

# **OS PRIMEIROS CONTOS DE DEZ MESTRES DA NARRATIVA LATINO-AMERICANA**

**MÁRIO DE ANDRADE  
ALEJO CARPENTIER  
ARTURO USLAR PIETRI  
JOÃO GUIMARÃES ROSA  
JUAN CARLOS ONETTI  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ  
JOSÉ LEZAMA LIMA  
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS  
JULIO CORTÁZAR  
JUAN RULFO**



Paz e Terra

Seleção, Introdução e Estudos Críticos de

**ÁNGEL RAMA**

**OS PRIMEIROS CONTOS  
DE DEZ MESTRES DA  
NARRATIVA LATINO-AMERICANA**

**Coleção LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA**  
**Vol. 29**

**Direção de:**  
**Antonio Callado**  
**Antonio Cândido**

**Ficha catalográfica**

**CIP - Brasil. Catalogação-na-fonte**  
**Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.**

---

**P95**      **Os Primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana / Mário de Andrade...[et al.]; seleção, introdução e estudos críticos de Ángel Rama; tradução de Eliane Zagury, Carlos Augusto Corrêa e João da Penha. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.**  
              **(Coleção Literatura e teoria literária; v. 29)**

**Tradução de: Primeiros contos de diez maestros latino-americanos**

**1. Contos latino-americanos I. Andrade, Mário de, 1893-1945 II. Rama, Ángel III. Série**

**CDD - 863.01**

**869.9301**

**CDU - 860-34**

**869.0(81)-34**

**78-0562**

**EDITORA PAZ E TERRA**

***Conselho Editorial:***

**Antonio Cândido**

**Celso Furtado**

**Fernando Gasparian**

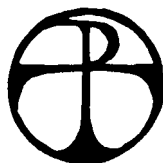
**Fernando Henrique Cardoso**

Mário de Andrade  
Alejo Carpentier  
Arturo Usler Pietri  
João Guimarães Rosa  
Juan Carlos Onetti  
José Lezama Lima  
José María Arguedas  
Julio Cortázar  
Juan Rulfo  
Gabriel García Márquez

# OS PRIMEIROS CONTOS DE DEZ MESTRES DA NARRATIVA LATINO-AMERICANA

*Seleção, Introdução e Estudos Críticos de*

Ángel Rama



Paz e Terra

*Copyright © by Ángel Rama, 1975*

Título do original em castelhano:

*Primeros Cuentos de Diez Maestros Latino-Americanos*  
(Publicado pela Editorial Planeta, Barcelona, Espanha)

Capa: Mario Roberto Correa da Silva

Revisão: Edson Rodrigues

Direitos adquiridos pela  
EDITORA PAZ E TERRA S. A.  
Rua André Cavalcanti, 86  
Fátima, Rio de Janeiro,  
que se reserva a propriedade desta tradução

1978

---

Impresso no Brasil  
*Printed in Brazil*

---

## SUMÁRIO

|                            |   |     |
|----------------------------|---|-----|
| <b>Introdução</b>          |   | 9   |
| <i>Ángel Rama</i>          |   | 15  |
| <b>Mário de Andrade</b>    |   | 27  |
| <i>O Besouro e a Rosa</i>  |   | 37  |
| <b>Alejo Carpentier</b>    | 7 | 45  |
| <i>Ofício de Trevas</i>    |   | 55  |
| <b>Arturo Uslar Pietri</b> |   | 63  |
| <i>Barrabás</i>            |   | 71  |
| <b>João Guimarães Rosa</b> |   | 89  |
| <i>São Marcos</i>          |   | 115 |
| <b>Juan Carlos Onetti</b>  |   | 125 |
| <i>O Possível Baldi</i>    |   |     |

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| <b>José Lezama Lima</b>                       | 133 |
| <i>Foragidos</i>                              | 143 |
| <b>José María Arguedas</b>                    | 151 |
| <i>Os Populares de Ak'ola</i>                 | 161 |
| <b>Julio Cortázar</b>                         | 167 |
| <i>As Portas do Céu</i>                       | 183 |
| <b>Juan Rulfo</b>                             | 197 |
| <i>Não Está Ouvindo os Cachorros Latirem?</i> | 217 |
| <b>Gabriel García Márquez</b>                 | 223 |
| <i>A Mulher que Chegava às Seis</i>           | 237 |

## Introdução

---

Quais foram as origens literárias dos mestres da narrativa contemporânea da América Latina? Já surgiram armados de toda a sabedoria artística que demonstraram na maturidade, como que escapados das mãos dos deuses, ou cumpriram a mesma evolução gramada pelo jovem que está construindo hoje as suas primeiras obras literárias? Nos seus contos iniciais, já havia traços do que chegariam a ser, ou foram eles criações filhas das influências do momento, dos tateios no escuro, dos caminhos que depois reconheceram fechados?

A partir desta primeira série de perguntas, surgem três interpretações da vocação literária, que vêm sendo debatidas há muito tempo: de acordo com uma delas, o criador é dono de uma mensagem única, com a qual já vem carregado para o mundo; outros, relativizando um pouco, mas não muito, esta afirmação absoluta, dizem que este dom não é inato, mas sim filho dos acontecimentos da

vida infantil e adolescente com que passamos do idealismo ao psicologismo; por fim, há os que dizem que o escritor é filho da História, da circunstância e do acontecimento, que insere num projeto voluntário.

Por qualquer uma dessas vias, entretanto, tende-se a reconhecer que o conhecimento progressivo da língua, a maior intimidade com os recursos literários, fruto de uma longa convivência com a escrita, implicam diferentes níveis dentro da obra de um escritor. Para alguns, estes níveis só irão corroborar o que "já está escrito" e, para outros, serão circunstâncias capitais, que irão determinar o acesso às obras artísticas maiores.

Haveria a possibilidade de ordenar outra série de perguntas, referindo-se agora a problemas concretos da produção intelectual. Quando começa a vida literária de um escritor? Em que idade podemos dizer que foi chamado para a literatura? É este o primeiro e único nascimento de um homem para a literatura ou, nesta zona, há também dois e até mais nascimentos, o que implica outras tantas mortes de vocações falazes? É normal que escritores desacreditem e até mesmo escamoteiem o seu início, do mesmo modo que consideram que cada obra nova enterra definitivamente as anteriores, envergonha-as e as diminui. Mas, dentro desta inibição geral das primeiras palavras, também podem ser registrados comportamentos dispares: há os que só percebem, no passado, a multidão de ecos que afogam a própria voz, ainda não suficientemente entoada e fortalecida; e há os que gostam de detectar, mesmo reconhecendo a presença de outras vozes e as ressonâncias dos ecos, este tom peculiar que já anuncia o futuro escritor, esta manifestação da individualidade.

A estas perguntas juntam-se outras complementares, a que tivemos de dar resposta durante o nosso trabalho. O que deve ser considerado como um primeiro conto? Aquela redação infantil que os pais festejaram, ou aquele produto adolescente que meramente copiava os modelos vigentes na época? Preferimos trabalhar dentro do vasto conjunto inicial, não exclusivamente na ordenação cronológica rígida, mas trabalhar a partir do momento em que o jovem escritor já se encontra dentro da literatura, boa ou má, definitiva ou provisória. Estes contos muitas vezes não foram coletados em livros, perderam-se nas revistas onde apareceram pela primeira vez -

só a extraordinária fama posterior do escritor foi quem conseguiu às vezes recuperá-los, para matéria de estudos acadêmicos, ou como curiosidades. Em outras ocasiões, estes primeiros contos fizeram parte dos livros definitivos do escritor e, tivessem sido criados em idade muito jovem ou fossem produtos de um longo amadurecimento, naqueles escritores que preferiram chegar tarde à literatura, ofertando sua voz já formada, são peças capitais, dentro da literatura latino-americana contemporânea.

Este volume foi sendo organizado com autonomia, a partir de algumas pesquisas individuais sobre escritores contemporâneos, que revelaram o início de sua carreira e apresentaram textos curiosos: foi o que ocorreu com romancistas como José Lezama Lima ou Alejo Carpentier, com um narrador como o peruano José María Arguedas e com o uruguaio Juan Carlos Onetti. Esta série de textos desconhecidos, alguns dos quais conquistaram a publicidade enquanto este volume ia sendo preparado, incorporando-se a coleções de peças iniciais dos escritores mencionados, começaram a dar respostas concretas às nossas perguntas iniciais. Não havia coerência entre elas e parecia que o traço específico das vinhas do Senhor era a multiplicidade.

Ficou claro, em geral, que nos primeiros textos já estava inscrito o futuro mestre, naturalmente sem a sapiência e a segurança da sua criação posterior definitiva, mas já com o tom, a temática, inclusive com as operações estilísticas concretas que haveriam de fazer a sua singularidade na maturidade. Em qualquer dos quatro narradores citados, os primeiros textos, que nestes casos são rigorosamente iniciais, pertencentes aos seus exercícios narrativos iniciais, delataram com toda a nitidez o futuro escritor. E ainda mais: apresentaram-se como textos coerentes, perfeitamente diferenciáveis na sua individualidade estrita, verdadeiras apostas literárias que rompiam claramente com os antecedentes e as composições do seu tempo.

Entretanto, a norma não foi esta. Também foram encontradas formas iniciais que não eram a característica definidora do escritor maduro: por exemplo, o conto de Gabriel García Márquez, que, embora aponte vigorosamente para um período de sua obra, aquele que é dominado por *El Coronel no tiene quien le escriba*, não con-

verge para os seus romances maiores. Trata-se de um caminho duplo percorrido pelo escritor, que atingiu formulações plenas e felizes em cada uma das duas vias. De uma delas é testemunho inicial este conto que nos mostra o escritor em plena e desesperada luta criadora, como os novos narradores do momento.

Por fim, em outros casos, presenciou-se à plenitude criadora mais total e absoluta: as primeiras peças de Juan Rulfo, Julio Cortázar e João Guimarães Rosa são peças definitivas desses escritores, já são grandes contribuições para a narrativa do continente e, por isso mesmo, mereciam uma atenção crítica mais contínua e detalhada.

É por isso que se pode dizer que a coleção de contos aqui reunida responde às diversas perguntas colocadas. Só que não fornece uma solução única e menos ainda uma receita. Por isso, foi necessário que, para cada um dos textos, encontrássemos uma introdução que se adaptasse à sua singularidade e às perguntas especiais que apresentava. Não pode ser a mesma a situação de um escritor que começa aos vinte anos e a de quem dá a conhecer suas primeiras peças aos trinta ou aos quarenta; nem é a mesma coisa escrever numa capital cosmopolita e numa soterrada zona fechada do continente; nem pode ser equivalente trabalhar no início da renovação, aí pelos anos vinte, e elaborar um texto durante os anos cinquenta, já contando com a válida, desafiante e estimuladora presença dos criadores que foram desbastando o campo literário.

Como toda tarefa, esta também tinha as suas premissas. A principal dizia: não mais de dez contos, em benefício, sob os auspícios do decálogo, das limitações editoriais. Nestes dez contos não se encontram, obviamente, todos os mestres da narrativa atual. A simples ausência de Jorge Luis Borges já nos poupa de ter que apontar outras. A partir deste número perfeito, foram estas as limitações posteriores: fixar-se dentro de um período recente da literatura, a saber, o meio século transcorrido desde a irrupção das vanguardas no início da década de vinte, motivo pelo qual todos os contos aqui reunidos pertencem a este período que foi dominado pelo vanguardismo, embora, conforme se há de ver pela leitura, este não tenha chegado a absorver todas as expressões narrativas da época; a outra restrição tem a ver com a tentativa de refletir as diversas áreas cul-

turais do continente e os diversos momentos de uma história literária extraordinariamente agitada, o que exigia representar o Brasil e o México, a Argentina e a área andina, a região do Caribe e a Venezuela etc... etc..., ao mesmo tempo mudando o parâmetro histórico, mesmo com o risco de extrapolar o conceito de mestre e apresentar os que são bem jovens, como García Márquez, nesta categoria que parece mais propícia aos sessentões. Essa preocupação de registrar diversos lugares e épocas impôs alguns textos que, em outro tipo de antologia, não teriam sido incorporados.

As notas críticas que introduzem cada texto procuram localizar o autor e o momento histórico em que se situou a sua criação inicial. Quando foi possível, desenvolveram-se leituras críticas mais sistemáticas, destinadas a sensibilizar textos que o crítico considera de muita importância na nossa literatura renovada (penso nos de Rulfo ou Cortázar, por exemplo) e procedeu-se à sua leitura a partir de algumas das perspectivas metodológicas da nossa época, modificando-as para ajustá-las ao que esses textos pareciam reclamar, pois sempre foram eles que decidiram e ordenaram.

Os contos foram seriados segundo as datas de nascimento dos seus respectivos autores, com o fim de permitir uma ilação que ajudasse a perceber o processo histórico que, nos últimos cinquenta anos, o continente latino-americano tem realizado. De uma maneira cada vez mais adulta de considerar o mundo artístico, fica transparente uma evolução paralela dos povos latino-americanos, no caminho para a sua plena e total liberdade, por meio de uma luta dura e tenaz como a dos seus grandes escritores.

Tradução de Eliane Zagury

ÁNGEL RAMA

Ángel Rama nasceu em Montevideu em 1926. Desenvolveu um extenso trabalho universitário, tendo sido diretor do Departamento de Literatura Hispano-Americana da Faculdade de Humanidades e Ciências de Montevideu e professor convidado do Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade de Rio Pedras (Porto Rico). Atualmente, é professor da Escola de Letras da Universidade Central da Venezuela. Como crítico, também realizou uma longa trajetória jornalística pelas principais revistas da América Latina: *Marcha* (onde foi, durante dez anos, diretor da seção literária), *Casa de las Américas*, *Cuadernos Americanos*, *Eco*, *Plural* etc... Entre os seus últimos livros, encontram-se: *La Generación Crítica* (1972), *Diez Problemas para el narrador latinoamericano* (1972), *El Mundo de los Sueños de Rubén Darío* (1973), *Rubén Darío y el Modernismo* (1974).

---

**Mário de Andrade**

---

No brasileiro Mário de Andrade (1893-1945) encontramos a figura central da renovação artística que se produziu na década de vinte e que criou as bases, para toda a América Latina, de uma nova poesia, de uma nova narrativa, de uma nova música, de uma nova pintura, de uma nova arquitetura e, assim, contribuiu verdadeiramente para construir uma nova sociedade. Embora os artistas de vanguarda dos anos vinte tenham respondido às modificações substanciais que ocorreram nas sociedades urbanas latino-americanas da época, ao mesmo tempo consolidaram modelos ideológicos e estéticos que refletiram sobre o conjunto social, atuando até o presente com êxito sem igual. Duas cidades capitalizaram esta renovação, por obra do seu desenvolvimento como importantes centros industriais e comerciais, que as colocou à cabeça do continente: Buenos Aires, onde em 1922 havia uma revista, *Proa*, que

permitia que os jovens fizessem o seu manifesto *ultraísta* \* e São Paulo, onde, no mesmo ano de 1922, celebrava-se a estrepitosa Semana de Arte Moderna, que proclamaria a pintura, a música e a literatura da contemporaneidade, que seriam vigentes até hoje.

A importância de Mário de Andrade dentro do movimento que no Brasil se chamou modernista, principalmente nos setores da lírica e da ficção narrativa, só admite paralelo com escritores como Vicente Huidobro, César Vallejo ou Jorge Luis Borges, que são seus contemporâneos estritos, no hemisfério de fala espanhola da América Latina, colegas quase desconhecidos de uma mesma batalha. E, se é possível debater sobre a preeminência de suas obras em relação às ficções e poesias de Mário de Andrade, sem dúvida não é possível fazê-lo quanto às análises teóricas, tanto de literatura quanto das demais artes em geral, nem quanto à lucidez para conceber uma política arraigadamente americana da cultura. É assombrosa a capacidade demonstrada por Mário de Andrade para fundamentar de forma coerente uma estética brasileira (por extensão latino-americana) que, harmonizando-se com a nova situação mundial a que se incorporavam vertiginosamente as cidades do continente, fosse capaz de salvar uma idiossincrasia e uma herança cultural próprias, que foi preciso ir buscar – mais que nas tradições cultas recebidas – numa marginalidade extraordinariamente rica e criadora, representada pelo primitivismo, pelo folclore, pelas letras espontâneas, pelos costumes das zonas interioranas do continente.

Este homem do seu tempo, na década de dez, lia junto com os demais companheiros da renovação artística que seria proclamada em 1922 (entre os quais estavam Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, Lasar Segall, Vitor Brecheret, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, e até mesmo ilustres patrícios como Graça Aranha), os escritores europeus de vanguarda (Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Marinetti, Palazzeschi, Maiakovski etc...), com aquela devoção de noviço, partilhada pelos membros restantes da Semana de Arte Moderna. E ao mesmo tempo foi um dos mais esforçados e persever-

\* Nos países de língua espanhola, uma das correntes da vanguarda literária do início do século denominou-se *ultraismo* (N.T.)

rantes recriadores da realidade nacional, sendo a sua expressão literária o problema central do escritor. Ao mesmo tempo que procurava a “modernização” das letras e artes do seu país, mediante um aprovisionamento amplo nas escolas européias, dispôs-se a uma pesquisa da “essência” nacional, que realizou em várias disciplinas (folclore, música, artes plásticas, linguagem) onde deu provas de real competência, de tal modo que aquilo que poderia ter resultado em mera imitação das correntes novidadeiras da época, com a consabida repetição mecânica dos modelos franceses, tal como já ocorrera durante o simbolismo, transformou-se numa agradável descoberta da contextura nacional e permitiu estabelecer um modelo interpretativo do Brasil, cuja vigência só fez se ampliar, no meio século transcorrido desde o seu primeiro esboço.

Em 1942, Mário de Andrade lembrou com beleza “O movimento modernista” de que tinha participado trinta anos antes e procurou defini-lo: “Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. Não se enganava de diagnóstico. A condição de animador cultural, de intelectual para quem todos os gêneros foram campo propício à expressão (poesia, conto, romance, ensaio, crítica musical ou de artes plásticas) e cuja ação só poderia se realizar cabalmente no seio de um grupo afim, porque precisava desdobrar-se numa consciência coletiva, tornou-se patente no caso de Mário de Andrade. Sua obra multifacetada corresponde a um mesmo impulso criador, pesquisador, polêmico, divulgador. Pode ser considerado como estabelecido depois de 1917, já que o primeiro livro de poesia, que publica nesse ano, como um protesto antiguerreiro (*Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*) ainda o apresenta num estado de transição. Os escritos jornalísticos que vai publicando a partir desse ano marcam a sua reorientação para a impetuosa corrente modernista (alguns estão coletados em *Brasil: 1º tempo modernista. 1917/29. Documentação*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972), mas a sua expressão definitiva são os poemas que escreve em 1921 e publica no ano seguinte: *Paulicéia Desvairada*. Configuram o primeiro grande escândalo da nova literatura (de acordo com a celebração de Oswald de Andrade em artigo) e o cartaz obrigatório da Semana de

Arte Moderna, que, com o patrocínio de Graça Aranha, recém-chegado da Europa, e a animação fecunda de Paulo Prado, seria realizada em São Paulo, de 13 a 18 de fevereiro no Teatro Municipal.

O verdadeiro significado dessa explosão que, como no caso do ultraísmo argentino, proporcionou tantas anedotas e evocações pitorescas, foi percebido por Mário de Andrade muitos anos depois, quando disse: “O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*”. Efetivamente, encerrado o tempo individualista da estética de 900, inaugurava-se o tempo dos grupos coerentes, anunciador de que a arte já reclamava uma maior abertura de público e, timidamente, uma elaboração a cargo de equipe.

No manifesto que antecede *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade negou ser um futurista seguidor de Marinetti, pregou a confiança resoluta no inconsciente, aborreceu-se das matrizes métricas fazendo seu o período rítmico, defendeu o belo da arte em oposição ao belo da natureza, extraiu da música o modelo harmônico para aplicá-lo à poesia, atacou frontalmente o filisteísmo burguês, mas finalmente reiterou o seu direito à brincadeira e até à galhofa, mesmo em se tratando de um manifesto. Quase imediatamente escreverá seu livro de ensaios, intitulado *A Escrava que não é Isaura*, que só foi publicado três anos depois (1925). Empreende aí o discurso sobre as tendências da poesia modernista, procurando reduzi-la a fórmulas matemáticas, de modo que as belas-artes resultaram da soma de “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer” e a poesia, da soma de “Lirismo puro + Crítica + Palavra”, o que permitiu separar desde o começo os campos da poesia e da prosa narrativa: “E escrevo “lirismo puro” – diz – para distinguir a poesia da prosa de ficção pois esta partindo do lirismo puro não o objetiva tal como é mas pensa sobre ele, e o desenvolve e esclarece”. Como quem diz,

também a narrativa seria, como a ensaística crítica, um segundo nível de tipo analítico onde a inteligência se conjugaria com o fenômeno poético que considerava.

A verdade é que, durante todo o seu primeiro período, os gêneros literários preferidos de Mário de Andrade, os que se adequaram melhor ao espírito vivaz e polêmico próprio do momento, foram a poesia e o ensaio programático (manifesto, tese, defesa, ilustração beligerante). Seu texto poético principal, a *Paulicéia Desvairada*, conforme relatou tempos depois, nasceu como resposta à agressão do meio burguês familiar, que questionou e ridicularizou os seus gostos artísticos. Entretanto, se atentarmos para as datas que, com tanta beleza, ele foi colocando junto a todos os seus textos, num combate exigente com o calendário e as precedências intelectuais, veremos que desde o começo também escreveu pequenas peças de ficção, que só serão tardiamente coligidas num livro de título significativo: *Primeiro Andar* (1926). Aí foram reunidos contos de datas muito díspares que o autor ordenou de forma cronológica, para mostrá-los como um verdadeiro *work in progress*, que pode ser lido contra o pano de fundo formado pelos seus ensaios e poemas e projetado sobre o panorama mais vasto do desenvolvimento ativo do movimento modernista. Poemas, ensaios e contos constituem uma tarefa simultânea que conduzirá à composição do seu romance principal, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, que será publicado em 1928; é aí que Mário de Andrade chega mais longe na sua tentativa de reinterpretar artisticamente a nacionalidade, o que não deixou de lhe proporcionar cogitações diversas e inquietas, sobre as proposições que emanavam da sua obra. Este romance-chave que faz a revisão do seu personagem, paradigma implícito da nacionalidade, como um herói sem caráter, veio sendo reexaminado de ângulos múltiplos. Para Wilson Martins (*O Modernismo*, Cultrix, 1973) é mais um conto que um romance, “mas uma espécie de conto oriental, em que o mágico e o lógico se misturam, em que não há fronteiras entre o natural e o sobrenatural”, mas é ao mesmo tempo um romance censurado, porque a sua surrealidade procurada transformou-se, a meio caminho, na irreabilidade pela qual, segundo Martins, a obra constitui um “fracasso”. Fracasso que se hierarquiza ao ser apresentado no mesmo nível em que Virginia Woolf falava de “fracasso” a propósito do *Ulysses* joyceano. Contra esta opinião,

Haroldo de Campos construiu a sua *Morfologia do Macunaíma* (Perspectiva, 1973), definindo o romance como uma experiência-limite da escritura, do tipo da mallarmaica de *Un Coup de Dés* ou do *Finnegan's Wake* de Joyce. Da mesma forma que elas, para Haroldo de Campos, “o *Macunaíma* funda-se também num mito cosmogônico. E a rapsódia “climática” de um herói tropical, ameríndio em processo de “europeização”, na conflitante busca do seu legado (talismã) civilizatório”.

Alfredo Bosi (*História concisa da literatura brasileira*, Cultrix, 1972) aproveitou sagazmente a lição de Lévi-Strauss sobre “o pensamento selvagem” para mostrar em *Macunaíma* um trabalho de *bricolage* que faz a montagem de três estilos diferentes: um legendário, épico-lírico, solene, outro próprio da crônica jocosa e um terceiro paródico: “Passando abruptamente do primitivo solene à crônica jocosa e desta ao distanciamento da paródia, Mário de Andrade jogou sabiamente com níveis de consciência e de comunicação diversos, justificando plenamente o título de *rapsódia*, mais do que “romance” que emprestou à obra”. Esta composição entrecruzada, que maneja diversos impulsos estilísticos, é mais evidente na prosa que no verso de Mário de Andrade, porque efetivamente conjuga as situações poéticas, as análises intelectuais e o *tempo* da peripécia narrativa.

Alguma coisa de semelhante se pode dizer dos seus melhores contos, que, apesar de não terem encontrado uma localização hierárquica semelhante à de *Paulicéia Desvairada* ou à de *Macunaíma*, devem recuperar o posto considerável que lhes cabe dentro da produção do autor: são o enlace que vincula um livro e outro, a transição do “lirismo puro” à “ficção intelectual”, caminho ao longo do qual ocorre a entrada no primitivismo que, para Mário de Andrade, constituiria a entranha nacional, do mesmo modo que para Oswald de Andrade esta seria expressa pela “antropofagia”. Estes contos não são tarefa menor. Foram escritos e reelaborados parcimoniosamente, tal como fez Mário de Andrade com toda a sua obra, respondendo a esse impedimento criativo que não se satisfazia com os impulsos iniciais da invenção e, a partir desse primeiro registro, procurava a forma impecável. Antonio Cândido observou que “um conto incompleto de Mário de Andrade, por exemplo, é um complicado sistema de pedaços de papel grampeados, folhas

soltas, envelopes cheios de notas, – tudo numa ordem exemplar (...) Daí passava à primeira versão, em geral bem diferente da que viria a ser a última. Não raro levava anos neste trabalho, com uma insatisfação desesperada e uma implacável minúcia”.

Sua obra contística está reunida em três volumes, que foram refeitos nas suas segundas edições, para atingir à organicidade e à coerência que o autor almejava para todos os seus livros. *Primeiro Andar* (1926) é a primeira coletânea de contos, organizada de forma cronológica, como já notamos. A segunda edição, que foi preparada pelo autor e apareceu em 1943, sofreu importantes modificações: desapareceram alguns contos (“o horrído “Cocoricó”, uma vergonha”); conservaram-se peças da sua primeiríssima fase, como o apólogo “Conto de Natal”, em que se vê Jesus Cristo percorrendo as ruas de São Paulo na véspera de Natal e fustigando os libertinos da nova era; e readmitiram-se contos que tinham sido incorporados a outros livros, como aconteceu com “Caso em que entra bugre”, de tal modo que, na sua versão atual, o livro permite rever a produção contística do autor desde 1914 até uma data tardia como 1939 (“Brisadas Pastorais”). Desse primeiro livro de contos foi eliminada uma peça, “O Besouro e a Rosa”, a respeito do qual disse Mário de Andrade no prólogo à segunda edição corrigida: “primeira história que Belazarte me contou, desligou-se prazerosamente desse livro e tomou o seu justo lugar no “Belazarte”. Efetivamente, em 1934, publicou seu segundo volume de contos sob o título *Os Contos de Belazarte*. Continha sete relatos; um deles, “Caso em que entra bugre”, passou para a segunda edição de *Primeiro Andar*, conforme já indicamos, e deste livro, em compensação, saiu “O Besouro e a Rosa” para se transformar no primeiro conto contado por Belazarte na segunda e definitiva edição de *Os contos de Belazarte*. Mário de Andrade datou pontualmente este relato do ano de 1923, sendo portanto a primeira peça desta série, que iria sendo construída durante 1924 e 1925, formaria um curioso conjunto de contos urbanos e acabaria por se prolongar na vasta construção narrativa de *Macunaíma*, que os cancela. O terceiro volume de contos será uma compilação póstuma: *Contos novos*. Acolhe, no estado em que o escritor deixou, o seu último manuscrito contístico, onde havia oito relatos já concluídos em versão definitiva e um nono esperando a última correção. A esta coleção começou por designar como *Contos pio-*

res, preferindo por fim o título neutro de *Contos novos*. São textos que, na sua maioria, foram redigidos em primeira versão durante a década de trinta retomados e reescritos pelo autor várias vezes nos últimos anos da sua vida.

Das três coleções, a mais interessante é a representada por *Os Contos de Belazarte*, que contém textos escritos entre 1923 e 1925, portanto estritamente coetâneos dos poemas de *Clã do Jaboti*, livro que só será publicado em 1927. Ambos os volumes testemunham um período de buscas particularmente criadoras na vida de Mário de Andrade, correspondente ao seu estudo das copilações de folclore feitas no Brasil a partir de Silvio Romero e à sua própria pesquisa de campo, que descobre a lição viva das artes populares. É do deslumbramento deste biênio que sairão as suas viagens exploratórias às ricas regiões de sobrevivência folclórica, o seu tratamento de alguns temas paradigmáticos do folclore (como o *bumba-meu-boi* nordestino), o seu adentramento num material que o conduz, como um fio elétrico, para o *Macunaíma*. Como observa Telê Porto Ancona Lopes, no excelente estudo *Mário de Andrade: Ramais e Caminho* (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972), “Em 1924 e 1926 o escritor usa da criação popular como fonte para a sua criação erudita, que procura firmar em posições de nacionalismo estético e mesmo social”. É efetivamente um período para onde confluem as inquietações nacionalistas, artísticas e também sociais e políticas do autor.

Sua pesquisa não será realizada exclusivamente nas zonas rurais de alto grau de conservantismo folclórico, nem irá apelar para este tipo de nacionalismo conservador e congelado na lição do passado, que transforma as velhas formas artísticas em puros estereótipos de museu. Sua descoberta dar-se-á também sobre a realidade urbana de São Paulo, seus costumes, suas ricas invenções musicais, as manifestações trazidas pelos grupos rurais que se incorporaram à sociedade urbana e rapidamente empreenderam a reelaboração das suas criações tradicionais. Desta pesquisa folclórica dentro do contexto urbano procedem os “ritmos sincopados” de *Clã do Jaboti*, seu “Carnaval carioca” que, sendo uma recuperação do universo popular do Rio de Janeiro, é também uma homenagem à poesia de Manuel Bandeira, sua utilização do *sambinha* e do *rondó*, sua incursão a locais populares da cidade, descobrindo as ruazinhas dos

bairros, os usos e sensibilidades dos seus habitantes cotidianos, os tipos humanos captados com jubilosa e vívida entoação, entre lírica e brincalhona. Trata-se de uma exploração similar à que, em datas semelhantes, fizeram os poetas do grupo de *Martín Fierro* e os narradores do grupo de *Claridad*, em Buenos Aires, como se misturássemos as anotações poéticas de Jorge Luís Borges e os contos de Roberto Arlt.

Os sete contos contados ao autor por Belazarte no livro são testemunho da vida íntima e saborosa da cidade. Apelando para um recurso estilístico próprio do narrar folclórico (que o haitiano Jacques Stephan Alexis virá a utilizar da mesma forma em seu *Romancero des Étoiles*), Mário de Andrade diz receber os contos de um personagem popular que se transforma em símbolo da cidade, da íntima classe média que povoa os bairros e de cujo processo ascendente foi intérprete cabal o movimento “modernista”, mesmo quando pensava estar trabalhando para a camada aristocrática das cidades. A vida dos imigrantes italianos que se aglomeravam na São Paulo dos anos vinte (o professor de violino com a sua academia para jovens da pequena burguesia), o mágico negrinho de serviço doméstico que protagoniza um relato transido ( “Túmulo, túmulo, túmulo”), o universo deslumbrante do circo pobretão, mas sobretudo o grande tema da literatura ultraísta e depois da surrealista, o encontro de amores sublimes, puros, absurdos, que tomam posse das jovens, das maravilhosas jovens belas e cândidas que povoam as ruazinhas mal pintadas da cidade, provocam o pasmo certo nos jovens poetas e narradores. Seu mistério, sua graça, sua vida inexplicável, seu ir e vir pelo bairro, deslumbraram, do argentino Leopoldo Marechal ao brasileiro Mário de Andrade, a todos os alvoroçados escritores da renovação artística latino-americana.

O livro reitera a linha urbana que, na literatura de Mário de Andrade, era inaugurada por *Paulicéia Desvairada*, mas aprofunda, impregna-a de um cenário real, aproxima-a desse detestado “bairrismo” que não deixou de combater, pois se lhe apresentava como uma aceitação parcial do “regionalismo”, o que colocava em questão o “nacionalismo-global”, ou o “patriotismo” que foi a fórmula dentro da qual definiu o seu horizonte intelectual nacional. Entretanto, estamos em *Os Contos de Belazarte* diante da descrição apaixonada do bairro da classe média das urbes latino-americanas dos

anos vinte, visto não sob a ótica do costumbrismo, mas sim nos mesmos termos em que se constrói uma situação poética. Este bairro, que foi tema reiterado da nova pintura impregnada de futurismo que emergiu na época, que motivou o canto apaixonado dos poetas ultraístas fervorosos diante da sua cidade, que alimentou o emocionalismo e o conceito coletivo de grupo que resplandeceu no pensamento dos intelectuais das classes médias, que conseguiu construir o mito da cidade como dinâmico e ao mesmo tempo acolhedor cenário, até concluir transformando-o num artifício retórico, este bairro é o personagem central do livro e Belazarte não passa do seu submisso rapsodo.

Mas a escritura destes relatos tem muito pouco que ver com o costumbrismo que tornou medíocre este assunto, nas mãos de muitos escritores. Mário de Andrade escreve o seu bairro como Di Cavalcanti o pinta: como ele, maneja superfícies planas, superpõe as figuras, recortando-as com grossas bordas, estabelece uma ordem puramente artística entre os diversos materiais, acumula-os e superpõe, como faixas coloridas de um arco-íris. A ordem narrativa que coloca em jogo, sendo verossímil, nunca é meramente realista. É governada por normas que fixam um distanciamento, organizam caprichosamente a aparência, mas seguem leis rígidas, que animam o jogo.

Há neste manejo da literatura (que era como Kafka vinha tratando os “particulares” narrativos desde *A Metamorfose*) uma secreta e não confessa sujeição ao subjetivismo. Este abarca o conjunto e o unifica por um olhar do autor: cheio de candor e humor, ao mesmo tempo. A leveza deste material, sua aparência inconsútil, brincalhona e até ingênua, a limpeza e beleza da composição, a constante humildade do assunto e do seu tratamento, não dissimulam a sabedoria de um estilo com o qual é posta em movimento a nova narrativa do continente.

Tradução de Eliane Zagury

## O Besouro e a Rosa\*

---

*Belazarte me contou:*

Não acredito em bicho maligno mas besouro... Não sei não. Olhe o que sucedeu com a Rosa... Dezoito anos. E não sabia que os tinha. Ninguém reparara nisso. Nem Dona Carlotinha nem Dona Ana, entretanto já velhucas e solteironas, ambas quarenta e muito. Rosa viera prá companhia delas aos sete anos quando lhe morreu a mãe. Morreu ou deu a filha que é a mesma coisa que morrer. Rosa crescia. O português adorável do tipo dela se desbastava aos poucos das vaguezas físicas da infância. Dez anos, quatorze anos, quinze... Afinal dezoito em maio passado. Porém Rosa continuava com sete, pelo menos no que faz a alma da gente. Servia sempre as duas solteironas com a mesma fantasia caprichosa da antiga Rosinha. Ora

\* Extraído do livro *Contos de Belazarte* (Livreria Martins Editora, S. Paulo) e reproduzido aqui por deferência de Carlos Augusto de Andrade Camargo, representante dos detentores dos direitos autorais da obra de Mário de Andrade.

limpava bem a casa ora mal. Às vezes se esquecia do paliteiro no botar a mesa pro almoço. E no quarto aflagava com a mesma ignorância de mãe de brinquedo a mesma boneca, faz quanto tempo nem sei! Ihe dera Dona Carlotinha no intuito de se mostrar simpática. Parece incrível, não? porém nosso mundo está cheio desses incríveis: Rosa mocetona já, era infantil e de pureza infantil. Que as purezas como as morais são muitas e diferentes... Mudam com os tempos e com a idade da gente... Não devia ser assim, porém é assim, e não temos que discutir. Mas com dezoito anos em 1923 Rosa possuía a pureza das crianças dali... pela batalha do Riachuelo mais ou menos... Isso: das crianças de 1865. Rosa... que anacronismo!

Na casinha em que moravam as três, caminho da Lapa, a mocidade dela se desenvolvera só no corpo. Também saía pouco e a cidade era prá ela a viagem que a gente faz uma vez por ano quando muito, finados chegando. Então Dona Ana e Dona Carlotinha vestiam seda preta, sim senhor! botavam um sedume preto barulhando que era um desperdício. Rosa acompanhava as patroas na cassa mais novinha levando os copos-de-leite e as avencas todas da horta. Iam no Araçá aonde repousava a lembrança do Capitão Frágoso Vale, pai das duas tias. Junto do mármore raso Dona Carlotinha e Dona Ana choravam. Rosa chorava também prá fazer companhia. Enxergava as outras chorando, imaginava que carecia chorar também, pronto! chororó... abria as torneirinhas dos olhos pretos pretos que ficavam brilhando ainda mais. Depois visitavam comentando os túmulos endomingados. Aquele cheiro... Velas derretidas, famílias bivacando, afobação encrocada prá pegar o bonde... que atordoamento meu Deus! A impressão cheia de medos era desagradável.

Essa anualmente a viagem grande da Rosa. No mais: chegados até a igreja da Lapa algum domingo solto e na Semana Santa. Rosa não sonhava nem matutava. Sempre tratando da horta e de Dona Carlotinha. Tratando da janta e de Dona Ana. Tudo com a mesma igualdade infantil que não implica desamor não. Nem era indiferença, era não imaginar as diferenças, isso sim. A gente bota dez dedos pra fazer comida, dois braços pra varrer a casa, um bocadinho de amizade pra fulano, três bocadinhos de amizade pra sicrano que é mais simpático, um olhar prá vista bonita do lado com o espigão de Nossa Senhora do Ó numa pasmaceira lá longe e de sopetão, záz!

bota tudo no amor que nem no campista pra ver si pega uma carta-da boa. Assim é que fazemos. A Rosa não fazia. Era sempre o mesmo bocado de corpo que ela punha em todas as coisas: dedos, braços, vista e boca. Chorava com isso e com o mesmo isso tratava de Dona Carlotinha. Indistinta e bem varridinha. Vazia. Uma freirinha. O mundo não existia pra... qual freira! santinha de igreja perdida nos arredores de Évora. Falo da santinha representativa que está no altar, feita de massa pintada. A outra, a representada, você hem que sabe: está lá no céu não intercedendo pela gente... Rosa si carecesse intercedia. Porém sem saber porquê. Intercedia com o mesmo pedaço de corpo, dedos e braços, vista e boca sem mais nada. A pureza, a infantilidade, a pobreza de espírito se vidravam numa redoma que a separava da vida. Vizinhaça? Só a casinha além na mesma rua sem calçamento, barro escuro, verde de capim livre. A viela era engulida num rompante pelo chinfrim civilizado da rua dos bondes. Mas já na esquina a vendinha de seu Costa impedia Rosa de entrar na rua dos bondes. E seu Costa passava dos cinquenta, viúvo sem filhos pitando num cachimbo fedido. Rosa parava ali. A venda movia toda a dinâmica alimentar da existência de Dona Ana, de Dona Carlotinha e dela. E isso nas horas apressadas de manhã depois de ferver o leite que o leiteiro deixava muito cedo no portão.

Rosa saudava as vizinhas da outra casa. De longe em longe parava um minuto conversando com a Ricardina. Porém não tinha assunto, quê que havia de fazer? partia depressa. Com essas preocupações de viver e de gostar da vida como é que podia reparar na própria mocidade! não podia. Só quem pôs reparo nisso foi o João. De primeiro ele enrolava os dois pães no papel acinzentado e atirava o embrulho na varanda. Batia pra saberem e ia-se embora tlin-dliirim, dlim-dlrim... na carrocinha dele. Só quando a chuva era de vento esperava com o embrulho na mão.

- Bom-dia.
- Bom-dia.
- Que chuva!
- Um horror!
- Até amanhã.
- Até amanhã.

Porém duma feita quando embrulhava os pães na carrocinha percebeu Rosa que voltava da venda. Esperou muito naturalmente, não era nenhum malcriado não. O sol dava de chapa no corpo que vinha vindo. Foi então que João pôs reparo na mudança da Rosa. Estava outra. Inteiramente mulher com pernas bem delineadas e dois seios agudos se contando na lisura da blusa que nem rubi de anel dentro da luva. Isto é... João não viu nada disso, estou fantasiando a história. Depois do século dezenove os contadores parece que se sentem na obrigação de esmiuçar com sem-vergonhice essas coisas. Nem aquela cor de maçã camoesa amorenada limpa... Nem aqueles olhos de esplendor solar... João reparou apenas que tinha um mal-estar por dentro e concluiu que o mal-estar vinha da Rosa. Era a Rosa que estava dando aquilo nele, não tem dúvida. Alastrou um riso perdido na cara. Foi-se embora tonto sem nem falar bom-dia direito. Mas daí em diante não jogou mais os pães no passeio. Esperava que a Rosa viesse buscá-los das mãos dele.

- Bom-dia!
- Bom-dia. Por que não atirou?
- É... Pode sujar.
- Até amanhã.
- Até amanhã, Rosa!

Sentia o tal de mal-estar e ia-se embora.

João era quase uma Rosa também. Só que tinha pai e mãe, isso ensina a gente. E talvez por causa dos vinte anos... De deveras chegara nessa idade sem contacto de mulher, porém os sonhos o atiçavam, vivia mordido de impaciências curtas. Porém fazia pão, entregava pão e dormia cedo. Domingo jogava futebol no Lapa Atlético. Quando descobriu que não podia mais viver sem a Rosa, confessou tudo pro pai.

- Pois casa, filho. É rapariga boa, não é?
- É, meu pai.
- Pois então casa! A padaria é tua mesmo... não tenho mais filhos... E si a rapariga é boa...

Nessa tarde Dona Ana e Dona Carlotinha recebiam a visita envergonhada do João. Que custo falar aquilo! Afinal quando elas adivinharam que aquele mocetão manco na fala porém sereno de gestos lhes levava a Rosa, se comoveram muito. Se comoveram porque acharam o caso muito bonito, muito comovente. E num ins-

tante repararam também que a criadinha estava uma mocetona já. Carecia se casar. Que maravilha, Rosa se casava! Havia de ter filhos! Elas seriam as madrinhas... Quase se desvirginavam no gozo de serem mães dos filhos da Rosinha. Se sentiam até abraçadas, apertadas e, cruz credo!, faziam cada pecadão na inconsciência...

- Rosa!
- Senhora?
- Venha cá!
- Já vou, sim senhora!

Ainda não sabiam se o João era bom, mas parecia.

E queriam gozar o encafifamento de Rosa e do moço, que maravilha!

Apertados nos batentes da porta relumearam dezoito anos fresquinhos.

- Rosa, olhe aqui. O moço veio pedir você em casamento.
- Pedir o quê!...
- O moço diz que quer casar com você.

Rosa fizera da boca uma roda vermelha. Os dentes regulares muito brancos. Não se envergonhou. Não abaixou os olhos. Rosa principiou a chorar. Fugiu pra dentro soluçando. Dona Carlotinha foi encontrar ela sentada na tripeça junto do fogão. Chorava gritadinho, soluçava angulando os ombros desamparada.

- Rosa, que é isso! Então é assim que se faz!? Se você não quer, fale!

- Não! Dona Carlotinha, não! Como é que vai ser! Eu não quero largar da senhora!...

Dona Carlotinha ponderou, gozou, aconselhou... Rosa não sabia pra onde ir si casasse, só sabia tratar de Dona Carlotinha... Rosa pôs-se a chorar alto. Careceu tapar a boca dela, salvo seja! pra que o moço não escutasse, coitado! Afinal Dona Ana veio saber o que sucedia, morta de curiosidade.

João ficou sozinho na sala, não sabia o que tinha acontecido lá dentro mas porém adivinhando que lhe parecia que a Rosa não gostava dele. Agora sim, estava mesmo atordoado. Ficou com vergonha da sala, de estar sozinho, não sei, foi pegando no chapéu e saindo num passo de boi-de-carro. Arredondava os olhos espantado. Agora percebia que gostava mesmo da Rosa. A tábua dera uma dor nele, o pobre...

Foi tarde de silêncio na casa dele. O pai praguejou, ofendeu a menina. Depois percebendo que aquilo fazia mal pro filho se calou.

No dia seguinte João atirou o pão no passeio e foi-se embora. Lhe dava de sopetão uma coisa esquisita por dentro, vinha lá de baixo do corpo apertando quase sufocava e a imagem da Rosa saía pelos olhos dele trelendo com a vida indiferente da rua e da entrega do pão. Graças a Deus que chegou em casa! Mas era muito sem letras nem cidade pra cultivar a tristeza. E Rosa não aparecia pra cultivar o desejo... No domingo ele foi um zagueiro estupendo. Por causa dele o Lapa Atlético venceu. Venceu porque de repente ela aparecia no corpo dele e lhe dava aquela vontade, isto é, duas vontades: a... já sabida e outra, de esquecimento e continuar dominando a vida... Então ele via a bola, adivinhava pra que lado ela ia, se atirava, que lhe incomodava agora de levar pé na cara! quebrar a espinha! arrebetasse tudo! morresse! porém a bola não havia de entrar no gol. João naturalmente pensava que era por causa da bola.

Rosa quando viu que não deixava mesmo Dona Ana e Dona Carlotinha teve um alegrão. Cantou. Agora é que o besouro entra em cena... Rosa sentiu uma calma grande. E não pensou mais no João.

– Você se esqueceu do paliteiro outra vez!

– Dona Ana, me desculpe!

Continuou limpando a casa ora bem ora mal. Continuou ninando a boneca de louça. Continuou.

Essa noite muito quente quis dormir com a janela aberta. Rolava satisfeita o corpo nu dentro da camisola, e depois dormiu. Um besouro entrou. Zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá. Rosa dormida estremeceu à sensação daquelas pernas metálicas no colo. Abriu os olhos na escuridão. O besouro passeava lentamente. Encontrou o orifício da camisola e avançava pelo vale ardente entre morros. Rosa imaginou uma mordida horrível no peito, sentou-se num pulo, comprimindo o colo. Com o movimento o besouro se despegara da epiderme lisa e tombara na barriga dela, zzz, tzzz..., etc. Rosa soltou um grito agudíssimo. Caiu na cama se estorcendo. O bicho continuava descendo, tzz... Afinal se emaranhou tzz... tc, estava preso. Rosa estirava as pernas com endurecimentos de ataque. Rolava. Caiu.

Dona Ana e Dona Carlotinha vieram encontrá-la assim espasmódica com a espuma escorrendo do canto da boca. Olhos esgazeados relampejando que nem brasa. Mas como saber o que era! Rosa não falava se contorcendo. Porém Dona Ana orientada pelo gesto que a pobre repetia descobriu o bicho. Arrancou-o com aspereza, aspereza pra livrar depressa a moça. E foi uma dificuldade acalmá-la... Ia sossegando, sossegando... de repente voltava tudo e era tal e qual ataque, atirava as cobertas, rosnava, se contorcendo, olhos revirados, uhm... Terror sem fundamento, bem se vê. Nova trabalhadeira. Lavaram ela, Dona Carlotinha se deu ao trabalho de acender logo pra ter água morna que sossega mais, dizem. Trocaram a camisola, muita água com açúcar...

- Também, por que você deixou janela aberta, Rosa...

Só umas duas horas depois tudo dormia na casa outra vez. Tudo não. Dois olhos fixando na treva atentos a qualquer ressaibo perdido de luz e aos vultos silenciosos da escuridão. Rosa não dorme toda a noite. Afinal escuta os ruídos da casa acordando. Dona Ana vem saber. Rosa finge dormir desarrazoadamente enraivecida. Tem um ódio daquela coroca! Tem nojo de Dona Carlotinha... Ouve o estalo da lenha no fogo. Escuta o barulho do pão atirado contra a porta do passeio. Rosa esfrega os dedos fortemente pelo corpo. Se espreguiça. Afinal levantou.

Agora caminha mais pausado. Traz uma seriedade nunca vista ainda na comissura dos lábios. Que negreiros nas pálpebras! Pensa que vai trabalhar e trabalha. Limpa com dever a casa toda, botando dez dedos pra fazer a comida, botando dois braços pra varrer, botando os olhos na mesa pra não esquecer o paliteiro. Dona Carlotinha se resfriou. Pois Rosa lhe dá uma porção de amizade. Prepara chás pra ela. Senta na cabeceira da cama velando muito sem falar. As duas velhas olham pra ela ressabiadas. Não a reconhecem mais e têm medo da estranha. Com efeito Rosa mudou. É outra Rosa. É uma rosa aberta. Imperativa, enérgica. Se impõe. Dona Carlotinha tem medo de lhe perguntar se passou bem a noite. Dona Ana tem medo de lhe aconselhar que descanse mais. É sábado, porém podia lavar a casa na segunda-feira... Rosa lava toda a casa como nunca lavou. Faz uma limpeza completa no próprio quarto. A boneca... Rosa lhe desgruda os últimos crespos da cabeça, gesto frio. Afunda um olho dela portuguêsmente à Camões. Porém pensa que Dona

Carlottinha vai sentir. A gente nunca deve dar desgostos inúteis aos outros, a vida é já tão cheia deles!... pensa. Suspira. Esconde a boneca no fundo da canastra.

Quando foi dormir teve um pavor repentino: dormir só!... E si ficar solteira! O pensamento salta na cabeça dela assim, sem razão. Rosa tem um medo doloroso de ficar solteira. Um medo impaciente, sobretudo impaciente de ficar solteira. Isso é medonho! É UMA VERGONHA!

Se vê bem que nunca tinha sofrido, a coitada! Toda a noite não dormiu. Não sei a que horas a cama se tornou insuportavelmente solitária pra ela. Se ergue. Escancara a janela, entra com o peito na noite, desesperadamente temerária. Rosa espera o besouro. Não tem besouros essa noite. Ficou se cansando naquela posição, à espera. Não sabia o que estava esperando. Nós é que sabemos, não? Porém o besouro não vinha mesmo. Era uma noite quente... A vida latejava num ardor de estrelas pipocantes imóveis. Um silêncio!... O sono de todos os homens, dormindo indiferentes sem se amolar com ela... O cheiro de campo requeimado endurecia o ar que parara de circular, não entrava no peito! Não tinha mesmo nada na noite vazia. Rosa espera mais um pouquinho. Desiludida se deita depois. Adormece agitada. Sonha misturas impossíveis. Sonha que acabaram todos os besouros desse mundo e que um grupo de moças caçoa dela zumbindo: Solteira! às gargalhadas. Chora em sonho.

No outro dia Dona Ana pensa que carece passear a moça. Vão na missa. Rosa segue na frente e vai namorar todos os homens que encontra. Tem de prender um. Qualquer. Tem de prender um pra não ficar solteira. Na venda de seu Costa, Pedro Mulatão já veio beber a primeira pinga do dia. Rosa tira uma linha pra ele que mais parece de mulher-da-vida. Pedro Mulatão sente um desejo fácil daquele corpo, segue atrás. Rosa sabe disso. Quem é aquele homem? Isso não sabe. Nem que soubesse do vagabundo e beberrão, é o primeiro homem que encontra, carece agarrá-lo senão morre solteira. Agora não namorará mais ninguém. Se finge de inocente e virgem, riquezas que não tem mais!... Porém é artista e representa. De vez em quando se vira pra olhar. Olhar Dona Ana. Se ri pra ela nesse riso provocante que enche os corpos de vontade.

Na saída da missa outro olhar mais canalha ainda. Pedro Mulatão pára na venda. Bebe mais e trama coisas feias. Rosa imagina

que falta açúcar só pra ir na venda. É Pedro que traz o embrulho conversando. Convida-a pra de noite. Ela recusa porque assim não casará. Isso pra ele é indiferente: casar ou não casar... Irá pedir.

Desta vez as duas tias nem chamam Rosa, homem repugnante não? Como casá-la com aqueles trinta e cinco anos!... No mínimo de trinta e cinco pra quarenta. E mulato, amarelo pálido já descorado... pela pinga. Nossa Senhora!... Desculpasse, porém a Rosa não queria casar. Então ela aparece e fala que quer casar com Pedro Mulatão. Elas não podem aconselhar nada diante dele, despedem Pedro. Vão tirar informações. Que volte na quinta-feira.

As informações são as que a gente imagina, péssimas. Vagabundo, chuva, mau-caráter, não serve não. Rosa chora. Há de casar com Pedro Mulatão e se não deixarem ela foge. Dona Ana e Dona Carlotinha cedem com a morte na alma.

Quando o João soube que a Rosa ia casar teve um desespero na barriga. Saiu tonto pra espairer. Achou companheiros e se meteu na caninha. Deixaram ele por aí, sentado na guia da calçada, manhãzinha, podre de bebedeira. O rondante fez ele se erguer.

– Moço, não pode dormir nesse lugar não! Vá pra sua casa!

Ele partiu chorando alto, falando que não tinha a culpa. Depois deitou no capim duma travessa e dormiu. O sol o chamou. Dor de cabeça, gosto ruim na boca... E a vergonha. Nem sabe como entra em casa. O estrilo do pai é danado. Que insultos! seu filho disto, seu não-se-que-mais, palavras feias que arrepiam... Ninguém imaginaria que homem tão bom pudesse falar aquelas coisas. Ora! todo homem sabe bocagens, é só ter uma dor desesperada que elas saem. Porque o pai de João sofre deveras. Tanto como a mãe que apenas chora. Chora muito. João tem repugnância de si mesmo. De tarde quando volta do serviço, a Carmela chama ele na cerca. Fala que João não deve de beber mais assim porque a mãe chorou muito. Carmela chora também. João percebe que si beber outra vez se prejudicará demais. Jura que não cai noutra. Carmela e ele suspiram se olhando. Ficam ali.

Ja me esquecendó da Rosa... Conto o resto do que sucedeu pro João um outro dia. Prepararam enxoval apressado pra ela, menos de mês. Ainda na véspera do casamento Dona Carlotinha insistiu com ela pra que mandasse o noivo embora. Pedro Mulatão era um infame, até gatuno, Deus me perdoe! Rosa não escutou nada. Bateu

o pé. Quis casar e casou. Meia que sentia que estava errada porém não queria pensar e não pensava. As duas solteironas choraram muito quando ela partiu casada e vitoriosa sem uma lágrima. Dura.

Rosa foi muito infeliz.

---

**Alejo Carpentier**

---

Alejo Carpentier (Havana, 1904) saiu duas vezes para a narrativa, como o herói do primeiro romance moderno da língua \*. A primeira saída, falhada, situa-se na década de vinte e propiciou um romance, *Ecué-Yamba-O*, que só foi publicado anos depois, em versão corrigida (Madri, 1933). As coordenadas de época de tal criação foram: a luta política das forças democráticas cubanas contra a oligarquia nacional aliada ao imperialismo norte-americano, à qual se juntam os intelectuais a partir do “Protesto dos Treze”, encabeçada por Raúl Martínez Villena (1923), e os avatares posteriores do conflito com a ditadura de Gerardo Machado; a subida dos setores médios que, aliados às primeiras organizações proletárias, encabeçam uma reclamação social (Julio Antonio Mella) que começa a manejar os princípios marxistas (fundação, em 1925, do partido so-

\* Angel Rama alude às duas saídas cavaleirescas de D. Quixote. (N. T.).

cialista); a difusão da estética do regionalismo realista que, na zona antilhana, descobriu o tema do negro (poesia e narrativa “negristas”) numa literatura de denúncia social e de busca das fontes nacionais; entrada tímida das estéticas da vanguarda européia graças à pregação que, em 1923, inicia o Grupo Minorista.

Este complexo cultural ficou patente nas páginas da *Revista de Avance* (1927-1930), onde coincidiram Juan Marinello, Jorge Mañach, Félix Lizaso e Francisco Ichaso, com a colaboração de Martín Casanovas, José Z. Tallet e Alejo Carpentier, em algumas linhas de abertura que também tinham sido publicadas na revista mensal *Carteles* (1923), da qual será assíduo colaborador, posteriormente, o último dos citados. O ano de 1927, em que é lançada a *Revista de Avance* foi também o da prisão de Carpentier, junto com Tallet, por terem assinado o “Manifesto de afirmação democrática e antiimperialista” e, segundo relata um arremedo de história cervantina que pode ser consultado no livro de Alexis Márquez Rodríguez (*La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, EBUCV, 1970), lá, na prisão, e em nove dias, Carpentier redigiu a primeira versão do seu romance *Ecué-Yamba-O*. Era a sua homenagem às tendências literárias vigentes, como também o foram seus poemas negristas publicados nas revistas da época. Era a sua participação num combate, através da literatura.

A segunda saída para a narrativa situa-se em 1944. Entre uma e outra transcorreram: onze anos de residência em Paris, até a guerra mundial de 1939; sua integração no movimento surrealista, embora sempre com um certo distanciamento crítico; sua assunção da estética vanguardista, menos através dos renovadores da narrativa de entre guerras (Proust, Joyce, Kafka, Woolf), que graças aos pintores, músicos e poetas do período. Durante esses anos, escreve para a imprensa do seu país muitos artigos sobre as atualidades artísticas européias, alguns argumentos para os balés de Amadeo Roldán, uns poucos poemas afro-cubanos e ensaios sobre temas de música. Reintegrado a Cuba, embora por pouco tempo, pois logo transferir-se-á para a Venezuela, encontra em Havana um novo clima intelectual, para o qual ele mesmo contribuíra de longe com os seus artigos em *Carteles* e em *Social*, colocando o país em dia com a nova cultura vanguardista – um índice das suas colaborações, bem definidor, está em *Alejo Carpentier: 45 años de trabajo intelectual*, Havana, Biblioteca Nacional José Martí, 1966.

Quem vai interpretar esse novo clima intelectual será também uma revista: *Orígenes*, que, fundada na primavera de 1944 por José Lezama Lima, Mariano, Alfredo Lozano e José Rodríguez Feo, será dirigida pelo primeiro e pelo último durante uma década. No número 31 (1951), Alejo Carpentier julgará a significação da sua contribuição intelectual com estas palavras de adesão: "Não há dúvida de que a geração nascida de *Orígenes* encontrou uma maneira de ver e de sentir o cubano que nos redime do abominável realismo folclórico e costumbrista, visto até agora como única solução para fixar o que é nosso. O mágico, o singular, o diretamente poético (e tão mais oculto, por isso mesmo) das nossas coisas está aparecendo na obra destes moços, com um maravilhoso caudal de acertos." Nestas palavras acha-se implícito o juízo do converso sobre os deuses a quem rendera culto (o realismo regionalista) e fixada uma tese sobre a arte americana da qual não se afastará nas duas décadas que se seguem, que correspondem a seus romances fundamentais até o mais importante, *El siglo de las luces* (México, Compañía General de Ediciones, 1962), tese que será exposta no conjunto de ensaios *Tientos y diferencias* (México, UNAM, 1964).

Este ciclo criador abre-se em 1944 com dois textos narrativos que tiveram sorte diversa. Um deles, "Viaje a la semilla", foi publicado em Havana, num folheto de edição do autor, e freqüentemente se viu incorporado às antologias (Salvador Bueno foi o primeiro a incluí-lo na sua *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, Havana, 1953, e Ambrosio Fornet tornou a utilizá-lo na sua *Antología del cuento cubano contemporáneo*, México, Era, 1967), o próprio autor o tendo anexado ao volume *Guerra del tiempo* (México, 1958), junto com outro texto já publicado de forma independente: *El acoso* (Buenos Aires, 1956). O outro, intitulado "Oficio de Tinieblas", apareceu no número 4 de *Orígenes* (dezembro de 1944) e nunca foi recolhido em livro pelo autor, nem exumado da revista em que foi publicado. Mas um e outro dos textos contísticos de 1944, contemporâneos da preparação de um volume que tem estreita relação com eles, *La música en Cuba* (México, Fondo de Cultura, 1946), marcam o novo e definitivo nascimento narrativo de Carpentier, que vem a se produzir aos quarenta anos, quando a imagem que dele existia no consenso da vida intelectual era a do *homme de lettres* de vasta cultura e múltiplas inquietações artísticas, mais jorna-

lista e musicólogo que especificamente escritor, e sempre um preparado animador cultural.

Embora “Viaje a la semilla” pareça pôr em prática os primeiros truques cinematográficos que Lumière descobriu no laboratório, fazendo com que a locomotiva que acabava de chegar à estação absorvesse os passageiros que a tinham abandonado apressados e desse marcha a ré até desaparecer da tela, Carpentier definiu o texto como aplicação de um procedimento musical: “Pensei na pintura de Amelia Peláez, de Portocarrero, ao escrever este conto, de uma assentada, com a preocupação formal de fazer o que em música se chama uma reexposição. Reexposição de um tema que é, em si, o de toda a vida humana, coincidente no seu desenho ao direito e ao avesso” (em Ambrosio Fornet, *op. cit.*).

Também de natureza musical é “Oficio de Tinieblas”, que transcorre na cidade de Santiago de Cuba, em 1851, após as exéquias do general Enna, que “reuniu uma massa de cento e dois executantes para interpretar o *Réquiem* de Mozart” (*La música en Cuba*). Assistimos aí à primeira tentativa de reconstrução histórica, apoiada no recurso predileto de Carpentier que é o apelo aos fatos da vida musical, que vão desde a sabedoria musical do negro Panchón até os ensaios das senhoras da sociedade para interpretar uma peça que terminará por ser irônica, *La entrada en el gran mundo*, passando por um organista que presta culto ao morto com a sua música (Laureano Fuentes?), mas sobretudo se fixam no contraponto entre duas canções populares, “La Sombra”, de Agüero, e “La Lola”, que servirá para designar a própria morte.

Junto com a sua rara capacidade para a reconstrução histórica e para a captação verídica da vida cotidiana nos séculos XVIII e XIX, também neste ponto aparece outro traço definidor de Carpentier: sua escritura artística. Ainda mais notoriamente que em “Viaje a la semilla”, revela-se aqui a opção estética do autor, da qual não se afastará, mediante o manejo de um léxico rico, suntuoso às vezes, com arcaísmos e termos técnicos oportunos, amplo repertório lexical dentro de uma modulação sintática um pouco farfalhada, com ressaibos oratórios, mas sempre cheia, opulenta, desdobrando-se com brio e com um forte apetite de materialidade sonora. Tal léxico e tal sintaxe aplicar-se-ão com deleite às descrições, inclusive até apagar ou preferir as ações, restaurando alguns procedimentos que

foram características da ampla ascendência barroca das letras hispânicas na nossa América, claro que com vitalidade, prazer palavroso e certeza na elocução. Esta condição, moderna e antiga ao mesmo tempo, situará a escritura de Carpentier dentro de uma curiosa aura epigonal que nunca poderá ser verificada com exatidão, pois, se por um lado evoca a narrativa tradicional dos romancistas franceses do século XIX, por outro restaura uma língua muito hispânica e discretamente racionalizada, que ao mesmo tempo pertence à tradição americana, movimentando-se sempre, entretanto, dentro da modernidade. Como no famoso romance de Lampedusa *Il gattopardo*, embora a partir de uma filosofia iluminista, burguesa e racionalista modernizada por seus herdeiros socialistas, Carpentier evocará o passado, pelo gosto das fontes primigêneas do seu pensamento e das origens da cultura cubana e latino-americana, de tal modo que mesmo assumindo o epigonismo estará apontando para a sua situação presente e conflitiva.

Tradução de Eliane Zagury

## Ofício de Trevas

---

### I

O ano adquiria um mal aspecto. Muito poucos percebiam isso mas a cidade não era a mesma. Não ficava demonstrado que os objetos pintavam no chão um equivalente integral em sombras. Ainda mais: as sombras tinham uma evidente propensão a querer se desprender das coisas, como se as coisas dessem azar. Uma súbita proliferação de musgos enegrecia os telhados. Premidas por uma umidade nova, as colunas dos pórticos perdiam o reboco numa noite. Os balaústres das varandas, em compensação, enchiam-se de fendas e rachaduras, ao trabalharem de sereno a sol, atirando pregos molados sobre os peitoris descascados. Alguma coisa mudara na atmosfera. Os pombos dos pátios balançavam-se sem arrulhos sobre os pezinhos rosados, como se estivessem com vontade de guardar as asas nos bolsos. O diapasão do sino maior da catedral tinha baixado um pouco, como se aquelas inesperadas chuvas de janeiro o tivessem inchado, tomando o bronze por madeira. O caruncho e o

cupim nunca tinham feito viagens tão longas. Os pregões eram entoados com falsetes de chantre, em ofício de defunto. Ninguém mais acreditava na doçura de frutos aguados e os cipós deixaram passar o tempo sem subir nas árvores. Nada que fosse branco prosperava. Os cetins para vestidos de noiva cobriam-se de fungos no fundo dos armários e as nuvens esperavam pela noite para ir ao mar, seguindo as velas de uma escuna destinada a morrer numa enseada solitária.

Assim andavam as coisas em Santiago, quando foram celebrados, com pompa de cruzeiros, peitilhos e galões, os funerais do general Enna.

## II

Com o verniz aceso pelo sol, o contrabaixo ia rua acima, a caminho da catedral, equilibrado na cabeça do negro. Às vezes, Panchón levantava o braço direito, espichando o indicador para uma corda áspera, que respondia com uma nota grave. Houve tempo em que faltaram cordas de contrabaixo em Santiago. O ritmo do *trípili* \* era então marcado com tiras de couro de cabrito, afinadas a fio de vidro. Mas, passados aqueles dias, *La Intrépida* viera frequentemente. E aquela corda que soava no alto – pois Panchón era uma espécie de gigante bobo – era de boa tripa. De excelente tripa, elevada de tom por causa do calor. Por isso a nota enchia a rua inteira, trazendo rostos para as janelas e fazendo espicharem as orelhas das mulas das réguas carvoeiras.

Panchón chegou à sacristia. Enviesou o contrabaixo para fazê-lo entrar pela porta estreita. Já o esperava um músico impaciente, botando resina na crina do arco. Um indicador douto interrogou as quatro cordas, com um rinchar de cravelhas no alto do braço. Panchón, curioso, acompanhou o contrabaixo que se afastava aos saltos sobre a única perna. Cheirava a incenso. A nave estava cheia de autoridades e leques de renda. Na penumbra criada pelas cortinas de luto, as lapelas de seda negra se vestiam de reflexos plúmbeos. Quando o sacerdote se aproximou do catafalco, a orquestra inteira

\* Espécie de cançoneta cantada e dançada nos teatros a partir do final do século XVIII. (N. T.).

começou a cantar. Filtrando-se por uma janela alta, um raio de sol se deteve no cobre das trompas. Com gestos de bastonários, os fagotes aproximaram os tubos das bocas. Rolou um longo trêmolo nos timbales. Os baixos atacaram, em uníssono, uma litania com inflexões de *Dies Irae*. De repente soaram todos os sabres. Num vasto bater de asas de cetins, as mantilhas caíram para a frente.

Panchón saiu da catedral. Aqueles funerais suntuários eram coisa distante e alheia. Além disso, estava impaciente para beber as pratas de dois reais que acabava de ganhar. Talvez por isso não observou que a sua sombra tinha ficado para trás, na nave, pintada sobre o ladrilho onde se lia: *Pó, Cinzas, Nada*. Aí esteve um bom momento, até que terminou a cerimônia e as cartolas a envolveram. Então atravessou a praça e entrou no botequim onde Panchón, já bêbado, a viu aparecer sem surpresa. Deitou-se a seus pés como um cão. Era sombra de negro. A submissão lhe era habitual.

### III

“A Sombra” de Agüero não agradava ninguém. Ninguém mesmo porque era uma dança triste, ruim de dançar, que punha notas de melancolia nos melhores saraus.

Mas, eis que de repente todos se vêem com “A Sombra” grudada. Parecia que a banda de botas envernizadas não sabia tocar outra coisa. O mesmo acontecia com a banda de milícia dos mulatos. Nas festas, nos desfiles, escutava-se sempre a mesma melodia lamentosa, girando redonda como um cavalo velho de carrossel. Esta repetição transformava “A Sombra” na sua própria sombra, pois era tal o tedioso hábito de tocá-la que seu compasso se alongava, claudicante, acabando por ter um não sei que de marcha fúnebre. E agora a doença atingia os pianos. Sob os dedos das senhoritas, as teclas amarelas enchiam de sombras as caixas de ressonância. Houve quem se matriculasse numa academia de música, sem outro propósito além de chegar a tocar “A Sombra”. Velhas espinetas esquecidas nos cantos, clavicórdios de pena e pianofortes inutilizados pelo cupim conheceram também, por simpatia, o contágio da maldita dança. Mesmo quando ninguém se aproximava deles, os instrumentos abandonados cantavam com vozes minuscilmente metálicas, unindo as vibrações das suas cordas às das cordas afins.

Também os copos, nos armários, cantaram “A Sombra”; e os pentes dos relógios de música; e os tremulantes e salicionais dos órgãos.

O parque se enchera de uma grande tristeza. Os janotas e as donzelas passeavam, cada vez mais devagar, sem vontade de se falarem. Os oficleids e bombardinos escandiam, com vozes de *profundis*, aquela sombra de que faziam coro duzentos pianos de caixa preta, em todos os bairros da cidade. Houve um *sinsonte* \* que aprendeu “A Sombra” de cabo a rabo. Mas o encontraram morto, de uma indigestão de *cundiamor* \*\*, quando seu amo – o cabeleireiro Higínio – se dispunha a enviá-lo a Dona Isabel II, como amostra das maravilhas que ainda ocorriam nesta terra.

#### IV

Chegou a época das máscaras. Foi um carnaval triste, aquele de crianças fantasiadas, sozinhas nas ruas desertas; de blocos dispersos por um aguaceiro; de máscaras que escondiam rostos compridos; de dominós do Santo Ofício. As donzelas que foram aos bailes não arranjam namorados. As orquestras tocavam sem vontade, os músicos da banda tinham gestos de figurantes de teatro mecânico. As línguas-de-sogra eram de papel ruim e as cornetas de cartão lançavam gritos de pavão. Amolecidas por um suor maligno, as máscaras deixavam nos lábios um gosto de cola de peixe. Os confetes não chegaram a tempo e, nas lojas, os narizes postiços cansavam de esperar. Um menino fantasiado de anjo, achou que tinha ficado tão feio, ao se olhar no espelho, que começou a chorar.

Assim andavam as coisas quando um tal de Burgos, que tocava tambor nas orquestras, percorreu as ruas do bairro de *La Chácara*, gritando para pedir aos moradores que formassem um bloco. Na esquina da *Cruz* reuniram-se os voluntários. Panchón foi o primeiro a chegar, trazendo a sua sombra. Depois apareceram a Isidra Minetto, a Coruja, a Mandioquinha e Joana a Rouca. Três gorduchos abriram a marcha. Era preciso cantar alguma coisa que não fosse “A Sombra”. Subitamente, uns versos voaram por cima dos telhados:

\* Pássaro americano semelhante ao melro. (N. T.).

\*\* Planta trepadeira, cucurbitácea, com flores semelhantes ao jasmim e frutos de sementes vermelhas. (N. T.).

Ai, ai, ai, quem por mim vai chorar?  
Já vai, já vai, já vai a Lola, já vai!

O bloco de Burgos foi subindo em direção ao centro da cidade. Novos cantores o engrossavam a cada esquina. O vereador, o síndico da confraria, os oficiais de milícias, o guarda, vários membros da Sociedade Econômica de Amigos do País e até o bispo de Santiago saíram à varanda para ver o cortejo passar. Sem poder se controlar, o maestro da catedral marcou o compasso com o pé direito. Ao cair da noite, acendeu-se uma enorme lanterna, que podia ser divisada do alto de *Puerto Boniato*. A lanterna bamboleva na beira dos telhados, fazendo alto nas tabernas. Depois partia outra vez, girando sobre si mesma, como o sol matemático da Máquina Périca, que fora tão usada quarenta anos atrás, em funções de ópera de grande espetáculo.

Em poucos dias os blocos proliferaram, multiplicando-se de modo inexplicável. Quando chegou o dia de Santiago, mais de dez blocos percorriam a cidade, ao ritmo da canção que matara "A Sombra"

Ai, ai, ai, quem por mim vai chorar?  
Já vai, já vai, já vai a Lola, já vai!

## V

A 19 de agosto, depois do rosário e de uma refeição de frios, houve grande animação nos pórticos do teatro. O poeta e o músico, de gravatas listradas, as sobrecasacas bem fechadas no arremate das lapelas, recebiam em terreno próprio. Chegavam donzelas vestidas de rendas e cheiros, acompanhadas de mães que, ao tirar o pé do estribo, atiravam a caleça para o outro lado do cais. Com um grande aparato de chicotes, parelhas de cavalos, impacientes, ferraduras azuladas tirando faíscas dos seixos nus, a sociedade de Santiago vinha ao ensaio. Em cadernos escolares as atrizes de um dia traziam as suas falas, copiadas com aquela letra característica de aluna de colégio de freira. A jovem que ia interpretar o papel principal de *A entrada no grande mundo* apoderou-se do camarim onde se tinham despedido tantas vedetes famosas, êmulas de Isabel Gamborino, amantes de fazendeiros e esposas de atores. Ainda restava

carmim de cor forte num prato de porcelana branca e um pouco de mástique coado, no fundo de uma xícara. Uma parede ostentava uma rotunda interjeição de carroceiro, traçada a carmim para lábios. O canapé de seda amarelo-canário tinha bossas das que não se cavam com o peso de um corpo só.

O ponto deslizou para a caixa. Iniciou-se o ensaio de *A entrada no grande mundo*, que deveria ser representada no dia seguinte, em benefício dos Hospitais. Era agosto e, entretanto, fazia frio. Ninguém pôde observar, por causa da escuridão em que sumia a plateia, que as aranhas se balançavam de um modo estranho, com um vaivém de pêndulos compassados.

## VI

A 20 de agosto, quando mal se entoava o *Agnus Dei* da missa das dez, as duas torres da catedral se uniram em ângulo reto, atirando os sinos sobre a cruz da ábside. Num segundo, contrariaram-se todas as perspectivas da cidade. Os alpendres investiam para o meio das ruas. Tomando rumos diversos, as paredes das casas deixavam os telhados suspensos no ar, antes de que se despedaçassem com um tremendo moer de vigas quebradas. As mulas empinadas rolavam pelas ruas envoltas em nuvens de carvão, com um casco preso debaixo da barrigueira e com o rabicho da sela lhes açoitando a crina. As rosas do parque levantavam vôo, caindo em valas e arroios que se tinham extraviado do leito. E depois, aquela instabilidade da terra, aquele tremor de anca exasperada por uma vespa, aquele desajuste das calçadas, aquele fechar-se o aberto e abrir-se o fechado. Mesmo correndo, gritando, chamando a Virgem do Cobre, notava-se que uma rua não tinha outra saída além de uma alcova de donzela ou um arquivo de notário. Na terceira sacudida, os móveis também entraram na dança. Passando por cima das sacadas, os armários fugiram, largaram pelos ventres abertos suas entranhas de lençóis e toalhas de mesa. Todas as vasilhas explodiram ao mesmo tempo. Os cristais se encaixaram nas persianas. Largas gretas, cheias de pentes, camafeus, almanaques e daguerreótipos dividiam a cidade em ilhas, já que a água das cisternas, quebradas as paredes, corria em direção ao porto.

Quando o sangue começou a se alastrar pelos tecidos, pelos cetins e pelos feltros, tudo havia terminado. Um relógio de bolso, ainda pendurado na corrente, marcou o avanço de um curto minuto sobre os relógios mortos. Foi então que os homens, ao se verem ainda de pé, compreenderam que tinham conhecido um terremoto. As moscas, saídas não se sabe de onde, voaram ao rês do chão, mais numerosas.

## VII

As sombras cansaram de multiplicar as advertências. Muitas se dispunham, agora, a abandonar a cidade. Um mês depois de passado o terremoto, vários transeúntes correram para a fonte destruída. Uma mulher, perfeitamente desconhecida – provavelmente uma forasteira – caíra aos pés da estátua de Netuno, com os braços e as pernas em X. O delfim continuava a vomitar uma água turva, que regava plantas indesejáveis, nascidas ao amparo dos lutos. O caso se repetiu várias vezes durante o dia, em diferentes bairros da cidade. De repente, alguém despencava numa esquina, com o rosto arroxado e a córnea azulada. Faltaram padeiros na hora de fornecer e muitos cavalos voltaram sozinhos para casa, trazendo um compasso sinistro nas ferraduras.

O baile anunciado se deu, apesar de tudo. O vereador achava que não era oportuno acrescentar novas inquietações às muitas que já tinham ensombrecido o dia. Tratava-se, além disso, de reunir novamente os intérpretes de *A entrada no grande mundo*, para reorganizar a função suspensa, em benefício dos Hospitais. Tudo começara muito bem. Mas, já na segunda contradança, um par rolou no mármore do chão. O contrabaxista caiu para fora do estrado, com o arco coberto de espuma e levando as cordas atadas a um pé. Uma mão insegura, ao agarrar uma borla, provocou um desmoronamento de veludos sobre os jarrões chineses que adornavam o consolo do grande salão.

Apesar de o maestro continuar marcando o compasso de “A Sombra”, os músicos encaparam os seus instrumentos e, apagando as velas colocadas à beira das estantes, deslizaram para as portas de serviço. Enquanto os frascos de sais iam e vinham pelas escadas de largos corrimãos, os convidados chamavam seus cocheiros com as-

vozes alteradas. Naquela noite, foram muitos os que abandonaram a cidade para se refugiarem nos cafezais mais próximos. Mas o veludo dos assentos estava cheio de um calor ruim. No céu viajava uma lua esverdeada, imprecisa, como que apagada por uma roupagam de hera.

## VIII

Em breve os intérpretes de *A entrada no grande mundo* entraram, realmente, no Grande Mundo. Os hospitais eram instalados no meio dos parques e era freqüente que um agonizante se queixasse de ter sido incomodado, durante a noite, pelo rápido crescimento de uma roseira. Tão numerosos eram os cadáveres que, para levá-los ao cemitério de Santa Ana, utilizou-se o carro de um mascate canário. À sua passagem, tornou-se hábito dizer, em cantiga de desafio:

Já vai, já vai, já vai a Lola, já vai!

A cólera não diminuía a sede de Panchón. E eis que em vez de contraixos, ele começa a transportar cadáveres equilibrados na cabeça. Por hábito procurava a corda, mas achava apenas um borborismo. As sombras dos outros, entretanto atravessadas no alto, preocupavam-no pouco. Iam pelo ar, desenhando perspectivas novas ao dobrar cada esquina. Os poucos estudos de Panchón dotaram-no do poder de decifrar certos letreiros. Identificava-os pela cor da tinta de imprensa ou pela disposição dos caracteres. Quando tropeçava com um cartaz de *A entrada no grande mundo*, cumprimentava com o cadáver. Havia, sem dúvida, uma relação misteriosa mas real entre isto e aquilo.

Panchón começou a se sentir menos tranqüilo quando A Coruja e Joana a Rouca caíram, por sua vez. Nesse dia carregou os corpos, tentando fazer o caminho mais curto. Mas os girassóis que agora levantavam as cabeças sobre a cerca do cemitério acabaram por fazê-lo pensar que sua vida era bonita. Pouco a pouco, uma canção foi-se ajustando ao seu passo:

E a mim quem é que vai levar?

Já vai, já vai, já vai a Lola, já vai!

Em meados de outubro, a Isidra Mineto, A Mandioquinha, Burgos e todos os do bloco jaziam, misturados, na fossa comum. Eram menos sombras nas ruas de Santiago.

## IX

Certa manhã tudo mudou na cidade. Houve brincadeiras de crianças nos quintais. *La Intrépida* entrou no porto com as velas abertas. Dos baús saíram trajes brancos e o ar se fez mais leve. Os sinos espantaram os últimos urubus que aguardavam nas esquinas e os búzios voltaram a soar.

A 20 de dezembro foi o *Te Deum* na catedral. O organista estava entregue à improvisação quando, de repente, voltou-se sobresaltado para a praça. Lá estava “A Lola”, gemendo em todos os eixos. Panchón jazia atrás do cocheiro, com os pés inchados, de bruços sobre um feixe de esparto. Pouco a pouco o gradual mudou de figura. Alguns perceberam que os baixos não acompanhavam integralmente a frase litúrgica. No jogo de pedais insinuava-se, embora em tempo lento, o tema de “Já vai, já vai, já vai a Lola, já vai!” Mas o oficiante, que era um pouco surdo, não reconheceu a canção. Pensou que as mãos do organista se tinham confundido, anunciando os vilancetes que já deviam estar sendo ensaiados, em vista da proximidade do Natal.

Tradução de Eliane Zagury

---

**Arturo Uslar Pietri**

---

Explicando a história do conto venezuelano neste século, Arturo Uslar Pietri (nascido em 1906) evocou nos seguintes termos o período de surgimento da sua própria criação literária: “Por volta de 1925, um escritor muito jovem, Carlos Eduardo Frias, publicou um conto curto: “Canícula”. Neste conto, mais que em tudo o que houve antes, predominava uma intuição poética da realidade. Havia ali um caminho que se ia alongar e estender depois. Por ele começou a andar um grupo de jovens contistas que tiveram como órgãos as revistas *Válvula*, *Fantoches* e *Élite*. O primeiro livro em que a tendência tomou forma foi *Barrabás y otros relatos*, de Arturo Uslar Pietri, publicado em 1928.

“Este momento coincidia com o contágio das formas literárias de vanguarda: o cubismo francês, o ultraísmo espanhol e os primeiros vagidos do surrealismo. O que veio a predominar no conto e a deixar marca de maneira perdurável foi a consideração do homem

como mistério, em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que, na falta de outra palavra, poder-se-ia chamar de realismo mágico” (*Letras y hombres de Venezuela*, 1948).

Ficam ditas neste texto todas as características de uma mudança substancial que se produziu na América Latina dos anos vinte, adotando formas variadas segundo as diferentes áreas culturais, mas coincidindo em todas quanto ao leque das influências européias (francesas), exercidas paralelamente sobre os diferentes núcleos urbanos do continente e que só se distinguiram entre si pelo grau de intensidade da pulsão externa e pela resposta, ou seja, pela reelaboração original a que foram submetidas.

Se no sul do continente predominaram o ultraísmo e o *creacionismo* \* seja por invenção direta (Vicente Huidobro), seja pela participação imediata no movimento (Jorge Luis Borges), atingindo-se na zona brasileira uma precocidade na sua aplicação que a colocou à cabeça da América inteira em termos cronológicos – na chamada área antilhana, formada pelas ilhas do Caribe e pelas suas regiões marginais, triunfou uma solução estética que haveria de ser designada como “realismo mágico”. Dela participaram centro-americanos como Miguel Ángel Asturias e Luis Cardoza y Aragón, cubanos como Alejo Carpentier, colombianos como Jorge Zalamea, martiniquenses como Aimé Césaire e, em nome da Venezuela, Arturo Usler Pietri.

Vários pontos caracterizam o movimento: a influência de um primeiro surrealismo que chegava diluído à América Latina, transposto para os seus recursos mais externos; uma revivência da escritura poética que o modernismo \*\* já praticara, mas que agora se

\* Nas palavras de Vicente Huidobro: “O *creacionismo* não é uma escola que eu tenha querido impor; é uma *teoria estética geral* que comeci a elaborar por volta de 1912.(...) O poema *creacionista* é composto de imagens criadas, de conceitos criados; não reduz nenhum elemento da poesia tradicional, só que, aqui, esses elementos são todos inventados, sem nenhuma preocupação com o real ou com a verdade anterior ao ato de realização.” – apud Sainz de Robles, *Diccionario de la Literatura*. (N.T.)

\*\* Em toda a América de língua espanhola, entende-se por *modernismo* um movimento literário contemporâneo do Parnasianismo e do simbolismo, denominando-se então *postmodernismo* o conjunto dos movimentos de vanguarda do século XX. (N. do T.)

fundamentava no uso de uma peça-chave, a metáfora, que permitia desembaraçar-se das imposições restantes da retórica poética; um afã de universalismo que, embora nos seus primeiros momentos tenha manejado uma temática falsamente universal, posto que meramente europeia (tal como tinham feito os modernistas “rubendarianos”) \* conseguiu depois empregar a nova escritura com felicidade tentando uma abordagem das novas condições americanas, e, embora sempre tenha ficado entorpecido por uma perspectiva culta de tipo europeu, obteve uma invejável captação da vida mágica do continente; e, por fim, uma leitura sugestiva e quase onírica desse contorno, onde, em relação aos antecedentes regionalistas imediatos, operou-se uma renúncia à captação racional da realidade, que foi substituída por uma rápida, movediça, variada, confusa, imaginativa e insegura apreensão de estados, atmosferas, climas, tons, sugestões e gestos.

O processo de urbanização que se desenvolvia desde o final do século XIX atingiria durante os anos vinte o seu primeiro triunfo, mesmo naquelas capitais que, como Caracas, só dispunham de cerca de cem mil habitantes, em 1928. Este processo haveria de impor gradativamente as suas estruturas mentais peculiares e exigiria também uma escritura mais rigorosa. Mas haveria de motivar, quase à maneira de uma rejeição espontânea, uma fuga, de estirpe semelhante à conhecidíssima fuga do romantismo, o que se traduziu pela entrada da literatura num campo de sensações puras e fugazes, as quais o discurso literário dotará de significações, coordenando-as agora com as circunstâncias realistas, coisa de que nem sempre tinha necessitado a literatura modernista de 1900. Esta nova situação é a que, no citado texto de Uslar Pietri, pode ser traduzida pelas suas palavras: “o homem como mistério, em meio aos dados realistas.”

O caminho para conquistar esta estética foi trabalhoso, na Venezuela, devido ao encerramento intelectual de que padecia o país. em consequência da ditura bronca de Juan Vicente Gómez. Seus efeitos podem ser notados nas informações sobre as leituras de que dispunha um jovem intelectual caraquense durante os anos vinte. Se consultarmos as informações que Uslar Pietri deu a seus críticos

\* Seguidores de Rubén Darío, expoente do movimento. (N.T.)

José Luis Vivas e Domingo Miliani, vemos que um repertório de autores e de livros, que já era de uso entre os modernistas, foi renovado apenas parcialmente, pela incorporação dos russos (Andréiev), que entretanto já tinham sido mestres dos regionalistas (Quiroga). Daí que a necessidade da viagem a Paris fosse inadiável e uma chave para toda a modernização, conforme ficou provado com o livrinho de contos de Julio Garmendia, que estava coletando a nova sensibilidade européia.

Esta viagem, que já tinha sido feita por Huidobro, Borges e Oswald de Andrade, antes de 1924 (data do *Manifesto surrealista* de Breton); seria realizada mais tarde por outros escritores latino-americanos, especialmente por aqueles que haveriam de forjar o “realismo mágico” antilhano, que se reuniriam em Paris até o final da década de vinte. Portanto, não lhes coube viver o clima poético do futurismo europeu, onde se formaram os seus antecessores, mas sim o do triunfo do surrealismo, que, na época em que residiram na França, era o movimento de maior dinamismo.

A velocidade com que estes escritores se adaptaram à nova corrente (o que demonstra a adequação prévia a ela de que partem) é patente no surgimento de *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri \* em 1931, que pode ser considerado o primeiro romance, em termos cronológicos, do “realismo mágico” hispano-americano, pois, embora a esta mesma data pertença o manuscrito de *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias (que em 1930 tinha publicado os quadros ou contos das suas *Leyendas de Guatemala*), este romance só será publicado em 1946. Quando Uslar Pietri viaja para Paris, mal concluídos os seus estudos universitários de direito, deixa um livro publicado, *Barrabás y otros relatos*, que, embora não corresponda ainda à estética que será definida no seu romance histórico, já dá claros sinais do caminho que está empreendendo.

Nascido em 1906 em Caracas, de uma família com longa tradição no país, Arturo Uslar Pietri já colaborava com poesia e prosa nas revistas e jornais da capital, com a idade de 17 anos. Depois de suas colaborações iniciais em *Biliken* e *El Universal*, em 1922, passa a publicar em *Élite* (1925), podendo acompanhar-se nas páginas

\* Publicado em português pela Editora Paz e Terra, com o título de *As Lanças Coloradas*.

desta revista uma evolução que o leva a se unir às novas correntes, desprendendo-se devagar da órbita regida pela contística de Pocaterra (V. *Contribución a la bibliografía de Arturo Uslar Pietri*, Caracas, 1973). É evidente que sua pesquisa é a de um escritor intensamente preocupado com a nova estética e com a necessidade de transformar a arte do seu país, tarefa paralela à de outros jovens preocupados com as modificações políticas da pátria. Ambas as tendências explodem em 1928, tendo entre si muitos pontos de contato. Uslar Pietri será o principal responsável pelo único número da revista *Válvula*, que aparecerá em janeiro de 1928, com a colaboração de Carlos Eduardo Frias, José Salazar Domínguez, Néelson Humiob, Rafael Rivero, Pedro Sotillo, Fernando Paz Castillo e Leopoldo Landaeta. Ainda em 1928, produzir-se-á o protesto da juventude universitária, que Gómez reprimirá violentamente. Deste movimento participarão jovens que, trinta anos depois, haverão de ser as principais figuras políticas do país (V. o prólogo de Miguel Otero Silva para a segunda edição do seu romance *Fiebre*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971).

“Barrabás” pode ser considerado exemplo de uma narrativa que, posteriormente, teria numerosa descendência. O aspecto exótico trabalhado no conto é de fato bem reduzido, pois o personagem bíblico e seu meio são utilizados, conforme vai ocorrer na contística fantástica de Borges, como transposição culta de situações e vivências inteiramente reais, concretas e nacionais. Assistimos a uma projeção e a um mascaramento, dentro de estruturas artísticas mais prestigiadas, por corresponderem a materiais literários hierarquizados, nesse complexo ideológico que também pode ser explorado nos textos de Jorge Zalamea e Alejo Carpentier: a visão do caos da sociedade humana, regida mais pelo acaso que pela justiça, onde os valores se encontram subvertidos, onde as causas dos atos do poder acabam por ser incompreensíveis, assim como as opções das próprias massas. Barrabás tipifica uma dupla incoerência de comportamento, que o transforma em mero recurso de forças que o superam e lhe são alheias, um pouco à maneira das desventuras dos personagens kafkianos, e que fazem da sua consciência não só um mistério, mas, em termos mais diretos, uma perplexidade. Daí a pergunta que serve para construir a última imagem do conto.

Um esquema semelhante, embora transposto para um universo erudito muito elaborado, recorrendo aos instrumentos agitados da literatura fantástica e manejando uma língua castigada e irônica, é encontrado em Borges. Mas, o que no conto de Uslar Pietri mostra divergência em relação às orientações ideológicas de escritores como Borges é a utilização, tênue, às vezes dulcificada, mas sempre lírica, de uma sub-reptícia poesia narrativa e, além disso, uma sagacidade especial para coordenar, graças ao artifício de uma escritura modulada suavemente, os homens e a natureza, os seres e seu contorno, os conflitos e a ordem natural. O que em outros escritores apresentará uma hostilidade constante, que inclusive pode levar ao viver desgarrado de criaturas atormentadas, aqui se transforma, mediante um processo de reintegração, de fusão harmônica dos diversos elementos componentes do conto, num pacto sub-reptício. Ao homem se oferece sempre uma entrada para a natureza, na sua função de mãe eterna. Toda vez que o universo dos homens e suas organizações se mostram hostis, a natureza se abre para ele como uma fruta. Cumpre-se assim uma pauta que já havia sido registrada entre os poetas românticos e modernistas desta área cultural latino-americana podendo ser pesquisada até mesmo na lírica mais plena de Martí (os *Versos sencillos*) e que agora inunda a narrativa, propondo o grande tema da reconciliação.

Tradução de Eliane Zagury

## **Barrabás**

*A Carlos Eduardo Frías*

.....

Sua linhagem era de Bethábara, no país dos Gadarenos. Tinha a barba negra e cerrada como chuva, sob uns olhos ingênuos de animal. Dentre os nomes inumeráveis, o seu era Barrabás.

Conhecia os livros sagrados, era caridoso e respeitador, guardava o sábado e sabia que Jeová era terrível e possuía uma multidão de mãos e, na ponta de cada dedo, um castigo.

Era meio-dia. Um vento preguiçoso se derramava sobre o pátio e transbordava por entre as grades do calabouço. O ar estava esmagado por um cheiro indefinível e desagradável.

Havia por ali uma grande quantidade de pessoas amontoadas, ladrões, prostitutas, vagabundos, um ou outro cachorro peludo e remelento, e um soldado armado que fazia a guarda andando de um extremo ao outro com rapidez, como se se propusesse a transportar uma distância muito grande.

Numa volta, focalizou-o com os olhos; por entre a barba ressaltava a sua pele pálida como a água sobre as pedras. Ao olhar seguiu-se a interrogação.

– Eu? Barrabás...

– Barrabás?... Ah! Sim. O assassino. Sabe? Vão matar você.

– Sim. Já sei – respondeu com indiferença, para dizer alguma coisa, calando-se para contemplar abstraído as unhas compridas e sujas. O guarda continuou seu passeio.

Ao tornar a passar junto dele, continuando na mesma posição, perguntou-lhe:

– Escute. Você disse alguma coisa que vão me matar? Hein?

– Sim. Vão crucificar você. Já foi dito.

O outro continuou na sua volta monótona e Barrabás tornou a enfiar aquele olhar entorpecido no vazio das mãos.

Passado um momento tornou a chamar o guarda.

– Olhe. Por acaso você sabe quem foi que eu matei?

– Sim. O filho de Jahel. A punhaladas.

– O filho de Jahel... Só isso?

– Não. Você também está implicado numa insurreição.

– Na insurreição... Ah! Bom... Espere. Olhe, não vá embora.

Sabe? Tudo isso que você disse é mentira, tudo tudo. Mas vão me matar de qualquer maneira? Claro. Vão me matar... Pst... Então!...

– Então o quê? Está pensando em se fazer de inocente? É inútil. Jahel contou tudo. Você vinha dentro da grande nuvem de gritos da insurreição e quando os soldados os surpreenderam na rua, você, para se salvar, entrou na casa dela pela janela. O resto você sabe melhor que eu.

Barrabás permaneceu calado. Ao fim de um instante, como sob o império de uma idéia súbita, disse:

– Escute... Tudo isso é mentira, sabe? Não é necessário. Já aconteceu. Bem. Mas eu vou contar a você para... Você tem filhos? Bem. Vai ser para isso. Para um dia você contar a eles quando não se lembrar de nada melhor. Não conheço Jahel, nem conheci seu filho, nem sei do rosto que Jeová moldou neles e isto é verdade como a vida. Uma noite, a lua era tanta que parecia um dia convalescente; eu vinha pelas ruas, andando, como fazem os homens quando não têm o que fazer. Os comerciantes também! Quando, de repente, ouço desembocar numa esquina uma turba de homens com armas e

gritos e correndo à toda. Vinham na minha direção como um maníaco solto. Nunca aconteceu isso com você, guarda?

- Não minta, era a insurreição e você vinha com ela.

- Não estou mentindo. Eles vinham na minha direção. Além disso, aquilo em que a gente acredita é como se fosse de verdade, ou talvez mais. Torno a dizer que vinham na minha direção e eu comecei a fugir. Eles corriam como coisas, não como homens, sabe? Não olhavam para mim, nem gritavam o meu nome; então compreendi que se me alcançassem eu morreria sob a chuva dos seus pés. Havia uma janela aberta e eu me atirei por ela como uma pedra. Rolei sobre um leito e caí num canto. Quem estava dormindo acordou dando gritos de alarma.

“Você sabe, quem está no escuro há muito tempo consegue ver: quem acorda não consegue. Vi que da outra cama também se levantava uma sombra e que as duas se enlaçavam e lutavam furiosamente. Do meu canto eu compreendia que elas me procuravam. Caíram no chão: uma em cima, outra em baixo. E a de baixo só deu um grito e ficou calada. Do meu canto eu compreendi que a de baixo tinha tomado o meu lugar. Com o grito vieram pessoas e luzes, e me encontraram diante de uma mulher desgrehada e trêmula e, no meio dos dois, um homem com um punhal atravessado no peito.

“A mulher começou a gritar e a dizer: “Meu filho! Meu filho meu! Mataram!”, enquanto se esfregava nele, beijando-o e se sujando de sangue.

“Entre os gritos, olhava-me com ódio e exclamava: “Assassino! Aí está, levem-no. Ele o matou! Assassino!”, e todos me olhavam com os olhos vidrados de ódio, mas eu não compreendia.

“Aquilo era extraordinário e violento demais; comecei a ficar com pena daquela mulher que tinha matado a “carne da sua carne”, e pensava na inutilidade daqueles gritos, porque a morte é uma viagem e não há forma de deter quem *vai* porque *vai ficando*. Quando tomei conhecimento de mim e voltei daquela grande surpresa, levavam-me pela rua amarrado, entre o ódio das pessoas. Desde então estou na prisão.

Barrabás se calou, olhando para as unhas com o seu gesto habitual. O carcereiro cortou o silêncio.

- Por que você não disse isso aos juizes?

- Não me perguntaram.

O murmúrio das conversas de todas as pessoas amontoadas no calabouço fazia-se denso como um coro. O vento tirava um som de água das árvores do pátio. O carcereiro tinha ficado de cócoras diante do preso.

De repente Barrabás, pegando-lhe no braço, perguntou com ansiedade, quase com angústia:

– Escute! Quem é que costuma ser crucificado?

– Os que cometeram um delito.

– Só esses?

– Só esses.

– E a mim, vão crucificar?

– Sim.

– Não pode ser! Qual o delito que eu cometi?

O guarda ficou confuso, não encontrando resposta. No áspero da sua inteligência, compreendia que aquela pergunta trazia em si alguma coisa de transcendental. Com movimentos mecânicos começou a acariciar a barba, como um autômato.

Repentinamente, seu rosto se iluminou como se tivesse feito um achado.

– Barrabás. Você cometeu um delito. Sua morte está justificada. É um delito grave.

– Você está louco? Qual...

– Um que é preciso castigar muito duramente.

– Qual?

– O delito de se calar.

– De me calar?

– Sim. Você sabia a verdade e a soterrou dentro da boca.

O carcereiro se levantou com um ar satisfeito – era o homem justificado – e continuou seu passeio tedioso e lento, lento e opressor, sem prestar atenção na expressão abstraída do rosto do prisioneiro, que declamava uma ladainha à meia voz:

– O delito de me calar!...

– Você não estava morto? – Parecia que da voz da mulher saía aquele tom violeta do céu –. Não tinham matado você?

E corria as mãos, como que o modelando, por todo o contorno do seu rosto.

- Barrabás, meu homem, diga, será que eu morri também e estou vendo as sombras, ou é verdade que você, com a sua voz e o seu sangue, está diante de mim?

O homem, tomando-lhe a cabeça entre as mãos, respondeu:

- Estou preso de um grande assombro e não creio que esteja vivo, porque deve ser assim a perplexidade da morte. Você acredita que eu esteja vivo?

- Sim. Agora tenho certeza. Por que é que não havia de estar? Você está vivo e eu estou vendo você.

- É você quem diz. Deve ser isso mesmo.

Mas Barrabás era ingênuo e alegre e agora estava triste; era meigo e despreocupado e estava sinistro; era indiferente e no seu rosto agora pairava a obsessão.

- Mulher, você tinha ouvido falar disso alguma vez? A verdade é um delito. Um delito pavoroso, sabe?

- Você está delirando. O que há com você?

Barrabás se calou, deixando os olhos pousarem no branco das unhas sujas e selvagens, como era costume seu.

- Eu estava preso, sabe?

- Sim.

- Iam me crucificar.

- Jeová salvou você, meu homem!

- Não! É mentira. Não foi Jeová quem me salvou. Quem me salvou foi um delito.

- Qual? O seu? Você está louco...

- Não, o do outro. Mas fique quieta, não me interrompa.

O homem ficou em silêncio um momento, como que ordenando as idéias e depois prosseguiu na conversa, com a lentidão de quem vai semeando.

- Iam me crucificar. Mas, sabe, quando chega a Páscoa, costuma-se soltar um preso para o povo. O que ele quiser. Selecionam dois para que o povo escolha um entre eles. Eu fui um dos chamados, mas não tinha esperança. Tinha sobre mim um grande crime. A mulher o interrompeu:

- Sim, você tinha matado o filho de Jahel.

- Não, não era esse o meu crime. Meu crime era outro. Um outro que não compreendo: calar. Isto parece absurdo, não é? Pois

não é, não. Isto é “diáfano”, pode ser explicado; absurdo foi o outro, inexplicável, como um sol à meia noite.

E Barrabás ficou em silêncio durante um momento, como se suas palavras tivessem rolado num abismo.

– Sabe, o carcereiro veio me buscar, o mesmo com quem tinha falado antes, e me levou pelos corredores vestido com o ruído das minhas correntes. No caminho me disse:

“– Você tem esperança ou não?”

“Eu respondi: “Não sei. Você sabe quem é o outro?”

“– Sim, disseram-me que se chama Jesus. Acho que é maluco.

“Diante do Pretório o povo se derramara, e o povo me via, e via o governador, cheirando a flores, e o outro réu. O outro réu era um nobre homem magro, de aspecto humilde, com uns olhos grandes que lhe tomavam metade do rosto.

“O governador perguntou ao povo: “Qual dos dois vocês querem que eu solte?”, e eu me sentia por dentro como se o coração partisse de angústia. Mas então todos começaram a gritar: “Barrabás. Barrabás”, como um mar que falasse.

“Senti emoção. Toda aquela gente me aclamava e me conhecia. Mas, ao me virar, vi a face do outro prisioneiro que estava humilhado, como se os gritos o apedrejassem, e comecei a sentir pena, porque pensei que no martírio aquele homem sofreria mais que eu. Como o carcereiro estava ao meu lado, pude dizer-lhe ao ouvido:

“– Este é Jesus?”

“– Sim.

“– Seu crime deve ter sido muito maior que o meu. De que é acusado?”

“– Ele despreza as leis de César. Promete fazer coisas sobrenaturais. É um grande vaidoso. Afirmar que só diz a verdade.

“– Isso é delito?”

“– Um grande delito.

“O guarda não disse mais nada, mas dentro de mim, como um vento, alojou-se este assombro. Não sei se sonhei, se estou morto, ou se é o meu sangue e a minha voz que estão falando com você.

“Como em meio às trevas, vi o governador que lavava as mãos numa bacia, como fazem os homens depois que comeram.

“Soltaram as minhas correntes e caí entre aquela maré de pessoas como um tronco.

“E agora, mulher, quero que você me diga. Tinha ouvido falar disso alguma vez? É possível que as palavras possam jogar punhados de perplexidade sobre a vida? Tinha ouvido alguma vez coisa semelhante?”

Sem esperar resposta, saiu para o caminho que se fundia nos olhos da mulher. O céu estava semeado de violetas e Barrabás se destacava do seu fundo como um bloco de pedra desbastado a machadadas.

Tradução de Eliane Zagury

---

**João Guimarães Rosa**

---

O nascimento do escritor dentro do brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967) foi lento, progressivo, indireto, derivado de uma busca obscura e incerta. Numa de suas declarações, ele mesmo ressaltou que estes processos nunca são nítidos, nem correspondem a proposições assumidas clara e redondamente, mas sim obedecem a uma maturação interior que não pode ser apressada. Esta vai somando, em diferentes períodos da vida, às vezes bem distantes entre si, atitudes e inclinações semelhantes, até que de repente esta acumulação obscura se transforma numa opção definitiva.

A incorporação de Rosa à literatura fez-se através de um volume de nove contos, intitulado *Sagarana* e publicado em 1946. Era o primeiro livro do autor, iniciado com “O burrinho Pedrês” e concluído com “A hora e a vez de Augusto Matraga”, dois relatos já clássicos do seu primeiro período, mais nitidamente enraizados no regionalismo que os restantes que posteriormente haveria de publi-

car, e incluía o conto “São Marcos”, que vale quase como uma profecia sobre a sua futura obra literária. Este volume tem uma história peculiar, bem reveladora desse lento avanço, tateando o caminho como o cego do seu conto, que caracterizou a incorporação de Guimarães Rosa à prosa de ficção.

Aos vinte anos, o autor escreveu uma série de quatro contos, enquanto estudava na Faculdade de Medicina em Belo Horizonte, e remeteu à revista ilustrada *O Cruzeiro*, não para conquistar a glória, mas sim os cem mil réis que ela dava de prêmio. Nestes contos, publicados em 1929 e 1930 (como “O mistério de Highmore Hall” e “Chronos Kai Anagke”), é visível demais a razão econômica e não literária, *pane lucrando*, que se manifesta no uso do esquema convencional do conto de suspense que, na época, as revistas ilustradas difundiam semanalmente na escritura inteiramente despersonalizada, na mecanicidade dos recursos do interesse e sobretudo nos temas, verdadeiros protótipos vindos dos modelos ingleses da época.

Para chegar à literatura própria, Guimarães Rosa necessitou de muito mais tempo. Quando estava para completar trinta anos empreendeu a tarefa, mas necessitou de vias indiretas e imprevisíveis, tendo de passar previamente pela poesia, antes de se incorporar à narrativa. Este desvio é bastante normal na literatura (pensemos em Miguel Ángel Asturias ou em Jorge Luis Borges). Mas, no caso de Guimarães Rosa, a poesia foi a tal ponto passagem obrigatória para a narrativa que esta a absorveu e a fez desaparecer, uma vez cumprida a sua função introdutória. Em 1936, escreveu um volume de poemas, intitulado *Magma*, com o qual concorreu ao prêmio de poesia da Academia Brasileira, obtendo a distinção por proposta de Guilherme de Almeida, que presidia o júri e que julgou a obra jovem nestes termos: “Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, *Magma* é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua lama, o seu bem e o seu mal”. Tão elevada jaculatória, entretanto, não foi convincente para o autor, que preferiu deixar dormir por algum tempo o seu volume de poemas, sono este que durou a sua vida inteira. Não publicou estes textos, não insistiu no gênero e, anos depois, na sua longa e esclarecedora conversa com o crítico alemão Günter Lorenz (*Ex-*

*posição do Novo Livro Alemão no Brasil*, Frankfurt-am-Main, 1971), confessou-lhe as razões deste desvio e a utilidade que teve na sua vocação definitiva de narrador: “Sobretudo, eu descobri que a poesia profissional que a gente tem de lançar mão nos poemas pode ser a morte da verdadeira poesia. Por isso, eu me volvei para a lenda heróica, o conto fabuloso, a história simples. Porque isso são coisas que a vida escreve, não a legalidade das chamadas regras poéticas. Então eu me sentei e comecei a escrever *Sagarana*”.

Por meio do encontro e do desencontro com esta poesia que seguia fatigadamente o trilho da preceptiva, embora a empregasse para redescobrir com renovada inocência a realidade brasileira, tal como jubilosamente reconhecera Guilherme de Almeida, o escritor entra para a literatura verdadeira e, dentro deste campo, para o seu jogo próprio e específico da narração contística. Por esta data, que corresponde aos últimos anos da década de trinta, Guimarães Rosa já está instalado no Rio de Janeiro; colocou a sua assombrosa capacidade para a aprendizagem de idiomas estrangeiros a serviço de uma vontade de nova orientação de vida e, abandonando seu trabalho de médico, incorporou-se ao Ministério de Relações Exteriores do Brasil, que será, para o resto da vida, a sua própria casa. Como tantos jovens, ainda mais quando originários da província, carecia de vinculações culturais na capital, motivo pelo qual vê nos concursos literários a possibilidade de estabelecer este contato, ser ouvido e recebido pelos colegas, dar-se a conhecer, existir.

Renard Pérez (no seu “Perfil de João Guimarães Rosa”) narrou este momento decisivo: “Em 1937, levado pela saudade da terra, Guimarães Rosa escreve os contos de *Sagarana*, onde, num estilo vigoroso, descreve a paisagem mineira com toda a sua beleza selvagem, a vida das fazendas, dos vaqueiros e dos criadores de gado – histórias de gente simples vividas ou imaginadas – o mundo em que passara a infância e a mocidade. Transpunha também, para o livro, a linguagem rica e pitoresca daquela gente, registrando regionalismos, muitos deles ainda não utilizados em literatura. Levou sete meses para escrever o livro – “sete meses de exaltação, de deslumbramento” declara o escritor. Em dezembro de 1937, resolveu concorrer com o volume ao Prêmio Humberto de Campos, instituído na época pela editora José Olympio. Queria ganhar o concurso, naturalmente; mas desejava, sobretudo, saber do valor do trabalho.

Não conhecia escritores e a opinião da comissão julgadora era um meio de tomar o próprio pulso. Enviou ao júri (integrado por Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Prudente de Moraes Neto, Dias da Costa e Peregrino Júnior) os originais – que então se intitulavam simplesmente *Contos* – para disputar o prêmio com outros 57 concorrentes: apresentou-se modestamente como *Viator*. Foi vencido por três votos contra dois. No mundo literário ninguém sabia quem era o autor que chegara ao final do concurso: era o desconhecido Viator. Na época (1938-1939), o editor José Olympio procurou com insistência, através da imprensa e dos amigos, descobrir quem era Viator, para editar-lhe o livro. Foi inútil, Viator desaparecera.

O que aconteceu neste concurso foi amenamente contado pelo mais famoso dos seus membros, o romancista Graciliano Ramos, quando, quase dez anos depois de ter ocorrido o certame, o volume *Sagarana* acabou por ser publicado. Sem o desespero de André Gide (quando compreendeu que o livro que rejeitara, influenciado mais pelo que sabia do autor do que pela própria obra, era um dos romances geniais do século, *A la recherche du temps perdu*), Graciliano Ramos também tentou se justificar, embora com sensatez e equilíbrio, quando releu o livro de contos publicado e comprovou as diferenças que havia entre ele e o volumoso original que tivera entre as mãos em 1937 e contra o qual votara. Com efeito, as quinhentas páginas originais diminuíram para cerca de trezentas, os notórios altos e baixos anteriores suavizaram-se. Aumentara, portanto, a seriedade do trabalho: “Certamente de um médico mineiro e lembrava a origem: montanhoso, subia muito, descia – e os pontos elevados eram magníficos, os vales me desapontavam”, disse Graciliano Ramos recordando as suas impressões do concurso, e acrescentou a respeito da versão nova e definitiva: “Vejo agora, re-lendo *Sagarana*, que o volume de quinhentas páginas emagreceu bastante e muita consistência ganhou em longa e paciente depuração. Eliminaram-se três histórias, capinaram-se diversas cousas nocivas. As partes boas se aperfeiçoaram: “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “Duelo”, “Corpo Fechado”, sobretudo “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, que me faz desejar ver Rosa dedicar-se ao romance” (in *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1968).

Graciliano Ramos se distinguiu, na sua obra, pela precisão e pelo laconismo da escritura. Entretanto, foi sensível à riqueza lingüística de Rosa, mesmo nos seus excessos (vinte adjetivos mais ou menos desconhecidos do leitor para dar o movimento de alguns bois), porque percebeu que era orientada por um “doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores” e que dali provinha o que assim definiu: “seu diálogo é rebuscadamente natural: desdenha o recurso ingênuo de cortar “ss”, “ll” e “rr” finais, deturpar flexões, e aproxima-se, tanto quanto possível, da língua do interior”. Mas este segundo estado do primeiro livro de contos de Guimarães Rosa, publicado em 1946 pela Editora Universal, numa edição em que também se anunciava como de surgimento próximo o seu primeiro volume de versos, não foi o estado definitivo. O livro ainda esperava uma terceira metamorfose.

De 1946 para 1958, o livro tem uma evolução lingüística muito curiosa. Neste período, que é quando Rosa se dedica inteiramente à literatura escrevendo os sete relatos de *Corpo de Baile* e seu romance *Grande Sertão: Veredas*, ambos editados em 1956, aparecem cinco edições sucessivas de *Sagarana*, que registram uma elaboração lingüística progressiva que, pela sua minuciosidade evoca as famosas correções de provas tipográficas que Balzac fazia nos seus romances. Conservamos as provas corrigidas pelo autor e, quanto a certas páginas, podemos falar de uma transformação total. Esta não afeta à linha das séries actanciais, respeitando assim a parte anedótica dos contos, mas se instala na escritura, que progressivamente parece ir sendo dotada de uma insólita capacidade autônoma, como se os significantes pudessem se desprender dos seus significados, para que dentro deles se produzisse, independentemente, o processo de transformação. De uma edição para a outra, as frases voltam a ser escritas, sobretudo aquelas que correspondem ao diálogo dos personagens comuns, num processamento que distancia sua fala de qualquer imitação fonográfica própria do regionalismo imperante nas letras brasileiras, para instalá-la num âmbito específico próprio, onde parece essencializar-se a sua natureza de *parole*, que, não sendo em nada desmentida, é entretanto colocada dentro de um sistema que se vai projetando para o futuro lingüístico do escritor. Em 1958, com a publicação da quinta edição “retocada”, anuncia-se explicitamente que esta será a “forma definitiva” do li-

vro, pois Guimarães Rosa por fim pôde se desprender dela. Com o que *Sagarana*, que é a entrada do autor para a narrativa, constitui ao mesmo tempo um dos livros da sua maturidade, anterior e posterior às suas obras fundamentais e ainda anunciador dos textos últimos, como os contos de *Tutaméia*, publicados postumamente.

A matéria de um escritor, a que ele elabora obsessivamente na idade adulta e que freqüentemente o acompanha a vida inteira, numa espécie de jogo reiterativo até o alucinante, costuma afundar suas raízes no passado mais remoto, procedendo dos tempos infantis, deles vindo e inundando o escritor maduro de uma maneira incontida. O fato de Guimarães Rosa ter escrito seus primeiros contos quando se aproximava dos trinta anos, ter publicado a primeira versão corrigida e trabalhada quando já rondava os quarenta e ter acabado de elaborá-los e aperfeiçoá-los quando completava os cinquenta anos em nada afeta a procedência longínqua, infantil, da matéria que teve nas mãos durante este longo período de sua vida adulta. As fontes da sua criação procederam, de um modo absoluto que não admitiu exceções, do universo sertanejo em que passou a infância, a adolescência e até mesmo a juventude. Estas fontes foram tão intensas e nutritoras que abasteceram a totalidade dos seus livros e até mesmo o levaram a dizer, quando já lhe restavam poucos anos de vida, que precisava de muito mais tempo para poder contar tudo o que trazia dessas origens.

João Guimarães Rosa nasceu num insignificante povoado de Minas Gerais, uma aldeola de pesada denominação teutônica, Cordisburgo, mas que em nada se distinguia dos demais povoados sertanejos. Esta região, cuja presença como cenário, como geradora de temas e personagens, como produtora de escritores, começou muito cedo na história do Brasil colonial, com os "inconfidentes" do século XVIII, não parou de marcar a arte e a literatura do país, numa proporção que supera em muito a capacidade econômica que a distingue atualmente. Guimarães Rosa nasceu e morreu *mineiro*. Durante a sua vida inteira, mesmo naqueles tempos em que esteve longe da sua terra natal, quando foi diplomata na Europa e escritor internacional, não deixou de ser este arraigado mineiro, nem de se definir a si mesmo como um regionalista, naturalmente conferindo ao termo um sentido menos restrito e particularizado do que era co-

num nas letras brasileiras do século. “Eu sou regionalista – disse a Lorenz – porque o pequeno mundo do sertão, esse mundo original e cheio de contrastes é para mim o símbolo, talvez mesmo o modelo, do meu universo”. Gostava de estabelecer uma espécie de associação íntima entre o muito pequeno e particularizado da região natal e a totalidade do universo, fazendo daquele a cifra deste, um pouco à maneira do cubano José Lezama Lima, numa operação que implicou a orgulhosa apropriação do particular para transformá-lo sem vacilação no universal.

Num belo texto que escreveu em 1957, Guimarães Rosa tentou definir, numa torrente de adjetivos opostos, a essência destas Minas Gerais unas e múltiplas, às quais se designou como “coração do Brasil”. Das muitas definições que acumula sem poder resolver, algumas pretendem pintar o homem da região: “Desconhece castas. Não tolera tiranias, sabe deslizar para fora delas. Se precisar, briga. Mas, como ouviu e não entendeu a pitonisa, teme as vitórias de Pirro. Não tem audácias visíveis. Tem a memória longa. Ele escorrega para cima. Só quer o essencial, não as cascas. Sempre freqüentado pelo enigma, retalha o enigma em pedacinhos, como quando pica seu fumo de rolo, e faz contabilidade da metafísica: gente muito apta ao reino do céu. Não acredita que coisa alguma se resolva por um gesto ou um ato, mas aprendeu que as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode tornar a voltar. Principalmente, isto: o mineiro não usurpa. Até sem saber que o faz, o mineiro está sempre pregando com Deus”. (*Ave, palavra*, São Paulo, José Olympio, 1970).

Esta origem mineira se manifesta literariamente de diversos modos, nenhum deles nascendo de um determinismo mecânico, mas sim avançando como uma proposição ou uma incitação para criar. Antes de mais nada, dali procede a matéria-prima com que Rosa elaborou contos e novelas, embora isso não signifique apenas o seu conhecimento de uma determinada área geográfica, com os seus personagens típicos e o seu consabido repertório de histórias, mas sim que estava imerso numa estrutura cultural autêntica e muito elaborada, que, dentro do Brasil, demonstrou uma poderosa capacidade idiossincrática. Guimarães se formou, desde a infância, no rio de uma cultura. Uma cultura criada por um povo ao longo de séculos, dentro de um cadinho original de tendências e valores,

que arrasta consigo um destacado conjunto de tradições, que é especialmente conservador de formas muito antigas e próprias e especialmente criador de sistemas de valores, sobre os quais se apoiou uma cosmovisão coerente

Quando o crítico Antonio Cândido se defronta com o maior romance de Rosa, *Grande Sertão: veredas*, o vê como uma imbricação de três esferas que são representadas pela terra, pelo homem e pela luta, registrando assim a recuperação que o autor faz da geografia árida da região, dos tipos humanos característicos (os *jagunços*), da problemática tradicional que anima o seu pensamento, da capacidade de realismo e de fidelidade à lição do seu universo, que não é impedida pela progressiva orquestração simbólica de todos esses elementos, para dotá-los de uma significação posterior em que se dimensionam universalmente (*Diálogo 8*, São Paulo, novembro de 1957). Da mesma forma, M. Cavalcanti Proença estabelece o plano mítico em que se situa o romance, partindo da consideração dos ingredientes realistas com os quais ele vai sendo tecido, sobretudo esse rio Urucuia, que é narrado como a própria vida de Rio-baldo e que funciona como a travessia vital, como a travessia do discurso literário, como a travessia do pensamento (em *Augusto dos Anjos e outros ensaios*, São Paulo, Grifo, 1973).

Esta cultura original não proporciona apenas a matéria-prima. Dela também procede uma concepção da literatura e principalmente uma definição do ato narrativo, que vem constituir um produto específico da sua tradição peculiar. O universo mineiro já tinha dado matéria para o romance com que se abre a contemporaneidade literária brasileira, *Os Sertões* (1902), mas não proporcionara a Euclides da Cunha, disciplinado aluno do positivismo sociológico, esta visão interior do fato literário, que lhe trouxesse um enfoque igualmente original e específico como a matéria que estava elaborando: Em Euclides da Cunha ambos os planos ficam separados: ele contempla seres humanos e uma história alucinante, tudo produto de uma cultura que evidentemente o fascina, mas fala de fora, sem perceber e sem se interessar pelo fato de que esta cultura também deve, forçosamente, gerar um modo literário, uma singularidade narrativa. Não nota que ela não se limita a oferecer ao estrangeiro, procedente de outra estrutura cultural, um repertório de objetos mais ou menos exóticos, mas sim um sistema de valores onde estão implica-

dos também os literários. Se este modo literário peculiar alimentou uma tradição muito frondosa de literaturas orais e populares (e dentro desta fonte caótica estão os inumeráveis folhetos de cordel), não contou, em compensação, com escritores cultos que soubessem assumi-lo, transposto ao nível intelectual e às estruturas próprias de uma literatura artística.

Guimarães Rosa constitui um momento privilegiado do esquivo processo de adoção – no nível das literaturas adultas – destas posições culturais implícitas no seu meio natal. Ele começa por reconhecer sua proximidade com o narrador espontâneo do *sertão*, começa por saltar este enorme espaço que o separa do poeta ou contista popular, dizendo: “Nós, homens do sertão, somos fabulistas por índole. Contar histórias está no nosso sangue, isso já vem do berço. Já como crianças pequenas encontramos todo tempo os contos coloridos dos velhos, encontramos fábulas e lendas, e finalmente crescemos num mundo que nos vem ao encontro, muitas vezes, como uma fábula cruel. Assim, a gente se acostuma; inventar histórias transforma-se em corpo e sangue e até na alma, porque o sertão é também a alma dos seus homens”. A partir desta identificação inicial, começa o processo de diferenciação que fará a divisão de águas entre um narrador espontâneo e um narrador profissional, coisa que passa pela adoção da escritura e pela consciência do ato criativo. No caso de Guimarães Rosa, este processo transitou, além disso, pelo reconhecimento de que também se deve aceitar uma percepção do real que é específica do ato narrativo e do meio em que se produz: “Eu me disse que sobre o sertão não se pode escrever literatura no sentido comum, mas somente lendas, contos fabulosos, confissões”.

Dai uma última descoberta: esta narrativa deve incluir uma escritura adequada à realidade cultural deste mundo-região, mais exatamente adequada ao funcionamento do imaginário que permite que estas criaturas vivam e ao mesmo tempo vejam de uma maneira determinada a realidade. Por isso Guimarães Rosa confessa, no seu diálogo com Lorenz: “Não, não sou um romancista: sou um contador de histórias fabulosas, críticas. O que se chama meus romances ou ciclo de romances são, na verdade, histórias fabulosas, nas quais a ficção poética se junta à realidade. Sei que assim pode facilmente

nascer um bastardo, mas para isso o autor tem de ter um aparelho de controle na sua cabeça”.

Este ângulo da percepção artística foi feito seu por outros narradores no Brasil, a ponto de não terem faltado críticos (é o caso de José Hildebrando Dacanal: *Nova narrativa épica no Brasil*, Porto Alegre, 1973) que detectassem na novelística recente uma tendência épica, que se definida pela adoção de um ponto de vista artístico harmonizado com a matéria fabulosa que manejava, o que estabeleceria uma relação entre obras tão díspares como a de Guimarães Rosa e *O Coronel e o Lobisomen*, de José Cândido de Carvalho; *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, ou *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Quanto a isso, e deixando de lado a disparidade dos níveis artísticos pertinentes, ocorre que Guimarães Rosa soube avançar mais, assumir um grau mais elevado da consciência de escritor, o que implica, obrigatoriamente, uma consciência maior do texto construído, do universo de palavras em que se resolve o universo cultural do qual se parte.

Se, por um lado, isto postula um ofício, um processo de dominância da matéria específica da criação literária, por outro, dada a natureza particular desta matéria que funciona sobre um sistema significativo, acarreta o ajuste minucioso de uma construção narrativa com uma concepção do mundo em e através de uma estrutura verbal particular.

Aí se encontra o ponto de partida da exploração peculiar da linguagem que Guimarães Rosa realizou e que se anuncia desde os seus primeiros contos, embora só se desenvolva de maneira grandiosa nos seus livros de 1956 (*Corpo de Baile e Grande Sertão: veredas*). O título do seu primeiro volume de contos, *Sagarana*, já é uma amostra da sua visão da linguagem. Utilizando o recurso de criação de neologismo por adição dos termos, peculiar à língua alemã (uma das que dominou), constrói uma nova palavra onde tenta casar dois mundos lingüísticos muito afastados entre si: *Saga*, radical germânico que foi incorporado às línguas cultas universais para definir uma série coerente de acontecimentos históricos e o sufixo *rã* ou *rana*, o “guarani ou melhor tupi” do padre Montoya. Conforme observa Cavalcanti Proença, neste título já está “definido um programa estilístico”. O curioso do procedimento se fundamenta no dese-

quilíbrio que esta invenção introduz dentro do signo lingüístico, na sua relação interna de significação: enquanto o leitor não aprender esta relação como todas as relações lingüísticas, a saber como arbitrárias, convencionais, com o que deixará de perceber o que nela há de criação individual, de operação mais estilística que lingüística, o termo lingüístico que lhe é oferecido o mergulhará num universo de meros significantes, onde os valores só podem ser atingidos, e nem sempre com precisão, apelando para o contexto combinatório das frases. Daí a leitura vacilante, por ser ramificada e polissêmica, obscura e brilhante conforme o caso, que o texto de Guimarães Rosa impõe. Esta leitura apresenta uma petição inicial de princípios: o texto tem uma realidade autônoma, que não desaparece, como é característico da experiência comum da leitura narrativa, pelos elementos referenciais para os quais apontam os signos lingüísticos. A resistência que estes apresentam para se transformarem nas coisas que representam, digamos a sua falta de transparência para serem penetrados pelas coisas, confere-lhes uma espessura e uma realidade de que obrigam o leitor a situar a sua apropriação literária na própria travessia do texto.

Para conseguir esta construção, Guimarães Rosa parte da situação particular da língua portuguesa conservada no Brasil, que entende como menos desenvolvida (na direção de uma abstração generalizada ou de uma consolidação rígida dos seus mecanismos) e portanto aberta, dispersa, ilegal, conservadora tenaz de pressupostos arcaísmos e facilmente contaminada por contribuições indígenas e negras. Definitivamente próxima de um estado livre e confuso, como lava ígnea que ainda não começou a esfriar, isto permite a Rosa defini-la como uma "língua metafísica". Esta língua em aparente estado de nascença pode ser encontrada nas regiões e seu funcionamento percebido dentro dos dialectismos, neologismos e barbarismos, que respondem a um manejo vivo, não regulado pela norma.

Mas esta língua é ouvida, falada e registrada por um homem culto, que a percorre até as suas raízes, explora o seu campo semântico pesquisando as etimologias que recupera como os centros nervosos da palavra, procede à desmontagem dos mecanismos de composição e circunscreve os campos de significação. Assim esgaravata, esta língua é posta em relação com a língua que poder-se-ia

chamar de científica do século XX e que pertence ao nível mais abstrato atingido pela cultura urbana, e também com as outras línguas particulares, aspirando-se que todas se possam situar num mesmo plano, onde se operaria a conjunção de arcaísmos, latinismos, dialectismos, indigenismos e palavras eruditas, o que implica forçosamente a determinação prévia das leis do seu funcionamento sistemático, pois de outro modo não superaríamos a tradicional confusão de Babel. Por isso, depois de uma imersão no particular, concreto e regional da experiência lingüística, a operação obrigatória do escritor radica na percepção das leis do sistema lingüístico, primariamente do português, mas não exclusivamente, de tal modo que poder-se-ia suspeitar de que o autor se comprazesse na secreta aspiração ao sistema universal que domina os estudos desta matéria.

Oswaldino Marques (em *A Seta e o Alvo*, Rio, INL, 1957) colecionou dezenas de exemplos das possibilidades surpreendentes que, nas mãos de Guimarães Rosa, atingem à prefixação e à sufixação; sendo operações normais da língua, sua aplicação extensa e sistemática imprime à língua uma mobilidade iminente e ao mesmo tempo contribui para criar um âmbito específico que é tão lingüístico como literário. Efetivamente, por este caminho chegar-se-á a uma criação lingüística que será corretamente adjetivada de “roseana”, porque é a sua língua em função narrativa. Mais que recusar a fala (embora de uma perspectiva joyceana é vidente que rompe com a convenção falada vigente), recusa essencialmente a escritura literária pré-existente. É isso o que explica que, para Haroldo de Campos, “a ficção roseana é mais atual, menos comprometida com o passado, com o assim dito romance burguês do século XIX, que o “nouveau roman” francês (*Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1970) – com o que presenciariamos a situação paradoxal de um escritor do regionalismo, profundamente imerso no seu meio cultural e nas possibilidades que ele proporciona, conseguir romper com as convenções fixadas pela literatura culta urbana.

Partindo deste aproveitamento dos mecanismos já existentes na língua, assim como das contribuições lexicais de outras línguas ou dos dialetos regionais, Guimarães Rosa vai construindo uma língua literária que ambiciosa oferecer o seu retrato, ser “espelho da personalidade”, manifestar a fluência do viver pessoal e ainda a

sua projeção para um absoluto. Fica a ressalva de que embora se tenha situado fora do mundo material, não é o caso de se falar de um Rosa consolidado numa convicção metafísica institucionalizada. Mas a língua vai-se oferecer a ele como “a única porta para a eternidade, mas infelizmente ela está oculta debaixo de montanhas de cinza”. Pelo seu precioso intercâmbio epistolar com Edoardo Bizzarri, seu admirável tradutor italiano (*Correspondência com o tradutor italiano*, São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972), é possível reconstruir as operações lingüísticas que respaldam a criação desta língua própria, mas talvez seja mais seguro buscar as origens dessa atitude, registrar a explicação psicológica que a fez nascer, coisa que assistimos num dos seus primeiros contos: “São Marcos”.

No personagem narrador, que não é encoberto, mas pelo contrário reconhecido como o próprio autor que, para esta eventualidade narrativa, adota o nome de José, notamos este gosto pela língua, a convicção de que “cada vocábulo tem mérito *per se* além de qualquer simbolismo representativo ou conotativo que possua dentro do seu contexto” (Mary Daniel: *João Guimarães Rosa, travessia literária*, Rio, 1968). Quando precisa justificar a criação de uma nova palavra, derivada de “colossal”, porque esta não é capaz de traduzir o significado correspondente ao referente representado pela desmesurada grandeza do bambusal, explica: “*E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem*”, com o que a linguagem aparece como um sistema insuficiente de equivalências fônicas, como um empobrecimento em relação ao concreto e real e ao mesmo tempo como um regime necessitado de uma aproximação analógica maior com o real. Se a língua é insuficiente para se aproximar mais estreitamente da realidade, expressar a sua corporalidade e o seu sabor, a tarefa do escritor é dobrada por uma segunda (ou primeira) função, que seria a de inventor da língua. Esta invenção não só responde à insuficiência anotada, mas também ao desgaste que se produz pelo uso: “*a gíria pede sempre roupa nova e escova*”, diz no mesmo fragmento. Assim, a invenção lexical seria norma da língua e mais ainda da literatura, pelo menos dentro da margem que permite notar a novidade e ao mesmo tempo assegurar a comunicação, mediante a conservação de um código comum de índole coletiva.

E ainda há mais. O conto é tecido por fios cruzados que dizem, em diversos tons e formas, a mesma coisa. Todos concorrem para o reconhecimento do poder da cadeia dos significantes, para a sua capacidade de aludir aos significados sem morrer neles, para a sua expansão como forças livres que governam a realidade. O conto inteiro não faz mais que narrar o onipotente exercício das palavras, de tal forma que parece ser a ponta do fio de um novelo que será desenrolado no relato mais original<sup>1</sup> e Guimarães Rosa, o “Cara-de-bronze” (de *No Urubuquaquá, no Pinhém*), pois seu assunto central é a palavra ritual, capaz de modificar as coisas. A oração de “São Marcos”, que dá título ao conto, implica a consumação deste poder encantatório da oração, no exercício puro e concentrado do poético que nela se encontra, já que é uma invenção total e não uma tradução das coisas, já que é uma mera combinação de significantes capazes, graças ao seu poder sonoro e encantatório, de modificar a realidade, de se impor às coisas e fazer com que elas se acomodem às suas ordens. A experiência da feitiçaria é a experiência do poético, porque ambos se situam no campo das palavras e ambos acreditam no poder que delas emana; não as vêem como signos em que as coisas se transparecem, mas sim como ordens sonoras autônomas que regem o mundo.

À maneira de Joyce no *Ulysses*, o narrador do conto constrói um poema com a enumeração de nomes próprios de “reis leoninos”, que, vista a situação peculiar lingüística do nome próprio, só são conotados pelo leitor comum sob a rubrica de “exotismo” ou “orientalismo” e abrem um leque de significações novas e livres a partir da sua mera sucessão sonora, a que é necessário interrogar, “a parte o sentido prisco, valia o ilêso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado”, ou seja a virgindade dos significantes que são originadores de significados novos, surpreendentes, originais. À mesma principalidade da palavra corresponde o seu misterioso diálogo com “Quem será?”, por meio dos textos que trocam entre si, escrevendo-os na casca dos bambus, ou seja, imprimindo signos lingüísticos no corpo da própria natureza. Neste caso, o que esvaece não é o significado, mas sim o emissor da mensagem, que não conta como ente real e como psicologia, para dar passagem ao texto, que é o conjunto de signos a serem interrogados para que, com eles, reconstrua-se

não um ser humano, mas meramente um emissor de texto. Ainda mais: o intercâmbio inclui uma metalinguagem onde se debatem os textos, sua vontade de se libertar dos significados convencionais e aprendidos, para se reinstalar num universo novo da significação.

Há mais que isso ainda: o conto inteiro funciona como um exercício de revisão textual. Em consequência da cegueira repentina com que Mangoló castiga a incredulidade do narrador, presenciamos duas leituras sucessivas de uma mesma realidade natural: aquela que, amorosa e minuciosamente, faz-se com a ajuda dos olhos e que repete a anterior, que se auxilia apenas do tecido sonoro (os perfumes, as sensações tácteis), com o material que compõe os significantes verbais. Se, na primeira leitura, o objeto, como é de rigor, parece absorver por inteiro o signo lingüístico e substituí-lo pela sua mera realidade (árvore, ave, inseto, paisagem), na segunda leitura, dá-se um passo importante para a consideração atenta dos sinais sonoros que os objetos da realidade emitem mas que não são esta mesma realidade. Vale reconhecer que há um plano sensível com o qual se constitui uma mensagem, mas esta mensagem é insegura e escorregadia, impõe uma atenção maior para elaborar as suas significações, com a ajuda dos elementos adequados, pois estes não são unívocos e sim potencialmente polissêmicos. Dito de outro modo, é o texto verbal que constrói por si mesmo a realidade, e é aí que radica o que Guimarães Rosa chamou de a metafísica da sua linguagem, sobre a qual assim raciocinara: “Quando o homem diz: eu quero, eu posso, eu devo, quando ele se impõe isso, ele vence a realidade da criação. Eu procedo assim como um cientista que também não avança com simples crença e pensamentos que agradam a Deus. Nós temos – o cientista e eu – de pegar no colo Deus e o infinito, e pedir-lhes contas e se for preciso também corrigi-los, se nós quisermos ajudar ao homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende da invenção do soro contra a varíola e mordida de cobra, mas depende também de que ele dê de volta à palavra seu sentido original. Ele medita sobre a palavra e descobre a si mesmo. Assim ele repete o processo da criação. Dizem-me que isso é blasfêmico, mas eu afirmo o contrário, certamente! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus, corrigindo-lhe, de servir ao homem, e de vencer o diabo, o inimigo de Deus e do homem. Impiedade e inumanidades são reconhecíveis na língua.

Quem se sente responsável com a língua, ajuda o homem a vencer o  
vencer o mal”

Tradução de Eliane Zagury

## São Marcos\*

---

*Eu vi um homem lá na grimpá do  
coqueiro, ai-ai,  
não era homem, era um côco bem  
maduro, ôi-ôí,  
Não era côco, era a creca de um  
macaco, ai-ai,  
não era a creca, era o macaco todo  
inteiro, ôi-ôí.*

(CANTIGA DE ESPANTAR MALES.)

Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros.

E o contra-senso mais avultava, porque, já então – e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras

\* Extraído do livro *Sagarana*, publicado pela Livraria José Olympio Editora S.A.

tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio; quando muito, e se o tempo está bom, “faísca”; nem dizer lepra; só o “mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois – nove fora, nada.

Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas. E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos, mesmo do que o Saturnino Pinga-pinga, capiau que – a história é antiga – errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para a mandar aviar.

Mas, feiticeiros, não. E me ria dessa gente toda do mau milagre: de Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vinténs enterrados juntamente com mechas de cabelo, em frente das casas; do sapo com uma hóstia consagrada na boca, e a boca costurada para ele não cuspir fora a partícula, e depois batizado em pia de igreja, e, mais, polvilhado de terra de cemitério, e, ainda, pancada nele sapo até meio-morrer, para ser escondido finalmente no telhado de um sujeito; e do João Mangolô velho-de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos porperto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, te-lequinese, vidro moído, vuduismo, amarramento e desamarração.

Bem... Bem que Sa Nhá Rita Preta cozinheira não cansava de me dizer:

– Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de!

E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir dominicar no mato das Três Águas, o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô, de quem eu zombava já por prática. Com isso eu me crescia, mais mandando, e o preto até que se ria, acho que achando mesmo graça em mim.

Para escarmento, o melhor caso-exemplo de Sa Nhá Rita Preta minha criada era este: “...e a lavadeira então veio entrando, para ajuntar a roupa suja. De repente, deu um grito horrendo e caiu sentada no chão, garrada com as duas mãos no pé (lá dela!)... A gente acudiu, mas não viu nada: não era topada, nem estrepe, nem sapecado de tatarana, nem ferroada de marimbondo, nem bicho-de-pé apostemado, nem mijação, nem coisa de se ver... Não tinha cissura nenhuma, mas a mulher não parava de gritar, e... qu’ê de remédio?! Nem angú quente, nem fomentação, nem bálsamo, nem emplastro de folha de fumo com azeite-doce, nem arnica, nem alcanfor!... Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para dor sarar, assim de vôo... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...”

Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço, no Calango-Frito. O mestre dava muito coque, e batia de régua, também; Deolindinho, de dez anos, inventou a revolta – e ele era mesmo um gênio, porque o sistema foi original, peça por peça somente seu: “Cada um fecha os olhos e apanha uma folha no bamburral!” Pronto. “Agora, cada um verte água dentro da lata com as folhas!” Feito. “Agora, algum vai esconder a *coisa* debaixo da cama de Seu Professor!...”

E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu: só não o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido esco-

lher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si.

Bem, ainda na data do que vai vir, e já eu de chapéu posto, Sa Nhá Rita Preta minha cozinheira, enquanto me costurava um rasgado na manga do paletó (“Coso e roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto...”), recomendou-me que não enjerizasse o Mangolô.

Bobagens! No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul, gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando sorvete de côco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido – um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer.

E eu levava boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo. Sòmente o trambolho da espingarda pesava e empalhava. Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará joão-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos; para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d’água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima.

Cachorro não é meu sócio. E nem! Com o programa, só iria servir para estorvar, puxando-me para o caminho de sua roça. Porque todos eles são mesmeiros despóticos: um cotó paqueiro pensa que no mundo só existem pacas, quando muito também tatus, cotias, capivaras, lontras; o veadeiro não sabe de coisa que não os esguios suassús das caatingas; e o perdigueiro desdenha o mundo implume, e mesmo tudo o que não for galináceo, fê do seu faro e gosto. Uma vez, no começo, trouxe comigo um desses ativistas orelhudos, de nariz destamanho. Não dei nem tiro, e ele estranhava, su-

bindo para mim longos olhares de censura. Desprezou-me, sei; e eu me vexeí e quase cedi. Nunca mais!

Mas, como eu contava ainda há pouco, eram sete horas, e eu ia indo pela estrada, com espingarda, matula, manhã bonita e tudo. Tão gostosos a claridade e o ar – morno cá fora, fresco nas narinas e feliz lá dentro – que eu ia do mais esquecido, tropica-e-cai levanta-e-sai, e levei um choque, quando gritaram, bem por destrásinho de mim:

– 'Guenta o relance, Izé!...

Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José. Mas não era comigo. Era com outro Zé, Zê-Prequeté, que, trinta metros adiante, se equilibrava em cima dos saltos arqueados de um pangaré neurastênico.

Justo no momento, o cavalicoque cobrou com o lombo, e, com um jeito de rins e depois um despeito, deu com o meu homônimo no chão.

Mas isso não tinha maior importância, porque, mais poucos passos, e eu adotava um trilho afluente, muito batido e de chão limpo, mas estreito, porque vinha numerosa gente à consulta, mas sempre um só ou dois de cada vez. A casa do Mangolô ficava logo depois. Havia um relaxamento no aramado da cerca, bem ao lado da tranqueira de varas, porque o povo preferia se abaixar e passar entre os fios; e a tranqueira deixara de ter maior serventia, e os bons-dias trepavam-lhe os paus, neles se enroscando e deflagrando em compânulas variegadas, branco e púrpura.

A cafua – taipa e côlmo, picumã e pau-a-pique – estava lá, bem na linha de queda da macaúba. Linha teórica, virtual, mas, um dia... Porque a sombra do coqueiro, mesmo sem ser na hora das sombras ficarem compridas, divide ao meio o sapé do teto; e a árvore cresce um metro por ano; e os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre...

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim alto, branco amarelado; 'banguela; horrendo.

– Ó Mangolô!

– Senh'us Cristo, Sinhô!

– Pensei que você era uma cabiúna de queimada...

– Isso é graça de Sinhô...

- ...Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
- Ixe!
- Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe?
- “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”
- Ôi, ôi!...
- “Segundo: todo negro é vagabundo.”
- Virgem!
- Terceiro: todo negro é feiticeiro...”

Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à docléia, e ainda bateu com a porta.

- Ó Mangolô!: “Negro na festa, pau na testa!...”

E fui, passando perto do chiqueiro – mais uma manga, de tão vasto, com seis capadões super-acolchoados, cegos de gordura, espaçados, grunhindo, comodistas e educados malissimamente. Comer, comer, comem de tudo: até cobra – pois nem presa de surucucu-tapêto não é capaz de transfixar-lhes os toucinhos. Mas, à meia-noite, não convém a gente entrar aqui, porque todo porco nessa hora vira fera, e até fica querendo sair para estraçalhar o dono ou outro qualquer cidadão.

No final do feijoal, a variante se bifurca; tomo o carreador da direita. Dos dois lados, abrem-se os gravatás, como aranhas de espinhentas patorras; mas traçam arcos melodiosos e se enfeitam de flores céu-azul.

Escuto a bater de alpercatas. É o Aurísio Manquitola.

- Você vem vindo do Mangolô, hein Aurísio?
- Tesconjuro!... 'Tou vindo mas é da missa. Não gosto de urubu... Se gostasse, pegava de anzol, e andava com uma penca debaixo do sovaco!...

Aurísio é um mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de cor e casta.

- Mas você tem medo dele...
- Há-déo!... Agora, abusar e arrastar mala, não faço. Não faço, porque não paga a pena... De primeiro, quando eu era moço, isso sim!... Já fui gente!, gente. Para ganhar aposta, já fui, de noite, foras d'hora, em cemitério... Acontecer, nunca me aconteceu nada; mas essas coisas são assim para rapaz. Quando a gente é novo, gosta de fazer bonito, gosta de se comparecer. Hoje, não: estou percu-

rando é sossego... O senhor é servido em comer uma laranja-da-china?

E Aurísio Manquitola, que está com a capanga cheia delas, tira uma, corta a tampa, passando a fruta no gume da foice, aplica uma pranchada no fundo da sobredita, “para amolecer e dar o caldo”, e chupa, sem cascar.

– Boa coisa é uma foice, hein, Aurísio? Serve para tudo... Agora, para tirar bicho-de-pé, serve não. Ou será que serve?...

– Não caçoa! Boa mesmo!... Eu cá não largo a minha. Arma de fogo viaja na mão da gente longe, mas cada garrucha tem seu nome com sua moda... Faca já é mais melhor, porque toda faca se chama catarina. Mas, foice?!: é arma de sustância – só faz conta de somar! Para foice não tem nem reza, moço...

– Nem as “sete ave-marias retornadas”? Nem “São Marcos”?

E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida: – “Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro...”

– Ui! – Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:

– Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!...

– Bem Aurísio... Não sabia que era assim tão grave. Me ensinaram e eu guardei, porque achei engraçado...

– Engraçado?! É um perigo!... Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa...

– Na passagem em que se invoca o nome do caboclo Gonzazabim Índico?

– Não fala, seu moço!... Só por a gente saber de cor, ela já dá muita desordem. O senhor, que é homem *estinctado*, de alta categoria e alta fé, não acredita em mãos sem dedos, mas... Diz-se que um homem... Bom, o senhor conheceu o Gestal da Gaita, não conheceu? Figa faço que ele sabia a tal e rezava quando queria... Um dia, meu compadre Silivério, das Araras, teve de pernoitar com ele, no Viriato... Puseram os dois juntos, no quarto-da-sala... Compadre Silvério me contou: galo canta, passa hora, e nem que ele não podia

segurar um sono mais explicado, por causa que o parceiro se mexia dormindo e falava enrolado, que meu compadre nem pela rama não entendeu coisa nenhuma.

– Eu sei, Aurísio:

*“Da meia-noite p’r’o dia,  
meu chapéu virou bacia...”*

– O senhor vá escutando: o que houve foi o que meu compadre Silivério, que já estava meio arisco, dormindo com um olho só e outro não, viu o cabra vir para ele, de faca rompente, rosnando conversa em língua estranha... Foi o tempo de meu compadre Silivério destorcer da caxerenguengue e pular fora do jirau: ainda viu o outro subindo parede arriba, de pé em-pé! Aí, o homem acordou, quando bateu com a cabeça nos caibros, parece-que, e despencou de lá, estrondando... Fez um galo na creca, por prova, mas negou e negou que tinha subido em parede, perguntando ao meu compadre se ele não era que não sofria de pesadelo... Ara! ara! Para ver gente sonhar nesse esquerdo, ah eu fora de lá!...

– Medonho, Aurísio!

– Pois não foi?!... E o Tião Trafoi?!... E o Tião Tranjão? Aquele meio leso, groteiro do Cala-a-Boca, que vem vender peixe-de-rio no arraial, em véspera de semana-santa... Está lembrado? Ele andou morando de-amigado com uma mulherzinha do Timbó, criatura feia e sem graça em si como nenhuma... Pois não é que achou gente ainda mais boba do que o Tião, para querer gostar dela na imoralidade?! O Cypriano, aquele carapina velho velhoso... Os dois começaram a desonrar o coió, e por amor de ficar sozinhos no bem-bom inventaram um embondo – eu acho que foram eles – que tinha sido o Tião quem tinha ofendido o Filipe Turco, que tinha levado umas porretadas no escuro sem saber da mão de quem... O pobre do Tião não sabia nem da falta de pouca-vergonha da mulher, nem de paulada em turco, nem de coisa nenhuma desta vida: só sabe até hoje é pescar, e nem isso ele não é capaz de fazer direito por si sozinho: é homem só de cercar pari no trecho estreito do rio, armar jiqui na saída de poço, e soltar catueira de oito anzóis na lagoa, para biscate de pegar os peixes mais tolos de todos...

– Dou dado!

- É mesmo. E aí foi que o Gestal da Gaita, que é sem preceito e ferrabraz, mas tem bom coração, vendo que o coitado do Tião estava mesmo filho sem pai, ficou com dó e quis ensinar a reza, para ajuda de ele ter alguma valença nos apertos. Pois foi um custo. O Tião trocava as palavras, errava, atrapalhava a brasa; nome entra por aqui e saía por aqui; tossia e não repetia.

...Então, primeiro, o Gestal da Gaita, que nesse dia estava de veneta de ter paciência, disse assim:

- "Já sei como é que a gente põe escola para papagaio velho: bebe este copo de cachaça, todo!... Pronto. Vamos de-banda..." - E foi cantando a lição a eito, começada do começo. Mas melhor não foi, com a burrice do Tião.

...Aí o Gestal da Gaita assoou o nariz e xingou a mãe de alguém: - "Pois então, eu, só por fazer uma caridade, estou pelejando para te escorar em cima dos dois pés, e tu ou tem cera nos ouvidos ou essa cabeça é de galinha?!... Ao desta viagem, ou tu guarda o milho no paiol ou eu te soletro uma coça mestra, com sola de anta; e aí tu aprende ou fala por que é que não aprende!"

...E foi mesmo: por fim o Gestal da Gaita deu ar ao chicote, com mão dona, e o pobre do Tião Tranjão corria no contrapasso, se guro pela fralda da camisa, gritando mesa com teresa e querendo até enfiar a cabeça em cano de calça dos passantes... E foi o que prestou para clarear a idéia lá dele, paz que ele aí decorou tudo, num átimo, tintim por tintim!...

...E deu na conta: na hora em que o soldado chegou, Tião Tranjão, que sempre tinha um medo magro dos praças, foi perguntando, de pé atrás e fazendo ventania com o porrete:

- "Com ordem de quem?!..."

- "Com ordem de autoridade de seu Sebastião do Adriano, subdelegado de polícia lá no arraial e aqui também!"

- "Já sei, já sei! Volta p'ra trás! Volta p'ra trás, que eu vou sò-zinho, e é amanhã que eu vou. Falando manso, eu entendo; mas, por mal, vocês não me levam, e com soldado apertado é que eu não ando mesmo não!..."

Coisa que ele tinha quebrado o chapéu-de-palha na testa, e cuspiu para uma banda, porque estava mesmo dando para maludo, com as farrombas todas, mascarado de valentão. Mas o soldado

logo viu que o assunto melhor era encabrestar e puxar o bobo pela ponta da bobice mesma. E falou assim:

– “Seu Tião Tranjão, o senhor tem sua razão particular, toda, porque é um homem de brio; mas eu também tenho a minha, porque estou cumprindo dever de lei. Mas, onde está o homem, não morre homem!... E gente valente como nós dois devemos ser amigos!... O mais certo é a gente ir pedir opinião ao seu Antonino, que é seu patrão e seu padrinho, e o que ele aconselhar nós vamos fazer.”

...Tião Tranjão ficou batendo com o pé na poeira, até que encheu e respondeu:

– “Pois se o senhor acha mesmo que eu sou par p’ra outro, vamos lá. O que Padrinho Antonino disser, ‘ta dissido!...”

...Aí seu Antonino falou na fé do falado, pelo direito, e mandou o Tião se entregar preso... – Aurísio interrompe a história, para colher e mastigar uma folha cheirã da erva-cidreira, que sobe em tufo na beira da estrada. (–Para desinfetar! – diz.) Depois continua:

– Diz-se que, lá na cadeia do arraial, os soldados fizeram graça... Diz-se quê, não! me arrependo: eles fazem mesmo, eu sei, porque também já estive lá, sem ter culpa de crime nenhum, bem entendido; e eles, na hora em que eu cheguei, foram me perguntando: – “Você matou? Ah, não matou? Que pena!... Se tivesse matado, ia ficar morando aqui com a gente!...”

...Bom, eles trancaram o Tião. De certo que eles bateram também no Tião. Mas, e depois? seu moço?!...

...Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa – quatro léguas –, que, demadragadinha, estava ele chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quanto há...?! Entrou até embaixo de cama, para quebrar a vasilha!... E: olhe aqui: quando ele tinha chegado, caçou uma alavanca para abrir a porta, com cautela de economia, por não estragar... Pois, no fim da festa, acabou desmanchando a casa quase toda, no que era de recheio...

...Foi precisão de umas dez pessoas, para sujeitar o Tião, e se a gente não tonteasse o pobre... Bem, seu móço, se o senhor vai torar dessa banda de lá, nós temos de se desapartar, que o meu rumo é este aqui. Bom, até outro dia. Deus adiante, paz na guia!...

E o Aurísio Manquitola, se entranhando no mata-pasto e na maria-preta, some.

O meu caminho desce, contornando as moitas de assa-peixe e do unha-de-boi – esplêndido, com flôres de imensas pétalas brancas, e folhas hirsutas, refulgindo. No chão, o joá-bravo defende, com excesso de espinhos, seus reles amarelos frutos. E, de vez em quando, há uma sumauveira na puberdade, arvoreta de esteio fino e cobertura convexa, pintalgada de flores rubras, como um pára-sol de praia.

Entro na capoeira baixa... Saio do capoeirão alto. E acolá, em paliçadas compactas, formando arruamentos, arborescem os bambus.

Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos vãos do vento.

Bem perto que está o bosquete, e eu me entorto de curiosidade; mas vai ser a última etapa: apenas na hora de ir-me embora é que passarei para ver os meus bambus. Meus? *Nossos*... Porque eles são a base de uma sub-estória, ainda incompleta.

Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

*“Teus olhos tão singular  
Dessas trançinhas tão preta  
Qero morer eim teus braço  
Ái ferosa marieta”*

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivando estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon  
Assarhaddon  
Assurbanipal*

*Teglattphalasar, Salmanassar*  
*Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor*  
*Belsazar*  
*Sanekherib.*

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas ríçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes.

Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimir* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo – Ó colossalidade! – na direção da altura?

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: – “Me dá dez ‘tões de biscoito de *talxóts!*” – porque deseja mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escôva. E que o meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bidimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnésia, subliminal. E que a população de Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jêrônimo, “que tinham muito mais latim”... E que a frase “*Sub lege libertas!*”, proferida em comício de cidade grande, pode abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo de toada “patra-nha” – que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando “Abre-te Sésamo etc.” fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre... E que, como ia contando, escrevi no bambu.

Até aí, tudo em paz. Deu de ser, porém, que, no domingo seguinte, quando retornei ao bambual, vi que o outro (Quem será? – pensei), vi que o outro poeta antes de mim lá voltara. Cataplasma! E garatujara ele, sob o meu poema dos velhos reis de alabastro:

*Língua de turco ratacho dos infernos.*

Mas também aceitara o floral desafio, já usando certeza e lápis, comigo igual, dessa feita:

*Na viola do urubú  
o sapo chegou no céu  
Quando pego na viola  
o céu fica sendo meu.*

O trovador se esmerara. Ou seria outro, um terceiro? Pouco vale: para mim, fica sendo um só: “Quem-será”. E “Quem-Será” ficou sendo o meu melhor amigo, aqui no Calango-Frito. Mas, não tive dúvida; o mato era um menino dador de brinquedos; e fiz:

*Tempo de festa no céu,  
Deus pintou o surucúá:  
com tinta azul e vermelha,  
verde, cinzenta e lilá.  
Porta de céu não se fecha:  
surucúá fugiu pra cá.*

E mais, por haver lugar:

*Tem o teu e tem o meu  
tem ranhota e tem direita,  
tem a terra e tem o céu –  
escolha deve ser feita!*

Eu mesmo não gostei. Mas a minha poesia viajara muito e agora estava bem depois do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. Isso me perturbou; escrevi:

*Ou a perfeição, ou a pândega!*

E esperei. No domingo imediato, encontrei, no bambu contíguo, que no primeiro não mais havia internódio útil, a matéria-prima destes versos:

*Chegando na encruzilhada  
eu tive de resolver:  
para a esquerda fui, contigo.  
Coração soube escolher!*

O tema se esgotara, com derrota minha e o triunfo de “Quem-Será”. Me vinguei, lapisando outra qualquer quadra, começo de outro assunto. E nesse caminho estamos.

Não mais avisto os bambus. Agora apanho outra vez a estrada-mestra, que, enquanto isto tudo, contornou o saco-de-serra, esbanjando chão numa volta quilométrica, somente para aproveitar a ponte grande e para passar no pé da porta da casa da fazenda do Seu Coronel Modestino Siqueira. Aqui ela é largo e longo socalco, talhado em tabatinga. E, do lado da encosta e do lado do vale, temos a mata: marmelinho, canela, jacarandá, jequitibá-rosa; a barriguda, armada de espinhos, de copa redonda; a mamica-de-porca – também de coluna bojuda, com outros espinhos; o sangue-de-andrade, que é “pau *dereito*”; o esqueleto de um deixa-falar, sem uma folha, guardada apenas a grade ressecada; e os *jacarés* novos, absurdos, de folhinhas finas, em espiguiha, que nem folhas de sensitiva, enquanto a casca se erica em tarjas, cristas, listéis e caneluras, como a crusta do dorso de um caimão.

E, nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de cores, com pétalas desconfortantes, franzidas, todas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados, e roxos, e ambarinos – ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista.

Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais contritas. De perto, na tectura sóbria – só três ou quatro esgalhos – as folhas estrelas verdes, mãos verdes espalmadas; mais longe, levantam-se das grotas, como chaminés alvacentas; longe-longe, porém, pelo morro, estão moças côr de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato.

Pelas frinchas, entre festões e franças, descortino, lá em baixo, as águas das Três-Águas. Três? Muitas mais! A lagoa grande, oval, tira do seu pólo rombo dois córregos, enquanto entremete o fino da cauda na floresta. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma finlândia de lagozinhas sem tampa.

E as superfícies cintilam, com raros jogos de espelho, com raios de sol, espirrando asterismos. E, nas ilhas, penínsulas, istmos e cabos, multicrescem taboqueiras, tabúas, taquaris, taquaras, taquariúbas, taquaratingas e taquarassús. Outras imbaúbas, mui tupis. E o buritizal: renques, aléias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanando flabelos, espontando espiques; de todas as alturas e de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcionadas, buritis-senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos.

Agora, outro trilho, e desço, pisando a humilde guaxima. Duas árvores adiantadas, sentinelas: um cangalheiro, de copa trapezoidal, retacá; e uma cajazeira que oscila os brônquios verdes no alto das forquilhas superpostas. Transponho um tracto de pântano. Conheço três sendas dedalinas, que atravessam o tremedal, ora em lingüetas no chão mole, ora em largas praças aterradas. Escolhi a tri-lha B.

Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente.

Hoje, vamos, primeiro, às Rendas da Yara, para escutar de próximo os sete rumores do riacho, que desliza em ebulição. Perto, no fresco da relva, na sombra da selva, no úmido dos minadouros que cantam, dormem as avenças de folhagem minuciosa: a avenca-dourada, recurvando em tórno ao espique as folhas-centopéias; e o avenção-peludo, que jamais se molha, mesmo sob os respingos. Muitos musgos cloríneos. A delicadeza das samambaias. E os velhos samambaiussús.

Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur. Mas não posso demorar. A frialdade do recanto é de gripar um cristão fácil-

mente, e também paira no ar finíssima poeira de lapidação de esmeraldas, que deve ser asmatizante.

Agora vamos retroceder, para as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio mesmo que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar.

Primeiro, o “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan.

Um claro mais vasto, presidido pelo monumento perfumoso da colher-de-vaqueiro, faraônica, que mantém à distância cinco cambarás ruivos, magros escravos, obcônicos, e outro cambará, maior, que também vem afinando de cima para baixo. Puro Egito. Passo adiante.

Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, urussú, e toda raça de abelhas e vespas; esvoaçando; e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *báton*.

Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes! Mesmo o cipó-quebrador, que aperta e faz estalarem os galhos de uma árvore anônima; mesmo o imbê-de-folha-rota, que vai pelas altas ramadas, rastilhando de copa em copa, por léguas, levando suas folhas perfuradas, picotadas, e sempre desprendendo raízes que irrompem de junto às folhas e descem como fios de aranha para segurar outros troncos ou afundar no chão. Mas a grande eritrina, além de bela, calma e não-humana, é

boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores – e é uma deusa, portanto.

– Uf! Aqui, posso descansar.

Tiro o paletó e me recosto na coraleira. Estou entre o começo do mato e um braço da lagoa, onde, além do retrato invertido de todas as plantas tomando um banho verde no fundo, já há muita movimentação. A face da lagoa em que bate o sol, toda esfarinhenta, com uma dansa de pétalas d'água, vê-se que vem avançando para a outra, a da sombra. E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito.

– *Chué...*

É a amerissagem de um pato bravo, que deve ter vindo de longe: tatalou e caiu, com onda espirrada e fragor de entrudo. O marrequinho de gravata é muito mais gentil: coíncha no alto, escolhe o ponto, e aquatiza meigamente. Agora singra, rápido, puxando um enfielamento de círculos e um triângulo. Bordejando, desvia-se para não abalroar as cairinas pesadas, que vão ondulando, de peito, e fazendo chapeleta grossa e esteira de espuma, como a maretá de um peixe. O marrequinho pousa tão próprio, aninhado e rodado, que a lagoa é que parece uma palma de mão, lisa e maternal, a conduzi-lo. O rabo é leme ótimo: só com um jeito lateral, e o bichinho trunca a rota. Pára. Balouça. Sacode a cabeça n'água. Espicha um pêzinho, para limpar o pescoço. E vai juntar-se aos outros marrecos, que chegaram primeiro e derivam à bolina, ao gosto do vaivém da água, redondos, tersos, com uma pata preta sob a asa e a cabeça aninhada nas plumas, bico para trás cada qual.

Já os irerês descem primeiro na margem, e ficam algum tempo no meio dos caniços. Devem ter ovos lá. Os do frango-d'água eu sei onde estão, muito bem ocultos entre as tabúas.

As narcejas, há tempo que vieram, e se foram. Os paturis ainda estão por chegar. Vou esperá-los. Também pode ser que apareça alguma garça ou um jaburú, cegonhão seu compadre, ou que volte a vir aquele pássaro verde-mar com pintas brancas, do qual ninguém sabe o nome por aqui.

Agora, outra desconhecida, verde-escura esta, parecendo uma grande andorinha. Vem sempre. Tem vôo largo, mas é má nadadora. E incontentável: toma seu banho de lagoa, vai lá adiante no brejo, e ainda tenta ligeira imersão no riacho.

E aquele? Ah, é o João-Grande. Não o tinha visto. Tão quieto... Mas, de vezinha – *i-tchungs!* – tchungou uma piabinha. E daqui a pouco ele vai pegar a descer e a subir o bico, uma porção de vezes, veloz como a agulha de uma máquina de costura, liquidando o cardume inteiro de piabas.

Corre o tempo.

A lagoa está toda florida e nevada de penugens usadas que os patos põem fora. E lá está o João-Grande, contemplativo, ao modo em que eu aqui estou, sob a minha corticeira de flores de crista de galo e coral. Só que eu acendo outro cigarro, por causa dos mil mosquitos, que são corja de demônios mirins.

Do mais do povinho miúdo, por enquanto, apenas o eterno cortejo das saúvas, que vão sob as folhas secas, levando bandeiras de pedacinhos de folhas verdes, e já resolveram todos os problemas do trânsito. Ligeira, escoteira, zanza também, de vez em quando, uma dessas formigas pretas caçadoras amarimbondadas, que dão ferroadas de doer três gritos. Mas aqui está outra, pior do que a preta corredora: esta formiga-onça rajada, que vem subindo pela minha polaina. Está com fome. Quer das provisões. Desço-a e ponho-lhe diante um grumo de geléia e alguns grãos de farinha. Não quis. Fugiu. Quem vai comer do meu farnel é todo o clã das quem-quem, esses trezininhos serelepes, que têm ali perto a boca do seu formigueiro. Uma por uma, se atrevem; largam os glóbulos de terra, trocam sinais de antenas, circulam adoidadas e voltam para a cratera vermelha. Vou espalhar no chão mais comida, pois elas são sempre simpáticas: ora um menino que brinca, ora uma velhinha a rezar.

Como será o deus das formigas? Suponho-o terrível. Terrível como os que o louvam... E isto é também com o louva-a-deus, que, acolá, erecto, faz vergar a folha do junquilha. Ele está sempre rezando, rezando de mãos postas, com punhais cruzados. Mas, no domingo passado, este mesmo, ou um qualquer louva-a-deus outro, comeu o companheiro em oito minutos justos, medidos no relógio – deixou de lado apenas as rijas pernas-de-pau serrilhadas da vítima, e o seu respectivo colete.. Foi-se.

E assim também o tempo foi indo – nada de novo no rabo da lagoa, e aqui em terra firme muito menos – e chegou um momento sonolento, em que me encostei para dormir.

Fiquei meio deitado, de lado. Passou ainda uma borboleta de páginas ilustradas, oscilando no vôo puladinho e entrecortado das borboletas; mas se sumiu, logo, na orla das tarumãs prosternantes. Então, eu só podia ver o chão, os tufos de grama e o sem-sol dos galhos. Mas a brisa arageava, movendo mesmo aqui em baixo as carapinhas dos capins e as mãos de sombra. E o mulungu rei derribava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo.

Paz.

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anú, um urubú, um golpe de noite... E escureceu tudo.

Nem houve a qualquer coisa que de regra se conserva sob as pálpebras, quando uma pessoa fecha os olhos: poento obumbramento róseo, de dia; tênue tecido alaranjado, passando em fundo preto, de noite, à luz. Mesmo no escuro de um foco que se apaga, remanescem seus vestígios, uma vaga via-láctea a escorrer; mas, no meu caso, nada havia. Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura. Ainda pior do que o último salão de uma gruta, com os archotes mortos.

Devo ter perdido mais de um minuto, estuporado. Soergui-me. Tonteei. Apalpei o chão. Passei os dedos pelos olhos; repuxei a pele – para cima, para baixo, nas comissuras – e nada! Então, pensei em um eclipse totalitário, em cataclismos, no fim do mundo.

Continuava, porém, a debilha de trilos dos pássaros: o patati-vo, cantando clássico na borda da mata; mais longe, as pombas cinzentas, guaiando soluços; e, aqui ao lado, um araçari, que não musica: ensaia e reensaia discursos irônicos, que vai taquigrafando com esmero, de ponta de bico na casca da árvore, o pica-pau-chanchã. E esse eu estava adivinhando: rubro-verde, vertical, tope-tudo, grimpando pelo tronco da imbaúba, escorando-se na ponta do rabo também. Taquigrafia, sim, mas, para tempo não perder, vai comendo outrossim as formiguinhas tarús, que saem dos entre-nós da imbaúba, aturdidadas pelo rataplã.

E, pois, se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?...

Bem, até há pouco, estava uma pedra solta ali. Tacteo. Ei-la. Bato com a mão, à procura do tronco da minha coraleira. Sim: a ponta da lagoa fica mesmo à minha frente.

Tangi a pedra e logo senti que pusera no ato notável excesso de força muscular. O projétil bateu musical na água, e deve ter caído bem no meio da flotilha de marrecos, que grasnaram: – *Quaquarà-cuuc!* O casal de patos nada disse, pois a voz das ipecas é só um sopro. Mas espadanaram, ruflaram e voaram embora.

Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, depois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror!...

Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente!... “Santa Luzia passou por aqui, com o seu cavalinho comendo capim!...” Santa Luzia passou por... Não, não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva, por um escurão de transmundo, e sem atinar com o que fazer. Maldita hora! Mais momento, e vou chorar, me arrepelando, gritando e rolando no chão.

Mas, calma... calma... Um minuto só, por esforço. Esperar um pouco, sem nervoso, que para tudo há solução. E, com duas engatinhadas, busco maneira de encostar-me à árvore: cobrir bem a retaguarda, primeira coisa a organizar.

Tiro o relógio. Só o tique-taque, claro. Experimento um cigarro – não presta, não tem gosto, porque não posso ver a fumaça. Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é: sinto. Mas, longe, longe... O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo o sul é o perigo. Abraço-me com a suinã. O coração ribomba. Quero correr.

Não adianta. Longe, no sul. Que será? “Quem será?” ... É meu amigo, o poeta. Os bambus. Os reis, os velhos reis assírio-caldáicos, belos barbaças como reis de baralho, que gostavam de vazar os

olhos de milhares de vencidos cativos? São meros mansos fantasmas, agora; são meus. Mas, então, qual será a realidade, perigosa, no sul? Não, não é perigosa. É amiga. Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência:

– *'Guenta o relance, Izé!*

Respiro. Dilato-me. E grito:

– E aguento mesmo!...

Eco não houve, porque a minha clareira tem boa acústica. Mas o tom combativo da minha voz derramou em mim nova coragem. E, imediatamente, abri a tomar ar fundo, movendo as costelas todas, sem pedir licença a ninguém. Vamos ver!

Vamos ver o faz-não-faz. Estou aqui num lugar onde ninguém mais costuma vir. Se tento regressar tacteando e tropeçando, posso cair fácil no brejo e atolar-me até dois ou cinco palmos para cima do couro-cabeludo; posso pisar perto de uma jararacussú matadora; posso entranhar-me demais pelo esconso, e ficar perdido de todo. Onças de-verdade não há por aqui; mas um maracajá faminto, ou uma maracajá mãe, notando-me assim mal-seguro, não darão dois prazos para me extinguir. Mau! Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro.

De bom aviso é puxar a espingarda mais para perto de mim. Bem. E se eu der uns tiros? Inútil. Quem ouvir pensará que estou atirando aos nhambús, claro. Pois não vim caçar?... Agora, se eu não voltar a casa à hora normal, haverá alarme, virá gente à minha procura, acabarão por encontrar-me. É isto. Devo esperar, quieto.

Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara toda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, todas brincando nas folhas secas.

Escuto, tão longe, tão bem, que, consigo perceber o pio labial do João-pinto – que se empoleira sempre na sucupira grande. Agora, uma galinhola cloqueou, mais perto de mim, como uma franga no primeiro choco. Deve ter assestado o rosto por entre os juncos. Mas o João-pinto, no posto, continua a dar o seu assovio de açúcar.

Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. Mas, mal que não sendo fixos os passarinhos, como pontos-de-referência presta-

vam muito pouco. E, além disso, os sons aumentavam, multiplicavam-se, chegando a assustar. Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no oco do pau.

E – nisso, nisso – mexeu-se, sem meu querer, algum rodel, algum botão em minha cabeça, e, voltei a apanhar a emissora da ameaça. Perigo! Grande perigo! Não devo, não posso ficar parado aqui. Tenho, já, já, de correr, de me atirar pelo mato, seja como for!

Vamos! E por que não? Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores todas – como as palmas das minhas mãos. A ele vim por querer, é certo mas agora vou precisar dos meus direitos, para defender o barato, e posso falar fala cheia, fora de devaneios, evasões, lembranças. Mesmo sem os olhos. Vamos!

Ando. Ando. Será que andei? Uma cigarra sissibila, para dizer que estou cômico. Fez-me bem. Mas, onde estarei eu, aonde foi que vim parar? Pior, pior. Perdi o amparo da grande suinã. Perdi os eróticos das criações de pena da lagoa. E aqui? Este lugar é caminho de vento, e dos rumores que o vento traz: o sabrasil, à brisa, atrita as rendilhas das grimpas; as frondes do cangalheiro farfallham; as palmas da palmeira-leque aflam em papelada; e – *pá-pá-pá-pá* – o pau-bate-caixa, golpeado nas folhas elásticas, funciona eloqüente.

Tomo nota: está soprando do sudoeste; mas, mal vale: daqui a um nadinha, mudará, sem explicar a razão.

E agora? Como chegar até à estrada? Quem sabe: se eu gritar, talvez alguém me escute, por milagre que seja. Grito. Grito. Grito. Nada. Que posso? Nada. E daí? Por mim mesmo, não sou homem para acertar com o rumo. Tomo fôlego. Rezo. Me enfezo. Lembrome de “Quem-Será”. E então:

*“para a esquerda fui, contigo.  
Coração soube escolher.”*

Sim. Mas, e as aves, e os grilos? Os pombos de arribada, transpondo regiões estranhas, e os patos-do-mato, de lagoa em lagoa, e os machos e fêmeas de uma porção de amorosos, solitários bichinhos, todos se orientando tão bem, sem mapas, quando estão em seca e precisam de ir a méca?... O instinto. Posso experimentar. Pos-

so. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos!

Vamos. Os primeiros passos são os piores. Mãos esticadas para a frente, em escudo e reconhecimento. Não. Pé por pé, pé por si. Um cipó me dá no rosto, com mão de homem. Pulo para trás, pulso um murro no vácuo. Caio de nariz na serapilheira. Um trem qualquer tombou da capanga. O binóculo. Limpo-me das folhinhas secas. Para que? Rio-me, de mim. Sigo. Pé por pé, pé por si. A folhagem vai-se espessando. Há, de repente, o gorjeio de um bicudo. Meus olhos o ouvem, também: cordel suspenso, em que se vão dando laços. Uma coisa me arranca, de puxão no ombro. Cipó-ven-cá, ou um tripa-de-porco. À estrada! Pé por pé, pé por si. Uma cigarra se esfrega e perfura. Cicia duas espirais douradas. Ai! Uma testada em tronco. O choque foi rijo. Mas, a árvore? Casca enrugada, escamosa... Um pau-de-morcego? Um angico? Pé por pé... Vem alguém atrás de mim, outra pessoa chocalhando as folhas? Paro. Não é ninguém. Vamos. Outra esbarradela, agora contra um tamboril, garanto. Cipós espinhentos, cipós cortinas, cipós cobras, cipós chicotes, cipós braços humanos, cipós serpentinas – uma cordoalha que não se acaba mais. Pé por p... Outra árvore que não me vê, ai! É a colher-de-vaqueiro: este aroma, estes ramos densos, esta casca enverrugada de resinas – sei, como se estivesse vendo vista a sua profusão de flores rosadas. Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre. Um largo, sem obstáculos. Lama no chão. Pés no fofo. De nóvo, as árvores. O réco-réco de um roedor qualquer. Estou indo muito ligeiro. Um canto arapongado, desconhecido: cai de muito alto, pesado, a prumo. De metal. Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pèporsí.... Pepp or pepp, epp or see... Pèpe orpèpe, heppe Orcy...

Mas, estremeço, praguejo, me horrorizo. O alhúm! O odor ma-  
ciço, doce-ardido, do pau-d'alho! Reconheço o tronco. Deve haver  
uma aroeira nova, aqui ao lado. Está. Acerto com as folhas: esma-  
gadas nos dedos, cheiram a manga. É ela, a aroeira. Sei desta aber-  
ta fria: tem sido o ponto extremo das minhas tentativas de penetra-  
ção; além daqui, nunca me aventurei, nos passeios de mato a den-  
tro.

Então, e por caminhos tantas vezes trilhados, o instinto soube guiar-me apenas na direção pior – para os fundões da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alcapões do barro comedor de pe-sos?!...

Ferido, moído, confuso de pancadas e picado de espinhos, aqui estou, ainda mais longe do meu destino, mais desamparado que nunca. Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos! Oh... Diabos e diabos... Oh...

Nisso, calei-me.

Mas, aí, outra vez, chegou a ordem, o brado companheiro:

– “Guenta o relance, Izé”...

E, justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Aurísio Manquitola, brandindo enorme foice, gritou também:

– “Tesconjuro! Tesconjuro!”...

*Dá desordem... Dá desordem...* E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri.

Às vezes, eu sabia que estava correndo. Às vezes, parava – e o meu ofêgo me parecia o arquejar de uma grande fera, que houvesse estacado ao lado de mim.

E horror estranho riçava-me pele e pelos. A ameaça, o perigo, eu os apalpava, quase. Havia olhos maus, me espiando. Árvores saindo de detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu corria.

Mas, num momento, cessou o mato. Um cavaleiro galopou, acolá, e o tinir das ferraduras nas pedras foi um tom de alívio.

Grunhos de porcos. Os porcos do João Mangolô. João Mangolô!

– Apanha, diabo! – esmurrei o ar, com formidável intenção.

Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...

Pulei, sem que tivesse necessidade de ver o caminho. Dei, esbarrei no portal. Entrei. Mulheres consulentes havia, e gritaram. E

ouvi logo o feiticeiro, que gemeu, choramingando:

– Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata!

Fui em cima da voz. Ele correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada.

Precipitei-me, porém, para ver o que o negro queria esconder atrás do jirau: um boneco, bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipanço.

– Conte direito o que você fez, demônio! – gritei, aplicando-lhe um trompaço.

– Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao Sinhô...

– E que mais?! – Outro safanão, e Mangolô foi à parede e voltou de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor.

– Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio...

Havia muita ruindade mansa no pajé espancado, e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim, achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendi a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis.

– Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega. Pronto!

Saí. As mulheres, que haviam debandado para longe, me espreitavam, espantadas, porque eu trazia a roupa em trapos, e sangue e esfoladuras em todos os possíveis pontos.

Mas recobrou a vista. E como era bom ver!

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul.

---

**Juan Carlos Onetti**

---

A literatura narrativa de Juan Carlos Onetti (nascido em Montevideu em 1909) não foi iniciada por seu relato *El Pozo*, apesar da importância deste texto e da sua influência permitirem datar de 1939, quando apareceu, todo um movimento de renovação literária. As origens da criação onettiana, para cuja elucidação contribuíram os jovens pesquisadores Hugo Verani e Jorge Ruffinelli, remontam a seis anos antes, quando apareceram nos jornais de Buenos Aires os seus primeiros contos. A recuperação destes textos foi muito tardia, a ponto de a edição das suas presumidas *Obras Completas* (México, Aguilar, 1970) não só não apresentar os contos dispersos de Onetti, como também nem sequer informar da sua existência nem estabelecer a ordem dos seus primeiros escritos. Só a partir da publicação de *Tiempo de Abrazar* (Montevideu, Arca, 1974) e dos *Cuentos Completos* (Buenos Aires, Corregidor, 1974) é que foi possível reconstruir com veracidade a iniciação literária do mestre da narrativa uruguaia.

Juan Carlos Onetti transferira-se em 1930 (tinha então 21 anos) para Buenos Aires, onde viveria até 1934, publicando aí o seu primeiro conto, "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" (em *La Prensa*, 1º de janeiro de 1933). Da sua experiência com a cidade grande tirou muitas coisas: a matéria de contos posteriores, como o terceiro que escreveu, "O possível Baldi"), publicado em *La Nación* (20 de setembro de 1936), e as bases da sua teoria sobre a renovação contística, com a incorporação dos temas da cidade e, conjuntamente, das formas literárias derivadas dos sistemas de trabalho e vida que as urbes impõem. O encontro com aquela cidade que, por volta de 1930, atingira um milhão de habitantes e era o primeiro exemplo latino-americano da "cosmópole" profetizada por Dario trinta anos antes, haveria de ser decisivo para o escritor, que vai se distinguir no primeiro período da sua criação (que vai até o surgimento de *La vida breve*, em 1950) por enfrentar diretamente, e com certa rudeza, a contemporaneidade, numa tentativa de abordar e dominar o contorno hostil em que vê situada a peripécia humana. Mais tarde vai progressivamente se retirando da cidade grande para a cidadezinha do interior, Santa Maria, onde poderá reconstruir um universo que acaba por ser bloqueado nas cidades grandes e cuja expressão simbólica poderá ser encontrada numa nostálgica evocação do lugar pequeno, onde são possíveis as relações pessoais, todos os habitantes se conhecem, sabem dos seus respectivos passados, só se interessam por este "pequeno mundo" e podem colocar em liberdade e até em exibição as suas paixões.

A complexa evolução da narrativa onettiana, a partir do momento em que, com *El Pozo*, aborda o gênero em que atinge resultados mais felizes, a novela reconhecerá nestes contos primeiríços um tipo de *estética in nuce*. Nada se poderá dizer deles que não venha a ser realizado, ampliado e aperfeiçoado nas suas obras posteriores, com a vantagem, para quem busca um conhecimento de quais as proposições centrais do autor, de que no tamanho reduzido as tensões ficam nítidas e ostensivas e as posições, categóricas.

Nestes primeiros contos, a cidade se apresenta como o cancelamento do ser, a destruição da personalidade, a perda das zonas mais íntimas da sensibilidade e da consciência, pela objetivação e pelo empréstimo incessantes. A oposição prototípica homem-mundo, que os escritores românticos forjaram, não fez mais que

crescer, no decorrer do século posterior embora se tenha ido transferindo para outros planos, onde entretanto a feroz dicotomia nada cedeu. Alguns dos procedimentos já arquetípicos do romance vanguardista ocidental (abordados no *Ulysses* ou em *Der Prozess*) correspondem às lutas do eu com uma estrutura impossível de abarcar, inimiga e trituradora, que se chama a cidade moderna. A desagregação da consciência, as mediações simbólicas rarefeitas, a variabilidade e superficialidade da percepção, o manejo dos contrastes rítmicos, a destruição da peripécia orgânica, a preterição progressiva dos personagens como consciências reflexivas, tudo isso pode ser colocado no haver desta luta, de cujo processo a literatura continuou sendo o melhor registro.

Situar um conto no lugar mais central, populoso e matizado da cidade, fixar a partir do título esta localização, como a declaração de princípios do relato (“Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”), e dispará-lo a partir da constância da cidade multitudinária, artificial, agressiva: “Atravessou a avenida no sinal e começou a andar pela Florida” – nesta proposição se fundamenta o desenvolvimento de um conflito que continuará vivo através de toda a literatura de Onetti. O personagem – tipo que o escritor desenvolve na sua literatura inicial é o “sonhador”, uma nova versão do poeta, que permite incluir o narrador e mais amplamente todo criador que edifica os “sonhos diurnos” de que falava Freud, como uma maneira de criar-se a si mesmo ao instaurar universos afins, hedônicos, elaborados com prazer e minúcia mil e uma vezes. A condição de “sonhador” é aparentemente específica do homem, mas, nesta abordagem, é também uma maneira defensiva de se situar em relação ao contorno citadino. Diríamos que “sonhar”, que é a operação criadora por definição, aquela em que o homem se prolonga no seu duplo fantasmático, a que vai proporcionando a sua verdadeira vida, adquire aqui um caráter defensivo que é colocado em relevo, numa mudança que se produz na autonomia do processo imaginativo. Normalmente ele é construído a partir dos dados da realidade, combinados livremente e ao seu prazer; mas aqui o personagem começa a combinar dados que tira da realidade quando esta o assalta, dentro de um esquema absolutamente contrário ao do meio, oposto às suas condições, o que funciona como uma compensação e também como um cancelamento. Se saltássemos bruscamente da ope-

ração imaginativa que assalta *Werther* à que *Manhattan Transfer* origina cento e cinquenta anos depois, medir-se-ia esta inversão do signo no trabalho do “sonhador”. Este é visivelmente o caminho que Onetti segue, na sua abordagem da cidade. Do mesmo conto inicialmente citado, é este fragmento: “Na Av. Rivadávia um automóvel quis detê-lo: mas uma manobra enérgica o deixou para trás, junto a um ciclista cúmplice. Como troféus de fácil triunfo, levou duas luzes ao desolado horizonte do Alaska.” A transposição dos dados da realidade, extraídos de um conflito, de uma perseguição a que se venceu, faz-se a modo de cancelamento, integrando-os no sonhado panorama do Alaska que, por sua vez, provém de Jack London, mas dentro do qual vive o “sonhador”, no momento em que evita os perigos do tráfego do centro.

A dicotomia romântica instaura aqui dois hemisférios limítrofes mas opostos e já não há, como nas origens históricas do conflito, imagens persuasivas que estabeleçam a coordenação entre ambos (as famosas ruínas cobertas de verdura), sobretudo neste primeiro momento do escritor. À medida que se desenvolva a sua obra, chegará a reconstruir, mais longe ainda que na cidadezinha de Santa Maria, um estaleiro enferrujado, abandonado, destruído, carcomido pelo óxido, que torna a propor, embora em termos distorcidos e quebrados, as imagens do triunfo romântico (refiro-me a *El astillero*). Nestes anos da sua desafiante juventude, o narrador simplesmente se opõe ao meio, construindo dois hemisférios que se opõem de tal modo que cada um dos elementos construídos num deles, ao passar para o outro hemisfério, muda rigorosamente de signo. Não é possível determinar qual deles é o de maior positividade, posto que esta vacila e se disfarça, conforme os momentos temporais pelos quais vai passando, e não é sempre o hemisfério do “sonhar” o que se impõe ao da “realidade”: é este o que conclui, destruindo o “sonhador” em *El pozo*.

A relação instável de ambos os setores, que são unificados porque nos dois ao mesmo tempo vive uma mesma consciência dividida e porque de um para o outro circulam incessantemente diversos elementos, pelo artifício da inversão de signos que compensa a passagem, complica-se com o surgimento de um olhar alheio que poussa sobre eles, que, do outro lado, efetua a mesma operação que o “sonhador”, salvo que o encontra não no hemisfério interno, criati-

vo, mas sim no externo, do mundo. Este outro olhar é o da mulher que emerge dentre a multidão. Walter Benjamin observava em Baudelaire este tema, o da mulher que passa, como indicador da urbe moderna que fixa uma relação fugaz e epidérmica mediante imagens passageiras, voláteis, sem poder aprofundar nas realidades autênticas que encobrem ou expressam: "*O toi que j'eusse aimée! O toi qui le savais!*", o verso de Baudelaire condensa a possibilidade e ao mesmo tempo a impossibilidade, num único traço.

Esta mulher é a que espera o "sonhador" em "O possível Baldi". Aqui Onetti avançou na primeira versão de outro dos seus personagens, o homem instalado no universo real, neste mundo hostil, como se tivesse conseguido vencer suas dificuldades e se tivesse por fim acomodado: Baldi é o antepassado do advogado Aránzuru e dos personagens de *Tierra de nadie* (1941) em geral, do romance dos homens sem fé, onde a falência se produz ao nível da aparência. Baldi é advogado como Aránzuru, tem todo o aspecto do homem forte, seguro, decidido, do conquistador da pirâmide social escalando os primeiros degraus com passo firme, talvez um pouco apressado conforme corresponde à idade. Mas esta é apenas a aparência: por trás desta fachada está o "sonhador", que já não pode mais aprovar o hemisfério externo e escolheu outra possibilidade, a de se esconder sob um aparente conformismo, em substituição da oposição, como o Eladio Linacero de *El pozo*.

Da mesma forma que em "Avenida de Mayo-Diagonal Avenida de Mayo", neste conto o dado opcional é a hostilidade artificiosa do contorno: "Baldi parou na ilha de cimento que evitavam velozes os veículos, esperando o apito do guarda, mancha escura sobre a alta guarita branca." É outra vez o homem que perambula por entre a fervura da cidade, é outra vez o homem que discorre uma história interior, naturalmente mais presa à realidade que a de Víctor Suaid, mas que é também uma projeção fantasmática de si mesmo, mediante a qual se alheia da circulação dos veículos, aposentado numa "ilha de cimento". Esse devaneio simplesmente se adianta à realidade e é um *ersatz* do grande devaneio livre e arrogante do poeta, sua versão acomodatória e burguesa que rapidamente entrará em falência ao longo do relato.

Mas surge então o olhar externo da mulher. Não mais a mulher sonhada do poeta que aparece nas suas histórias que se repe-

tem, mas sim a mulher existente no mundo real, com o seu “perfil afilado e todas as luzes espelhando nos seus olhos”, principalmente a mulher estrangeira que imita este personagem feminino que é todo admiração e assombro nas obras de Wagner, que é todo entrega e submissão diante da potencialidade viril, e que constitui uma obsessão para Onetti. O importante deste olhar externo é o que tem de entrega, de total aceitação admirativa, de idealização magnificante do homem – uma maneira de exaltar e, portanto, traçar uma possível aproximação entre os hemisférios separados de “sonho” e “realidade”, dentro dos quais se movimenta e opera o *alter ego* onettiano. A função da mulher, no esquema de forças que a narrativa onettiana movimenta, é a intermediação que se torna efetiva entre diferentes planos, que vão do céu à terra, do inferno ao paraíso (segundo as acepções tradicionais) e de um extremo ao outro da consciência dividida do homem específico desta narrativa. Ela compõe a dissociação operada no personagem, reconstrói a eventual unicidade do universo, transforma os contrários em amigos. Por isso é frequentemente uma adolescente, por isso é também uma estrangeira, alemã, “com os rr suaves e os ss sibilantes”, em todo caso um ser alheio ao circuito da realidade corrente, vulgar, dos empíricos e das imposições.

Em “O possível Baldi” a abordagem do romancista tende a rever de outro ângulo o mesmo assunto que propôs no seu primeiro conto e nos seguintes, a ponto de todos eles poderem se amparar sob este título: “Un sueño realizado” – se acrescentássemos a ele as perguntas que indicam as opções ainda não comprovadas. A demanda é única: “os sonhos devem ser realizados”, mas a série de relatos que vai expondo este tema central é feita de variantes hipotéticas, conforme se vão modificando as proposições e os diversos elementos componentes. De tal modo que, por fim, possuímos a série completa das diferentes soluções, conforme tenham sido fixados previamente os dados componentes, fazendo de cada um desses contos uma elaboração comparável ao trabalho de construção dos mitos conforme o vê Lévi-Strauss nas suas *Mythologies*, onde sem cessar se faz e refaz o mesmo problema, a partir da situação que ocupam os dados básicos, até produzir um bosque de variantes.

Aqui é o olhar de admiração da estrangeira que transpassa a aparência do advogado Baldi para recuperar o “sonhador” escondido

dido: “Tão diferente dos outros... Funcionários, senhores, chefes de escritório...” E que neste movimento o obriga a descobrir que veio tentando matar o “sonhador” existente dentro de si mesmo para se assumir como um outro a mais, despersonalizado como os seres que a cidade mecânica produz, idênticos como na rotineira aplicação de um molde: “Porque o doutor Baldi não foi capaz de saltar um dia para a cobertura de uma barcaça, pesada de sacos ou madeiras. Porque não se animara a aceitar que a vida é outra coisa, que a vida é o que não se pode fazer em companhia de mulheres fiéis, nem de homens sensatos. Porque fechara os olhos e estava entregue, como todos. Funcionários, senhores, chefes de escritório.”

O olhar desta “Bovary da praça do Congresso”, que fala a linguagem extremada da cafonice, é entretanto capaz de animar a existência de “outro Baldi”, o possível, o que responderia à audácia de sonhar, o que renuncia à aceitação da realidade para, em compensação, construir a realidade, pois este é o ponto em questão: se o homem pode e é capaz de se fazer, ao fazer o universo à sua imagem e semelhança, como o demiurgo, ou se não se pode esperar dele outra coisa a não ser a adequação serviçal aos moldes pré-estabelecidos da demanda da espécie. Se é possível realizar o sonho, onde? Somente na morte, como a mulher de “Un sueño realizado”; na literatura, como o escritor; ou, como aqui é raivosamente postulado, na própria vida.

Com isso reencontramos em Onetti a ressonância da divisa de Rimbaud e de Breton.

Tradução de Eliane Zagury

## O Possível Baldi

---

Baldi parou na ilha de cimento que evitavam velozes os veículos, esperando o apito do guarda, mancha escura sobre a alta guarita branca. Sorriu pensando em si mesmo, barbudo, o chapéu para trás, as mãos nos bolsos das calças, uma fechando os dedos sobre os honorários de “Antonio Vergara-Samuel Freider”. Parecia ter um ar jovial e tranqüilo, balançando o corpo sobre as pernas abertas, olhando plácido o céu, as árvores do Congresso, as cores dos coletivos. Seguro diante do problema da noite, já resolvido por meio do barbeiro, do jantar, da sessão de cinema com Nené. E cheio de confiança no seu poder – a mão apertando as notas – porque uma mulher loura e estranha, de pé a seu lado, roçava-o de vez em quando com os seus olhos claros. Se ele quisesse...

Os carros pararam e ele atravessou, chegando até a praça. Continuou andando, sempre calmo. Uma cesta com flores lembrou-o dos gradis de Palermo, o beijo entre jasmims da última

noite. A cabeça despenteada da mulher caída no seu braço. Depois o beijo rápido na esquina, a ternura na boca, o interminável olhar brilhante. E esta noite, também esta noite. Sentiu de repente que era feliz; tão claramente que quase parou, como se a felicidade estivesse passando a seu lado e ele pudesse vê-la, ágil e fina, atravessando a praça com passos velozes.

Sorriu para a água tremida da fonte. Junto à menina grande, adormecida em pedra, deu uma moeda ao homem andrajoso que ainda não lhe havia pedido. Gostaria, agora, de uma cabeça de criança para acariciar de passagem. Mas os meninos brincavam mais longe, correndo no retângulo de pedras avermelhadas. Só pôde mudar de idéia estofando os músculos do peito, pisando forte na grade que filtrava o vento cálido do subterrâneo.

Continuou, pensando na carícia agradecida dos dedos da Nené no seu braço, quando lhe falava daquele golpe de felicidade vindo dela e que é preciso um certo treino para poder engarrafar a felicidade. Iam lançar-se à fundação da Academia da Felicidade – um projeto que adivinhava ser magnífico, com um audaz edifício de vidro saltando de uma cidade ajardinada, cheia de bares, colunas niqueladas, orquestras na orla das praias de ouro e milhares de cartazes cor-de-rosa, de onde sorriam mulheres de olhos bêbados – quando notou que a mulher estranha e loura de um momento atrás caminhava a seu lado, apenas alguns metros à direita. Virou a cabeça, olhando para ela.

Pequena, com um longo impermeável verde-oliva amarrado à cintura como se a quebrasse, as mãos nos bolsos, uma gola de blusa de tênis, o laço vermelho da gravata cobrindo-lhe o peito. Caminhava lenta, batendo os joelhos no tecido do sobretudo, num débil ruído de toldo que sacode ao vento. Dois punhados de cabelo de palha saíam do chapéu sem abas. O perfil afilado e todas as luzes espelhando nos seus olhos. Mas o segredo da pequena figura estava nos saltos demasiadamente altos, que a obrigavam a andar com lenta majestade, ferindo o chão num ritmo invariável de relojoaria. E rapidamente, como se sacudisse pensamentos tristes, a cabeça girava para a esquerda, jorrava um olhar para Baldi e tornava a olhar para a frente. Duas, quatro, seis vezes, a olhada fugaz.

De repente, um homem baixo e gordo, de longos bigodes retintos. Preso pela boca torcida à orelha semi-oculta da mulher, seguin-

do-a tenaz e murmurante, nas direções enviesadas que ela tomava para afastá-lo.

Baldi sorriu e levantou os olhos para o alto do edifício. Oito e quinze, já. O pincel sedoso no salão da barbearia, o terno azul em cima da cama, o salão do restaurante. Em todo caso, às nove e meia poderia estar em Palermo. Abotoou rapidamente o paletó e andou até ficar junto do casal. Tinha o rosto escurecido pela barba e o peito cheio de ar, um pouco inclinado para a frente como se o desequilibrasse o peso dos punhos. O homem dos longos bigodes girou os olhos em rápida inspeção; depois os deteve, com um ar de profundo interesse, na esquina longínqua da praça. Afastou-se em silêncio, com passos curtos, e foi-se sentar num banco de pedra, com um suspiro de descanso satisfeito. Baldi ouviu-o assobiar, alegre e distraído, uma musiquinha infantil.

Mas a mulher já estava colada a seu rosto com os grandes olhos azuis, o sorriso nervoso e inquieto, os vagos obrigada, obrigada, senhor... Alguma coisa como entre subjugada e seduzida, que se delatava nela, impulsionou-o a não se descobrir, a apertar os lábios, enquanto a mão roçava a aba do chapéu.

– Não há de quê – e ergueu os ombros, como se estivesse acostumado a botar para correr homens incômodos e bigodudos.

– Por que fez isso? Eu, desde que vi o senhor...

Interrompeu-se perturbada; mas já estavam andando juntos. Até atravessar a praça, disse Baldi para si.

– Não me chame de senhor. O que estava dizendo? Desde que me viu...

Notou que as mãos que a mulher movimentava no ar, num gesto de quem espremia limões, eram brancas e finas. Mãos de senhora, com esta roupa, com este impermeável em noite de lua.

– Ah! O senhor vai rir...

Mas era ela quem ria, entrecoçada, com a cabeça tremendo. Compreendeu, pelos *rr* suaves e os *ss* sibilantes, que a mulher era estrangeira. Alemã, talvez. Sem saber porquê, isto lhe pareceu aborrecido e quis cortar.

– Muito me alegra, senhorita, ter podido...

– Sim, não tem importância que ria. Desde que o vi esperando para atravessar a rua, compreendi que o senhor não era um homem

como os outros. Há alguma coisa estranha no senhor, tanta força, alguma coisa abrasante... E esta barba, que o torna tão orgulhoso...

Histórica e literata, suspirou Baldi. Devia ter-me barbeado esta tarde. Mas sentia viva a admiração da mulher; olhou-a pelas costas, com frios olhos de exame.

– Por que está pensando isso? Por acaso me conhece?

– Não sei, coisas que a gente sente. Os homens, a maneira de usar o chapéu... não sei. Alguma coisa. Pedi a Deus que fizesse com que o senhor falasse comigo.

Continuaram andando no sinal, durante o qual Baldi pensou em todas as etapas que ainda devia vencer para chegar a tempo em Palermo. Tornaram-se escassos os automóveis e os caminhantes. Chegavam os ruídos da avenida, os gritos isolados e já sem convicção dos jornaleiros.

Pararam na esquina. Baldi procurava a frase de adeus nos letreros, nos faróis e no céu de lua nova. Ela rompeu o silêncio com curtos ruídos de riso filtrados pelo nariz. Riso de ternura, quase de pranto, como se abraçasse uma criança. Depois levantou um olhar temeroso.

– Tão diferente dos outros... Funcionários, senhores, chefes de escritório... – as mãos expressavam rápidas enquanto acrescentava –: Se o senhor tivesse a bondade de ficar uns minutos. Se quisesse me falar da sua vida... Sei que é tudo tão extraordinário!

Baldi tornou a acariciar as notas de Antonio Vergara para Samuel Freider. Sem saber se era por vaidade ou pena, resolveu-se. Tomou o braço da mulher, apagado, sem olhar para ela, sentindo impassível os olhos azuis maravilhados e agradecidos apoiados no seu rosto, e a foi levando para a esquina da rua *Victoria*, onde a noite era mais intensa.

Faróis vermelhos cravados no ar escurecido. Estavam conserstando a rua. Uma cerca de madeira rodeando máquinas, paralelepídeos, pilhas de sacos. Debruçou-se sobre as estacas. A mulher parou indecisa, deu alguns passos curtos, as mãos nos bolsos do impermeável, olhando com atenção para o rosto endurecido que Baldi inclinava para o calçamento quebrado. Depois se aproximou, recostada nele, olhando com interesse forçado para as ferramentas abandonadas sob o toldo de lona.

É evidente que o tapume rodeava o Forte Coronel Rich, sobre o Colorado, a x milhas da fronteira de Nevada. Mas ele era Wenonga, o da pena solitária sobre o crânio untado, ou Mão Sangrenta, ou Cavalo Branco, chefe dos Sioux? Porque se estivesse do outro lado das tábuas com pontas de flor-de-lis – que cara faria a mulher se ele pulasse a cerca? – se estivesse rodeado pela estacada, seria um branco defensor do forte, Buffalo Bill de botas altas, luvas de mosqueteiro e bigodes desafiantes. Claro que não era o caso, que não pensava em assustar a mulher com histórias para crianças. Mas os dados estavam lançados e ele franziu a boca com segurança e firmeza.

Afastou-se bruscamente. Outra vez, sem olhar para ela, fixou os olhos no final da rua como na outra ponta do mundo:

– Vamos.

E em seguida, quando viu que a mulher o obedecia dócil, esperando:

– Conhece a África do Sul?

– África...?

– Sim. África do Sul. Colônia do Cabo. O Transvaal.

– Não. É... muito longe, não é?

– Longe?!... Ah, sim, uns quantos dias daqui!

– São ingleses os de lá?

– Sim, principalmente ingleses. Mas tem de tudo.

– O senhor já esteve lá?

– Sim, estive! – O rosto balançava, sopesando as lembranças

- O Transvaal... Sim, quase dois anos.

– *Then, do you know English?*

– *Very little and very bad.* Pode-se dizer que esqueci completamente.

– Fazia o que lá?

– Um ofício estranho. Na verdade, não precisava saber idiomas para desempenhar as minhas funções.

Ela andava virando a cabeça para Baldi e para a frente, como quem está para dizer alguma coisa e hesita; não dizia nada, limitando-se a mover nervosamente os ombros cor de azeitona. Baldi olhou-a de costas, sorrindo para o seu ofício sul-africano. Já deviam ser oito e meia. Sentiu a urgência do tempo tão forte que era como se já estivesse estendido na poltrona da barbearia, cheirando

o ar perfumado, os olhos fechados, enquanto a espuma tépida se espessava no seu rosto. A solução estava aí: agora a mulher tinha que ir embora. Abertos os olhos espantados, afastando-se rápido, sem palavras. Então, homens extraordinários, hein?

Parou na frente dela e se curvou para aproximar-se do seu rosto.

- Eu não precisava saber inglês porque as balas falam uma língua universal. No Transvaal, na África do Sul, eu me dedicava a caçar negros.

Não tinha compreendido, porque sorriu batendo as pálpebras:

- Caçar negros? Homens negros?

Sentiu que a bota que avançava no Transvaal afundava no ridículo. Mas os dilatados olhos azuis continuavam pedindo, com uma humildade tão desejosa que quis continuar, como se ele se des-cabelasse.

- Sim, um posto de responsabilidade. Guardião das minas de diamantes. Num local solitário. Mandam um substituto a cada seis meses. Mas é um posto conveniente, pagam em libras. E, apesar da solidão, nem sempre é aborrecido. Às vezes há negros que querem fugir com diamantes, pedras sujas, saquinhos de pó. O arame era eletrificado. Mas eu também estava lá, com vontade de me distrair derrubando negros ladrões. Muito divertido, garanto. Pam, pam e o negro termina a corrida com uma pirueta.

Agora a mulher franzia a testa, fazendo com que os seus olhos passassem diante do peito de Baldi sem tocá-lo.

- É o senhor matava negros? Assim, com um fuzil?

- Fuzil? Ah, não. Negros ladrões se caçam com metralhadoras. Marca Schneider. Duzentos e cinqüenta tiros por minuto.

- E o senhor?...?

- Claro! E com muito prazer.

Agora sim. A mulher tinha se afastado e olhava em volta, a boca entreaberta, respirando agitada. Mas se voltou com timidez para o caçador de negros, pedindo:

- Se quisesse... Poderíamos sentar um pouco na pracinha.

- Vamos.

Enquanto atravessavam, fez uma última tentativa:

- Não sente um pouco de repugnância? Por mim, pelo que contei? - com um tom brincalhão que supunha irritante.

Ela sacudiu a cabeça, enérgica:

– Ah, não. Acho que o senhor deve ter sofrido muito.

– A senhora não me conhece. Eu, sofrer pelos negros?

– Antes, é o que eu quero dizer. Para ter sido capaz disso, de aceitar esse posto.

Ainda era capaz de estender-lhe a mão por cima da cabeça, murmurando a absolvição. Vamos ver até onde agüenta a sensibilidade de uma governanta alemã.

– Na casinha havia um aparelho telegráfico para avisar quando um negro morria por imprudência. Mas às vezes eu estava tão chateado que não avisava. Descompunha o aparelho para justificar a demora, se viesse a inspeção, e pegava o corpo do negro para companheiro. Durante dois ou três dias via-o apodrecer, tornar-se cinzento, inchar. Levava para junto dele um livro, o cachimbo, e lia; em certas ocasiões, quando encontrava um parágrafo interessante, lia em voz alta. Até que meu companheiro começava a cheirar de forma impolida. Então consertava o aparelho, comunicava o acidente e ia passear do outro lado da casinha.

Ela não sofria suspirando pelo pobre negro se decompondo ao sol. Sacudia a triste cabeça inclinada para dizer:

– Pobre amigo. Que vida! Sempre tão sozinho...

Até que ele, já sentado num banco escuro da pracinha, renunciou à noite e tomou gosto pelo jogo. Rapidamente, num estilo nervoso e intenso, continuou criando o Baldi das mil faces ferozes que a admiração da mulher tornava possível. Pela mansa atenção dela, estremecida contra o seu corpo, Baldi viu que gastava em aguardente, numa taberna de marinheiros, de suéter – Marselha ou Havre –, o dinheiro de amantes magras e mal pintadas. No oleado com que se pareciam as nuvens no céu cinzento, viu o Baldi que embarcou certo meio-dia no *Santa Cecília*, com dez dólares e um revólver. Na leve aragem que fazia dançar a poeira de uma casa em construção, o grande vento arenoso do deserto, o Baldi alistado na Legião Estrangeira, que regressava aos povoados com uma trágica cabeça de mouro espetada na baioneta.

E assim até que o outro Baldi ficasse tão vivo que pôde pensar nele como num conhecido. Então, repentinamente, pendurou-se a uma idéia, tenaz. Um pensamento amoleceu-o de desconsolo, junto do impermeável da mulher já esquecida.

Comparava o Baldi mentido com ele mesmo, com este homem tranqüilo e inofensivo que contava histórias para as Bovary da praça do Congresso. Com o Baldi que tinha uma namorada, um escritório de advogado, o sorriso respeitoso do porteiro, o rolo de notas de Antonio Vergara para Samuel Freider, cobranças de pesos. Uma lenta vida idiota, como todo mundo. Fumava rapidamente, cheio de amargura, os olhos fixos no quadrilátero de um canteiro. Surdo às vacilantes palavras da mulher, que acabou por se calar, dobrando o corpo para diminuir.

Porque o doutor Baldi não foi capaz de saltar um dia para a cobertura de uma barcaça, pesada de sacos ou madeiras. Porque não se animara a aceitar que a vida é outra coisa, que a vida é o que não se pode fazer em companhia de mulheres fiéis, nem de homens sensatos. Porque fechara os olhos e estava entregue, como todos. Funcionários, senhores, chefes de escritório.

Atirou fora o cigarro e se levantou. Tirou o dinheiro e colocou uma nota sobre os joelhos da mulher.

– Tome. Quer mais?

Acrescentou uma nota maior, sentindo que a odiava, que teria dado qualquer coisa para não a ter encontrado. Ela prendeu as notas com a mão, para defendê-las do vento:

– Mas. Eu não lhe disse... Não sei... – inclinando-se para ele, mais azuis do que nunca os grandes olhos, a boca desiludida –. Vai embora?

– Sim, tenho o que fazer. Tchau.

Tornou a acenar com a mão, no gesto seco que teria usado o possível Baldi, e foi embora. Mas voltou depois de uns poucos passos e aproximou o rosto barbudo da mímica esperança da mulher, que segurava no alto as duas notas, fazendo girar o pulso. Falou com o rosto, sombrio, fazendo as palavras soarem como insultos.

– Esse dinheiro que eu dei a você, ganho fazendo contrabando de cocaína. No Norte.

Tradução de Eliane Zagury

---

**José Lezama Lima**

---

Como o nome do cubano José Lezama Lima (nascido em 1912) praticamente só surgiu na comunidade cultural latino-americana por volta de 1966, quando foi publicado o seu romance *Paradiso* – o que serviu de motivação para o ensaio que então lhe dedicou Julio Cortázar (“Proponho-me apenas a apontar uma ignorância vergonhosa e quebrar por adiantado uma lança contra os mal-entendidos que a seguirão quando a América Latina ouvir finalmente a voz de José Lezama Lima”) –; como, exceto para uns poucos iniciados, sua obra central de poeta e ensaísta ficara sepultada em edições locais de circulação muito escassa no continente; como mesmo no seu próprio país as exigências peremptórias dos processos sociais que estavam sendo vividos roubaram a atenção da sua capital contribuição intelectual; não podemos estranhar que a recuperação do seu magistério intelectual se tenha feito tardiamente e que, apesar dos enormes esforços feitos nos últimos anos (principal-

mente na sua pátria, com a série de livros onde se coletou a sua lírica, *Poesías Completas*, a sua ensaística dispersa, *La cantidad hechizada*, e uma parte dos ensaios que lhe foram consagrados, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, os três volumes de 1970), uma boa parte da sua tarefa e particularmente a sua iniciação literária continuam sendo pouco conhecidas.

Em geral a crítica apontou a publicação do poema “Muerte de Narciso” (1937) como o primeiro texto literário que Lezama publica, apresentando já constituída a originalidade da sua escritura e estruturada a sua ardente cosmovisão. Este ano de 1937 é decisivo na vida do escritor, como entrada para a literatura. Tinha 27 anos e era estudante da Faculdade de Direito da Universidade de Havana. Mas sua opção já era, como se a tivesse assumido desde sempre e então florescesse, a poesia. Em 1937, aparece o seu nome como secretário da revista *Verbum*, órgão da Academia Nacional de Estudantes de Direito, sob a direção de René Villarnovo. Nos três números que publica nesse ano, aparecem os diversos textos de Lezama Lima que marcam a sua estréia nos gêneros literários que irá cultivar: no número 2 (julho/agosto), ao lado de poemas de Ballagas, Baquero, Florit e Gaztelu, inclui-se a sua “Muerte de Narciso”; no número 3 (novembro), com o título “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía” insere-se o seu diálogo com o poeta espanhol que acabava de passar por Havana e que surgirá em publicação separada no ano seguinte; no número inicial, de junho de 1937, encontra-se a conferência “El secreto de Garcilaso”, que será o seu primeiro ensaio, coletado muito mais tarde no seu primeiro livro de crítica, *Analecta del reloj* (1953). A poesia, o ensaio, o comércio intelectual com o universo, a recuperação da caudalosa herança poética ocidental, tudo isso é reconhecido neste primeiro ano dessa sempre tensa e transbordante criação verbal de Lezama Lima. Fica faltando apenas a prosa de ficção.

Entretanto, ela não esteve ausente desta repentina emergência conjunta e até se pode considerar que se adiantou a isso. Efetivamente, na revista havanesa *Grafos* (ano IV, volume IV, núm. 43), de novembro de 1936, Lezama publica o seu primeiro conto, intitulado “Fugidos”. Conforme haveria de ocorrer com todos os seus contos restantes, o autor nunca o incluiu num volume. Alguns são conhecidos por terem sido apresentados por Armando Álvarez Bravo

na sua coletânea *Órbita de Lezama Lima* (Havana, Ediciones Unión, 1966), mas outros continuam perdidos nas publicações originais em revistas, como por exemplo o mais interessante de todos, "Cangrejos, golondrinas", aparecido em *Órigenes* (primavera de 1946). Nem todos foram inventariados nos repertórios bibliográficos de que dispomos, como é o caso de "Fugidos", que não está registrado na citada *Recopilación de textos* (Havana, Casa de las Américas, 1970) e que até agora, tanto quanto sabemos, não foi republicado desde a sua primeira impressão em *Grafos*.

Se a concepção lezamiana do tempo, que se equipara ao processo criativo da poesia, precisasse de confirmação, podê-la-ia encontrar neste texto inicial: corresponde, com total coerência, às coordenadas da poesia o ensaio ou diálogo intelectual que mantém nesta mesma data; vincula-se à dialética que terá uma exposição sistemática mais rigorosa no fragmento do capítulo XV de *Paradiso* que é publicado em *Órigenes* (X,24, 1953) e introduz Oppiano Licario e suas teorias; por fim, relaciona-se, mediante o assunto que desenvolve, com capítulos de *Paradiso* que só serão escritos trinta anos depois, o que autoriza um cotejo exemplar.

A unidade da criação de Lezama Lima, esta conexão íntima que liga todos os gêneros literários que abordou, mas que também abarca a sua conversa cotidiana, a sua interpretação da política, a sua valorização estética do passado, a sua compreensão da religião e, na época da revolução, a sua percepção da história universal, esta unidade que gira inteiramente em torno do seu dinâmico divisar da "imagem", estende-se também ao tempo. Por ela se estabelece uma íntima correlação entre todos os materiais dos quase quarenta anos de criação artística do escritor. Pode-se dizer que ele nasceu feito, que assim como é hoje sempre foi, que habitou um mesmo universo mitopoético desde a infância, apesar de se poder fixar a data do nascimento desta cosmovisão nos seus oito anos, haja vista a reveladora conexão que se fixou nele entre a perda então sofrida e a vigência da imagem que nasce dela, conforme explicou posteriormente com toda a lucidez: "A morte do meu pai me alucinou desde menino, essa ausência me tornou hipersensível à *presença* da imagem." Da mesma forma que nos textos dos místicos mais exaltados, a afirmação faz jorrar interpretações psicanalíticas possíveis, de um modo tão óbvio que é possível desembaraçar-se desses níveis de ex-

plicação para procurá-la no campo da poética. Foi aí que o escritor desde sempre situou as suas definições, sabendo que neste nível se concentram e absorvem os outros múltiplos níveis da explicação, aos quais é possível descer (ou subir) a qualquer momento.

Embora progressivamente os textos críticos de Lezama Lima tenham ido situando a sua criação e o fenômeno poético em geral numa espécie de intemporalidade que, simultaneamente, carece de qualquer circunstância precisa, como uma construção que opera com absolutos e sobre universais, não se pode dizer o mesmo das suas origens literárias. No início, tanto ele quanto os integrantes progressivos do seu grupo eram muito conscientes do projeto renovador que pretendiam introduzir, de forma muito concreta, na literatura do país. Também manifestavam uma vontade firmada na sua realidade imediata e se mostravam integrados à circunstância nacional, embora mais que na perspectiva das suas inflexões histórico-sociais, na pesquisa das suas “essências”, através de suas expressões históricas e também presentes. Esta pesquisa haveria de produzir a poesia de Eliseo Diego e de Fina García Marruz, a crítica de Cintio Vitier sobre a poesia cubana (definida no livro *Lo cubano en la poesia*, 1958), as teses de Lezama Lima sobre a insularidade (que têm relação com as de Pedreira em Porto Rico) e principalmente sobre o barroco interno da América, que constitui a medula da série de conferências *La expresión americana* (1957). Todo este material é uma parte mínima de um grande debate que a jovem equipe intelectual propôs por volta de 1940, e que Lezama Lima apresentou como o eixo da irrupção geracional. Este debate tendia a descobrir a peculiaridade da nação, a “cubanidade” essencial, que se tentou buscar tanto na herança decifradora oferecida pela poesia do século XIX (Zenea, Martí) quanto na consideração franca das formas culturais espontâneas geradas pelo povo, o que permitiu transcender o mero “negrismo” social, em direção a interpretações do tipo espiritualista e, às vezes, religiosas ou mágicas.

Uma das primeiras definições desta cultura incrustada na sua circunstância nacional pode ser encontrada no editorial com que foi lançado o primeiro número da revista *Espuela de Plata* (agosto/setembro de 1939), que Lezama Lima dirigiu quando já estava formada a equipe intelectual afim (de que faziam parte, entre outros, Mariano Rodríguez, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Virgilio Piñera).

Aí se enfrenta o problema da expressão literária cubana específica, *hic et nunc*, dizendo: “No trópico há o vegetal mágico, mas não nos esqueçamos de que o raio de luz é constante. O mágico, mas sem o esquecimento da humildade e do desvio oportuno. Existe a abundância da decomposição, mas também dizemos como bom sinal: a abundância de sangue. Abundância de sangue é pagar em dinheiro de morte. Nem o cidadão nem o refinado têm bom gosto. A abundância de sangue, a chama fixa, isto sim é bom gosto. Mas, quando se tem sangue e fogo vívidos, qual o interesse do bom gosto?”

Este quase transbordante impulso criativo, esta excessiva e por isso mesmo temível exibição de potencialidade é que regerão toda a literatura de Lezama. Tudo é excessivo, avassalador, impetuoso, na palavra e no gesto, no manejo das metáforas e naquela concepção hedonista que se instala no lugar abandonado pela verdadeira natureza e contagia a realidade inteira. Trata-se de um poderoso gozo vital que se manifesta em qualquer aspecto da existência. Muitos anos depois, um tímido visitante andino da ilha olhou para Lezama pasmado. José María Arguedas lembrou-se dele com estas palavras: “Vi-o comer, em Havana, como um enxerto de beija-flor com hipopótamo. Abria a boca, orvalhava o líquido antiasmático na laringe e continuava a comer. Gordo fabuloso, Cuba que devorou e transfigurou o mel e o fel da Europa!” Este impetuoso jorro de criação artística que pareceu não conhecer limites e naturalmente desdenhou as fraquezas do mero bom gosto, ofereceu-se como uma versão paradigmática da energia latente na natureza da ilha, do desperdício criador dos seus habitantes, na música, na poesia, no gesto, da alta fonte da sua poesia e da sua pintura cultas, do desdobrar-se fantástico da sua luz, do seu mar, do seu céu. A tudo isso Lezama chamou de barroquismo. Mas não nos devemos enganar: este barroquismo tem poucos pontos de contato com o que se desenvolveu na Europa do século XVII, exceto naquelas manifestações extremadas e delirantes que foram a sua maneira de se tornar americano. Lezama reconheceu que era através deste signo que se estava expressando o universo americano. A afirmação é duvidosa, mas serve para definir bem a natureza e a arte do escritor cubano.

Dada a maior difusão atingida por seu romance *Paradiso*, dado sobretudo ele ter apresentado um hemisfério diurno, translúcido e evidente, em contraste com o hemisfério da sua poesia (“Eu

disse várias vezes que quando me sentia claro escrevia prosa e quando me sentia obscuro escrevia poesia”), ele veio a constituir o ponto de aparente confluência das linhas plurais que sua criação desenvolve. Na medida em que *Paradiso* participa da poesia e do ensaio, esta confluência é reconhecível, ainda mais considerando que, para Lezama, no romance torna a se operar, embora num plano diferente, a construção da imagem. Numa entrevista (*Recopilación de Textos*) apresentou esta explicação de irresistível fascínio e humor, sobre o lugar do romance em relação à obra poética anterior: “Num dado momento, todo poeta começa a sentir o peso das suas visões e seu poema se transforma num salão de baile, numa vitrina mágica. Observam-se labirintos, enlaces e o poema organizado como uma resistência ao tempo se transforma numa arca que flutua sobre as águas, com todos os segredos da natureza. A arca chega a uma ilha deserta e lá encontra um almirante naufrago que dialoga incessantemente com uma galinha que tem um olho de vidro. Enfim, um romance.”

Fica assim registrado um duplo movimento, que também pode ser encontrado nos discípulos literários de Lezama (Pablo Armandó Fernández e Cabrera Infante). Há um movimento próprio da poesia que se desenvolve sobre as metáforas, realizando um avanço contra a resistência na qual se forja, como num caminho inverso, a imagem; e há um segundo movimento dessas imagens geradas na prática poética (mas que são exatamente as mesmas que os contos apresentam), destinado a se constituir da mesma maneira no romance, fazendo deste também uma imagem. Por se tratar de uma operação que se situa num segundo nível, a partir de um fluxo de imagens, é dentro do romance que se vai instalar o debate intelectual. Daí que a poesia e o conto sejam em Lezama o que constitui as “imagens” chaves, os distribuidores dos absolutos paradigmáticos. O romance, por sua vez, é o reverso destas matérias, no “Eros de lejanía”.

O conto “Fugidos” é construído por esta mesma saborosa matéria, convivida e degustada, com que foram escritos os cinco primeiros capítulos de *Paradiso* (publicados em *Órigenes*, de 1949 a 1952), em que o autor narra a vida infantil e o universo familiar. Esta é a primeira saída, ou “fuga”, desse universo fechado, a primeira tentativa de se coordenarem autonomamente as figuras in-

fantis, o primeiro encontro com outra realidade. Mas já é também a primeira lição sobre as atrações inexplicáveis, ainda liberadas da violência erótica com que serão desarraigadas nos capítulos do romance, mas já governadas por relações secretas, deslumbramentos soterrados, exercendo-se já a visão oblíqua que oferece soluções imprevisíveis aos elementos poéticos postos em conjunção.

O que caracteriza o texto é o adentramento num universo aquático vegetal (chuvas, ondas, algas), atingido graças à tenaz tarefa metafórica que edifica um estilo esponjoso, arborescente, extraordinariamente ornamentado, até conseguir com que as figuras infantis das primeiras linhas se apaguem e se percam entre os arabescos da tapeçaria. Em algum momento, Lezama utiliza um sistema de invenção (também encontrado em outros textos em prosa), que não deixa de ter alguma relação com os mecanismos surrealistas. É importante apontá-lo, porque não vai ser encontrado na sua poesia, mas sim na sua primeira prosa: “Seguindo as voltas das gai-votas surgia uma dúzia de adolescentes, escondendo nas areias as suas flautas cremosas, deixando de lembrança as suas orelhas enter-radas. No centro do aquário vêem-se flutuar, diminutos, outra dú-zia de guerreiros romanos.” Contrariando esta mecânica, já aparece a forma característica da comparação de Lezama, com sua ressonância humorística e seus extremos barrocos, que aqui ainda se estendem numa linguagem sensível: “Quando vejo a minha tia vindo, brancura oleaginosa e umidade da manhã, com os olhos vazados, com a roupa bruscamente atirada sobre o corpo imóvel, parece que a vejo chegar montada numa vaca e descendo muito lentamente – como se tirássemos panos suados de uma estátua de gesso – do glo-bo da manhã.”

A passagem gradativa e segura dos seres humanos, reais e con-flituosos, para uma natureza que os vai devorando pela água, pelas algas ou pelas ondas, é duplicada pelo envolvente processo metafó-rico, tão similar ao de “Muerte de Narciso”, isto é, tão constante-mente feito de pequenos fragmentos irisados que se vão juntando como contas de colar, contendo cada um todo o presente, autono-mamente, transmutando a realidade numa porosa matéria poéti-ca que é a escritura do poeta. Nela o mundo se vê vantajosamente substituído.

Tradução de Eliane Zagury

## Foragidos.

---

Não era um ar desligado, não se nadava no ar. Esquecíamos do limite da sua cor, até ele parecer areia indivisível que a respiração trabalhosamente deixa passar. Chovia, chovia mais, e entre chuva e chuva conseguia se impor um vento molhado, que isolava, que fazia com que nos embaracássemos nas colunas, ou que olhássemos os homens iguais que passavam ao nosso lado durante muitos dias e em muitos corpos diferentes. Houve uma pausa, que foi aproveitada por Luis Keeler para se dirigir à escola apressando o passo, mas parou para contemplar como a água lentíssima percorrendo as letras de um escudo exibido por uma joalheria tinha feito uma curva em direção à última letra, parecendo que ali estancava, adquiria depois uma tonalidade verde cansado, dobrava novamente, girava assustada, sem querer bordear o contorno do escudo, onde teria que esperar que a brisa se dirigisse – podia também tomar outro rumo – diretamente para o escudo, cujas letras desme-

moriadas já surgiam com esforço, diante do nivelamento imposto pela brisa e pelas chuvas, e por fim a gota depois de percorrer as muralhas e os desertos apagados do escudo pulava desaparecendo.

Armando Sotomayor também aproveitara a pausa colocada entre as chuvas para se dirigir ao colégio, que oferecia um aspecto embaçado, como se a voz dos professores tivesse ido formando uma crosta úmida que separava a parede dos olhares. A lembrança da chuva e da água doentia que pulava das casas para o chão cor de açafrão, onde se ia apagando, como se a sola dos sapatos limpasse as faces inverossímeis gravadas sobre o asfalto amolecido. Era como se uma idéia se dirigisse reta para adivinhar o objeto confrontado e, ao encontrar as paredes, verde, amarelo-escamado, do colégio, pulasse ao mar para apagar-se a si mesma.

Luis e Armando se olharam. Armando observou que ao mesmo tempo que já começava a sentir a umidade da água se evaporando do seu paletó azul escuro, com listras brancas, de longe cinzentas, viu que também surgiam com novas cores que secavam lentamente, como depois de pensar muito, deixando as paredes marcadas, patas de moscas, rostos velhos, quase rachados. Armando não olhava mais para as paredes úmidas, enjoadas, como se a chuva se tivesse divertido em estender sobre as paredes uma pele esticada de veado, soprando estrelas, traçando uma esfumaçada cartografia sideral. Os olhos de Armando giraram lentamente, deixou-os cair sobre Luis que chegava. Sem cumprimentá-lo, disse: Não vamos entrar; no cais, as ondas estão furiosas, quero vê-las.

Luis, mais jovem, alegre com a primeira palavra de Armando, cumprimentou-o primeiro com alegria dissimulada, depois rapidamente respondeu: Vamos.

A umidade persistia, notava-se mais que nos sapatos úmidos, no suor do rosto de Luis. A última gota demorava no escudo da joalheria, até que por fim caía tão rapidamente que a absorção da terra dava um grito. Luis parecia observar o perigo da próxima chuva, a desculpa que daria em casa se seus pais descobrissem o passeio improvisado. Embora qualquer pergunta de Armando fosse demasiadamente brusca, não fitava o rosto dele, como quem goza a presença de um espelho embaçado ou imagina muito espessa a atmosfera lunar ou demora com a papa do purê na língua. A emoção de fugir do colégio tinha importância demais para que dirigisse os

seus olhares ao rosto de Armando, embora seja quase certo que o fitasse nos olhos. Entretanto, cada palavra deste era um olhar, quase pensaríamos que falava para encontrar nos olhos de Luís a culminância das suas palavras, mais que a resposta necessária. Não deveríamos, pensava, ir ao colégio a não ser pela manhã, o resto todo é demais. É verdade que as manhãs quase sempre são úmidas, amolecem as coisas, inutilizam as palavras. Quando vejo minha tia vindo, brancura oleaginosa e umidade da manhã, com os olhos vazados, com a roupa bruscamente atirada sobre o corpo imóvel, parece que a vejo chegar montada numa vaca e descendo muito lentamente – como se tirássemos panos suados de uma estátua de gesso – do globo da manhã. A contemplação do café com leite matutino produz uma voluptuosidade dividida, que se transforma em pouca coisa, quando os rapazes vão penetrando nas academias. Um sabor espesso vai penetrando por cada um dos poros que resistem, uma pomba morre ao se chocar com uma coluna de fumaça de um cigarro, as águas algosas vão erguendo o cadáver de um marinheiro cego, que deixa cair pesadamente as mãos, ostentando no nariz tatuado o esforço de querer sobreviver naquelas águas espessadas pelas salivas e pelos papéis molhados.

Já tinham chegado ao lugar esperado, as ondas entravam pelo olhar, depois se produzia um oco desesperado, rapidamente ocupado pelas nuvens. A paisagem estreava uma aparência diferente, em relação ao estilo ou à maneira diferente dos olhares. As ondas de aço saltavam em volta de um punho que lhes era emprestado por um esqueleto férreo e algoso. Formava-se o público que está sempre sobrando nas cidades para bocejar nos incêndios, para acender uma lamparina nas inundações. Luís e Armando chegaram diante das ondas um pouco desmemoriados, aquilo parecia não ser a finalidade deles. Momentaneamente servira, mas latejava neles um segredo mais escorregadio. As fugas do colégio são o grito interior de uma crise, de alguma coisa que abandonamos, de uma pele que não nos desculpa mais. Tinha perdido uma tarde de colégio, agora deixavam pender as mãos, inclinavam um pouco a cabeça, todos corriam e Luís deixava os sapatos molharem sem levantar o olhar da próxima onda. Compreendia que o dia era cinzento, que tinham fugido da escola, que Armando estava a seu lado ocupando um espaço maravilhoso, duplamente fechado, espaço rítmico, pois de vez

em quando levava as mãos aos cabelos para obrigá-los a se manterem numa postura irreal, movediça. Os cabelos desobedeciam, fugiam, como se aquele não fosse o local indicado para o seu sonho, recusando o domínio da mão que não reconheciam como sua. Luís adivinhava que umas tantas gotas eram pouca coisa para os seus sapatos. Não ouvira os gritos, os freqüentes papéis branquíssimos que, ao fugir, atiravam à onda, que cortês depois tornava a esquecer e a recolhê-los. A curvatura das ondas, a grosseira assimilação da onda por outra onda produzia uma vaga de vapores isenta de recordações. Como se as nuvens se fossem estendendo entre eles e transformassem as crianças fugidas em certos arquipélagos úmidos. Um barco bate neles suavemente e se vê lentamente rejeitado pelos ponteiros de um relógio. Mudaram de rumo, a finalidade que os unira se perdia invisivelmente. Iam-se manter mais tensas e secretas as palavras que os enlaçavam. Os dois se retiraram em ordem, ignorando-se. Afastavam-se das ondas, acreditando que cansadas de estilizar o litoral perder-se-iam numa aventura mais comprometedora. Mais que ver as ondas adivinharam-nas entrar na atmosfera aquosa que salolhavam, chegava a eles um ruído longínquo, uma onda puxava a outra, impulsionando sons curvos que se afinavam para penetrar na baía algodoenta dos ouvidos. Já tinham decidido passear. O primeiro convite transformara-se no tédio condutor do ter que passear. Armando fitava um dos dois botões que se afastavam da coloração azul com listras brancas da roupa de Luís, invariavelmente um lhe parecia diferente, depois se iniciava o novo agrado, descobrindo que os dois eram iguais. Não esperava mais a próxima onda, mas sim a atração mutante dos botões azulados, iguais, desiguais, que apareciam e submergiam. A onda que se estendia, depois o fixo de um dos botões, o outro era tão improvável. O olhar umedecido alongava peixes asfaltados. Era como se um grou, ave macia, fosse absorvido pelo asfalto exigente que podia assim exibir a sua nova marca de grou asfaltado. Tudo tão diluído que não se diria ser o grou um escudo sobre o asfalto, como aquele que fazia demorar a última gota no anúncio da joalheria. Luís estremeceu, como se tivesse chocado com uma nuvem ou como se tivesse acordado. Ouviu-se uma voz mais espessa, menos infiltrada de umidade. Sentiu-se aterrorizado, como quando descobrimos que o boddiano, peixe refinado, só tem de comestíveis os intestinos. Luís sen-

tia a umidade invisível no seu passeio com Armando. Nenhum ponto fixo podia obrigá-lo, qualquer linha esclarecedora era tão alongada que morria na água eletrizada. Verde de lua aplustrex, adivinhando verdor de juncos enluarados. Surgira Carlos – a obrigação com o nome, a escravidão à linha e ao ponto –, mais velho que Armando, dizendo-lhe imperiosamente, era esta a palavra que Luís não dizia, mas que sentia, mas que ouvia destroçando-o: Não tínhamos combinado ir ao cinema? Ainda podemos ir. Armando, secamente, sem olhar para Luís, que se tornou uma figura insignificante, diz a ele: Até logo, vou-me embora. Secamente, sem o olhar decisivo, sem tentar pela última vez distinguir o colorido dos botões do seu paletó azul com listras brancas. Novos pássaros nevados deixam cair seus bicos sobre as mandolinas que silabam elegias numeradas. O sono se vai espessando na lembrança daquela última onda que definitivamente se marmorizou. A onda é o monstro que procura a taça de alabastro quando duas mãos viajantes decidem desembarcar à mesma hora.

Seguiu com o olhar a curva dos paredões, que pareciam inúteis, pois as ondas desmemoriadas detinham-se num ponto pré-fixado, traçado no vértice da onda e da gaivota. Viu também que o seu braço girava, se perdia, até que, adormecido lentamente, ia-se curvando, obrigado pelo girar das gaivotas que traçavam círculos invisíveis, não tão invisíveis, pois ao querer estender o braço sentia as picadas dos peixes-aranhas e, ao levantar os olhos, via a gaivota se esconder num ponto geométrico, ou entrar como flecha albina num grande globo de vidro soprado. Não podia mais isolar a lembrança dos peixes-aranhas, nem o braço lentamente curvado da mansa compaixão das gaivotas. Não podia separar, na sua caixinha de níquel cromado, os fósforos das agulhas. Nem o livro das perguntas das respostas madressilvas, dos grupos de corais, das mais podres anêmonas. As nuvens se abriam rapidamente, mostrando o castelo que sangrava. As nuvens desmamadas tornavam um pouco mais rosado o nácar daquela agonia. Seguindo as voltas das gaivotas surgia uma dúzia de adolescentes, escondendo nas areias as suas flautas cremosas, deixando de lembrança as suas orelhas enterradas. No centro do aquário vêem-se flutuar, diminutos, outra dúzia de guerreiros romanos.

Sentou-se na amurada, a água não batia mais nas pedras. Dirigia-se aos ouvidos com passos secretos, batendo contra o castelo, sem timbre nem cães de caça, que partissem aquela umidade, que avivassem a oportunidade daquela secreta ondulação. Viu que a uniformidade marinha se abria num redemoinho sonolento, vislumbrou uma alga verde cansado, cinza pérola, adivinhação congelada, segredo que flui. Chegava uma ondinha, fabricada pelos juncos tecidos, guiada apenas pelo ruído que os peixes fazem ao se voltarem para se beliscarem no pescoço; parecia que avisava a alga, já começava a ouvir o seu nome indistinto, ia incrustar-se na pedra. Insatisfeito momento e a alga diferenciada, um pouco enjoada, tornava a ocupar o mesmo lugar. Luís Keeler sentiu a fixidez da alga, sentiu também a sua corrida invisível em direção ao paredão musgoso. Ficando assim a alga, como uma coroa que desce até as fundações do castelo que se esvai em sangue sobre o rio. A alga clama pela monarquia do sono interminável. Entre os passos da codornija e as fundações do castelo, a fotografia tirada à sombra do úmido ruído e com ligeireza podia garantir o surgimento das algas diferenciadas.

Quando a alga bateu pela última vez contra a pedra amolecida, Luís Keeler foi-se afundando no sono. Um sono brando, rodeado de algas, algodões, mãos que tocam brandamente um saco de areia e na ponta dos pés. Cartas persas, as codornas de serviços domésticos, os aquários emborcados depois do crime. Em seu afã de procurar a última palavra e o nível do sono a codornija mordida desesperadamente os lábios. No paraíso a água corria de novo e se fabrica o céu. A linha do paredão se alongava e ele foi também se esticando, afinando. Sentiu que o pensamento lhe fugia, da mesma forma que ouvira os passos da codornija, para ocupar o centro daquela alga nomeada, diferente, que podia ostentar o seu orgulho e os seus passeios voluntários. O tato insatisfeito não podia mais se prolongar no olhar ou naquele último fragmento dos seus lábios. Sono espesso como o de quem pudesse falar com a boca cheia d'água. Alga absolutista que separava o cristal da divagação das lembranças e das nuvens.

Ultrapassou uma linha marinha, que tinha sido traçada pelos juncos antes de se transformarem em pássaros-moscas. A última se estendeu pelo corpo de Luís Keeler, ficando também adormecida

na arborescência dos seus nervos. Um dos seus olhos, transpassando o globo de porcelana que tinha sido trazido junto com a verruma das granadas, fixou-se na ponta do dedo de um bandoleiro agílimo. Triunfou, uma rouinha percorria a distância que separava o olhar do objeto cinzento.

Depois o outro olho se fixou na condecoração deixada pela rapaça das águas queimando, das lavas e dos estiletes. Já de pé, todas as algas fugitivas e apagado o limite dos paredões, a noite encharcava-lhe as entranhas, crescendo como uma árvore que sacode a tinta dos seus ramos. Teria sido decente dar um grito, mas naquele momento esvaziava-se a gaiola dos cinemas e da vida clamante das algas surgira um sistema absoluto de iluminação. Dar um grito ter-lhe-ia custado quebrar um pé ou adivinhar o último cabecear das algas ou como circula o sangue nas granadas.

Tradução de Eliane Zagury

---

**José María Arguedas**

---

“Os Populares de Ak’ola” foi o segundo conto que publicou o peruano José María Arguedas (1911-1969) desde que começou sua sistemática tarefa criadora aos 22 anos de idade, sendo ainda estudante da Universidade Mayor de San Marcos, em Lima. Apareceu em La Calle de Lima, a 13 de abril de 1934. Anteriormente, Arguedas tinha publicado uma primeira versão do conto “Warma Kuyay” (em *Signo*, nº 1, Lima, 1933); corrigido ligeiramente, esse conto abriria seu primeiro volume, que se intitulou com três designações: *Agua*, *Los Escoleros*, e *Warma Kuyay* (Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935). Este pequeno volume de apenas uma centena de páginas, e que se acabou de imprimir a 13 de abril de 1935, só reúne três contos de sua primeira produção, correspondente aos anos de 1934 e 1935. Nesse mesmo período, porém, Arguedas escreve mais seis contos: o já mencionado “Os Populares de Ak’ola”, “Los Comuneros de Utej-Pampa”, “Kollk’atay-pampa”, “El Vengativo”, “El Cargador” e “Dona Caytana”, que nunca foram reunidos pelo

autor em livro, mantendo-se praticamente inéditos até data recente. Efetivamente, salvo "Dona Caytana", os demais foram reunidos pelo padre José Luis Rouillon, depois da morte do autor, num pequeno volume intitulado *Cuentos olvidados* (Lima, Imágenes y Letras, 1973).

Fazia só dois anos que o José María Arguedas destes contos residia em Lima como estudante de letras da Universidade. Seu pai acabava de morrer, e tanto ele como seu irmão Aristides precisavam de todo apoio econômico, em virtude do qual José María, no tempo de estudante, trabalhava como auxiliar da Administração Central de Correios ganhando um ínfimo salário. Vivia numa pensão da rua Juan Pablo de Lima, estando longe de sentir-se integrado ao ambiente da capital (se é que alguma vez chegou a integrar-se); lia, porém, com urgência, e nos "Siete ensayos sobre la realidad peruana" tinha corroborado sua decisão de resgatar o mundo índio que conhecera em sua infância em Puquio, quando comia na cozinha com os "lacaio" e os "criados" índios, e passara vários meses como hóspede de uma comunidade indígena que o abrigara por piedade. Esse mundo, considerava-o desvirtuado pelos escritos dos indigenistas da época (García Calderón, López Albújar) que, com surpresa e espanto, acabava de conhecer: "Me senti tão indignado, tão isolado, tão frustrado, que considerei ser indispensável fazer um esforço para descrever o homem andino tal como era e tal como o tinha conhecido através de uma convivência muito direta". (*Panorama actual de la literatura latino-americana*, Madrid, Fundamentos, 1971).

Com acerto, Antônio Cornejo Polar intitulou sua análise do primeiro livro de Arguedas, "Agua, la opción primera y definitiva" (em *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1974, cap. 1), porque, com efeito, a causa do que aumentou frondosa nente sua admirável criação literária está determinada neste primeiro livro, mais exatamente neste primeiro período, que não se deve reduzir à consideração dos textos que o próprio Arguedas preferiu para seu fino volume inicial, mas a todos os que constituem o laboratório criativo do escritor, nos anos de 1934 e 1935. Se é possível distinguir nas quase quatro décadas posteriores, diversos momentos da produção artística de Arguedas que admitem diferenciações marcadas, todos eles se apresentam como simples in-

flexões (correções ou ajustes) de um projeto que fica desenhado com toda nitidez e rigor, em suas origens narrativas. Colocando-se exatamente nos antípodas do conceito do artista como instrumentador da mudança e da novidade permanente (lição aniquiladora dada por Picasso), Arguedas assume o artista monotemático que, ao longo de uma vida completa, se dedica a analisar e a aperfeiçoar um mundo de significação que se lhe manifesta através de uma só constelação de imagens. Opondo-se à velocidade da mudança, fatalmente superficial e sensacional, procura uma obsessiva e lenta progressão numa estreita zona que se lhe revela como mina inesgotável. Tal compromisso assegura, sociologicamente, que Arguedas resolve desempenhar uma função determinada e circunscrita: a do intérprete de uma comunidade humana, submetida e congelada, a que ele há de ouvir as exigências e proporcionar-lhe as imagens em que se reconheça validamente. É o mesmo comportamento que em seu tempo tivera Karl Marx, segundo o vira Karl Mannheim, ao estabelecer-se como um intelectual a serviço de uma classe social oprimida, para ver o mundo somente desta perspectiva, fazendo da instalação exclusiva e excludora um motivo de exaltador orgulho e a possibilidade de uma ação imensamente maior. Na mesma medida em que a comunidade que representa Arguedas mostrará nas décadas seguintes uma escassa variação, embora perceptível, sua obra se manterá fiel às normas iniciais e só sofrerá ajustes que, mais precisamente, são esforços para ampliar a visão primeira com a finalidade de abarcar a totalidade do fenômeno, ou seja, correções para lograr o aperfeiçoamento do propósito inicial.

De *Agua a El zorro de abajo* (1971), que é o texto mais afetado pela modificação histórica, aquilo a que assistimos é uma gradual abertura da visão primeira, para que o campo visual contenha o texto e o contexto que o sustenta. Pelo mesmo, a inicial visão do jovem que aglutina boa parte das primeiras produções vai dando passo a uma variedade maior de pontos de vista que são exigidos também pela crescente complexidade que, no monotematismo a que é fiel, o autor vai descobrindo (Com referência a "Todas las Sangres" já o tinha anotado Alberto Escobar em *Patio de Letras*, Caracas, Monte Ávila), por tratar-se de um período privilegiado (o das fontes, das opções definitivas, dos implícitos manifestos que terão de reger obra e destino) a série de nove contos do biênio 34-35 se arti-

cula numa cosmovisão coerente: uns textos iluminam a outros, ainda que todos concorram para o que lhes confere a última significação, *Agua*, que é o ponto de máxima potencialidade do inicial projeto narrativo de Arguedas. Por isso mesmo, adquire particular relevância o conto "Os Populares de Ak'ola", visto que se trata do primeiro planejamento narrativo de *Agua*, algo assim como a primeira versão, resumida, concentrada, porém esquemática, à maneira de um rápido esboço a carvão, para colher uma imagem com o fim de submetê-la a posterior e sábia elaboração artística.

Arguedas viu claramente o que representava *Agua* enquanto consolidação do esforço artístico inicial, plenitude no fim de uma busca que se fez como em sonhos através da selva hostil da língua espanhola e da estrutura narrativa do gênero contístico social então em voga: "Seis meses depois, abri as páginas do primeiro conto de *Agua*. Já não havia queixa. Esse era o mundo! A pequena aldeia ardendo sob o fogo do amor e do ódio, do grande sol e do silêncio, entre o canto dos estorninhos amparados pelos arbustos, sob o céu altíssimo e avaro, formoso, porém cruel". (*La Novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, Mar del Sur, Lima, ano 11, nº 9, janeiro-fevereiro de 1950). O mesmo se pode dizer de "Os Populares de Ak'ola", que preanuncia *Agua*, confirmando ter este conto uma segura fonte num episódio da infância do autor e que corresponde a um episódio bastante repetido da vida dos ayllus, indígenas peruanos.

Esta contística nasce de uma primeira opção (ainda mais social que cultural): num universo dicotômico, de dominadores e dominados, o escritor decide ser o intérprete destes últimos, porquanto foi com eles que construiu sua infância e dela aprendeu a ternura, em retribuição a que se constitui na voz dos que não têm voz para poder expressar "o arrebatamento de um ódio puro, aquele que brota dos amores universais, ali, nas regiões do mundo, donde existem dois bandos que se enfrentam com implacável crueldade, um que fere e outro que sangra". ("La novela y el problema..."). Literatura de tendência, pois explícita e confessa literatura militante, que faz suas, como obrigações literárias imediatas, as exigências concretas de uma classe social que, além disso, carrega uma cultura específica.

Formado no clima intelectual da revista *Amauta* e no magistério de Mariátegui, é uma literatura social a que adota Arguedas com lúcida segurança, ainda que ela, além de obedecer aos esquemas sociais interpretativos que mecanicamente manejava a literatura indigenista da época, ainda mais a publicada em *Amauta*, tenha reunido o melhor da mensagem humanista do pensador peruano: “Eu encontrava na revista uma orientação doutrinária cheia de uma fé inquebrantável no homem e no Peru, através desta fé no futuro do homem, fé que não se destruiu nem se destruirá jamais naqueles com que vivemos, é que começamos a analisar nossas próprias vivências e a dar curso a nossa fé no povo com quem tínhamos vivido”. (*Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969).

Como se aplicara o conhecido ditame engelsiano, a literatura de tendência, que vem traduzir a reivindicação de um setor social dominado (que não é só o indígena mas também o dos setores da baixa classe média mestiça das cidades provincianas), terá de encontrar seu desenvolvimento ótimo, seu campo de realização frutífero, na escritura realista. Porém, ao mesmo tempo, requererá (levando-se em conta que são os integrantes do setor representado, capazes de lê-la, que não serão os indígenas senão os grupos já educados das intersticiais camadas médias) que a tendência se desprenda das situações, das ações narrativas e da peripécia cumprida pelos personagens, evitando, com isso, que se transforme numa mensagem explícita discursiva, ainda que concorrendo, de um modo comprometido, a forjar um discurso reivindicante muito claro e contundente, a fim de prolongar o relato na consciência do leitor.

Daí constituir um ponto crucial da literatura de Arguedas, o problema da escritura realista. Ele ficou facilitado pela tácita concepção de que as palavras eram totalmente transparentes às coisas, que elas se constituíam nas coisas mesmas, o que explica sua espantosa reação ante as colocações de Sebastián Salazar Bondy acerca da natureza “verbal” da criação literária, opondo-lhe uma fé de carvoeiro que não é própria do século XX, mas do que Foucault chamaria de uma episteme pré-renascentista, acerca da absoluta e íntima vinculação do signo e da coisa: “A palavra é o nome de coisas, de pensamentos ou reflexões que provêm das coisas, do que se pensa sobre as coisas; o que é realidade verbal é realidade realida-

de" (*Primer Encuentro...*). Esta espontânea fé em que a "realidade é a fonte da criação", e que ela está no mundo exterior como está no texto literário ("nós que contemplamos o mundo como uma coisa viva, interpretamos essa realidade sem que o que tenhamos mostrado seja menos irreal, menos verdadeiro que o que tratamos de mostrar") é que, paradoxalmente, o liberou da dependência ao estreito modelo contístico do indigenismo realista da época e lhe permitiu manejar a estrutura com uma surpreendente liberdade, de tal modo que sua imaginação estética, sua afinada estruturação de planos, cores e a impetuosa efusão lírica de seu temperamento, lhe permitiram instaurar um novo modelo contístico.

O conto "Agua" é a versão sistemática de outros três contos deste período que, justamente por isso, não foram reunidos pelo autor em seu primeiro livro, pois se apresentaram repetitivos de personagens, situações, ambientes e mensagens ideológicas. São eles "Os Populares de Ak'ola", "Los Comuneros de Utej-Pampa" e "Kollk'ataypampas", aos quais se podem aplicar as palavras com que Arguedas celebrou o encontro, depois de grande e angustiosa busca, do estilo em que alcançou o equilíbrio artístico, a verdade da mensagem doutrinal e a harmonia dos contrários culturais que ali se amalgamam: "É um dia daqueles, comecei a escrever, para mim, fluida e luminosamente, como se desliza a água pelos leitos milenares". Esta experiência foi a do encontro de uma língua literária, com a qual pudera substituir a usada pelos indígenas de então, muito mais que o encontro de uma nova temática ou uma nova visão (mais interior e profunda na aparência) do índio peruano, tal como repetidas vezes acrescentara Arguedas. Porque, sendo evidente a modificação que se opera na percepção do indígena peruano por um processo de dignificação que não esconde um certo grau de idealização próprio da literatura de tendência, tal modificação só pôde realizar-se no estrito campo da literatura onde era proposta, mediante o encontro de uma língua literária que refinara, ainda mais, a ilusão persuasiva da verossimilhança que é própria da escritura realista, mas que permitira, por sua vez, uma estrutura artística autônoma, capaz de abarcar e explicar uma bem mais ampla e mais completa área do universo.

Esta invenção de uma nova língua literária, que, fatalmente, implicava a de um novo modelo narrativo, percebeu-a Arguedas

através do conflito do bilingüismo, ao ter que traduzir para o espanhol o que nele se expressava em doce quíchua, ou a ter que dar a fala a seus personagens num espanhol rudimentar quando, na realidade, falavam fluentemente em quíchua. É palpável o conflito lingüístico que têm vivido os escritores das regiões de forte indigenização, de tal modo que Octavio Paz e Carlos Fuentes chegaram a teorizar no México, sustentando que o escritor dessa área entrou em luta com o idioma espanhol, que lhe foi sempre uma língua importada, pele alheia, não essa segunda e espontânea pele a que o gesto se acomoda com largura e felicidade, tal como ocorre na relação do escritor com sua própria língua que vive como a natureza e não como uma imposição cultural externa. Mais grave ainda devia ser o conflito na área andina, o que permite medir a dificuldade da tarefa empreendida por Arguedas e a grandeza de seu triunfo: "Realizar-se, traduzir-se, converter em torrente diáfana e legítima o idioma que parece alheio; comunicar à língua quase estrangeira, a matéria de nosso espírito" ("La novela y el problema...")

É um problema lingüístico ou um problema literário? Impossível dissociar estas zonas, e, por causa disso, o que Arguedas apresenta como um problema lingüístico, particularmente referido à linguagem que deviam utilizar os índios em sua contística, deve conceber-se amplamente como uma operação literária, sem esconder sua magnitude e complexidade. É provável que, em sua consecução, lhe haja prestado alguma ajuda a leitura de *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, que tinha iniciado a unificação do texto literário evitando, mercê do artifício de uma ornamentação poética unitária, a discordância de registros entre narração e diálogos que caracterizara o conto regionalista típico. Porém, é, sobretudo, sua própria concepção mítica do universo a que vem em sua ajuda.

Ela anima a torrente de lirismo recatado, aferrado às coisas e como que escondido nelas, que inunda a escritura; estabelece o preciso e incessante diálogo das "correspondências" entre os diversos elementos que compõem a realidade (o que não se deve entender, de modo simplista, como um "animismo"); gera essa técnica dispersiva de desordenar a matéria do conto fazendo que vagueie por assuntos díspares, desligados entre si, como episódios levemente independentes que concentram, um instante, a atenção para conseguir bruscamente que todo esse rosário desalinhavado se rearticule em

uma figura precisa de significação que une e superpõe, até o final do relato, todas as imagens; impõe, como necessidade unificadora, uma narração elíptica, assim como uma descrição soberanamente enxuta, para que ambas possam coordenar-se com um diálogo parvo e torpe, que é apenas indicador das energias que subjazem no texto, fazendo de todo o conto uma centelha rápida, precisa e esqui-va, tímida e oferecida, pudorosa e forte.

Todos esses caracteres nascem da concepção mítica do universo que anima subterraneamente o escritor, por baixo da muito precisa organização racional de sua base social, conferindo a este hemisfério luminoso, a complementação de um hemisfério de sombras, tão ativo e decisivo como o primeiro. Esta duplicidade, que constituiu a grandeza e a condenação de Arguedas, pode equiparar-se a várias e sucessivas duplicidades a que se viu constrangido, porque em si mesmo, pretendeu fundir duas culturas díspares, emprestando-lhes sua própria consciência para que nela se pelejassem, se desgarrassem, buscassem harmonizar-se, tratassem de fundir-se.

Tradução de Carlos Augusto Corrêa

De José Maria Arguedas a Editora Paz e Terra publicou, em português, o romance *Os Rios Profundos*.

## Os Populares de Ak'ola

---

“Hoje é o dia”, disse dom Cipriano, chefe da comunidade de Ak'ola e Lukanas.

Sentado sobre o poial do corredor de sua casa olhava a saída, um após o outro, de seus quatro dependentes: José Delgado, Juan Kiske, Antônio Wallpa, Francisco Rondon.

– São uns animais, índios... – e disse um palavrão.

Era quinta-feira, véspera do “*Yaku punchau*” (dia da água). Todos os populares de Ak'ola se reuniam às quintas-feiras às cinco da tarde na ponte de madeira que atravessa o riacho de Wallpamayú, à saída do povoado. Quando já estavam reunidas cerca de oitenta pessoas, com o insigne e o *tayta*<sup>1</sup> a comandar, iam todos

(1) Termo cerimonioso que equivale a senhor; serve também para assinalar o mais influente dos populares (Nota da edição original).

para cobrir Jatunk'ocha: Ao anoitecer, chegavam à lagoa e fechavam a comporta em nome do Taytacha São José, patrono de Ak'ola; muravam a pequena estrada com três ou quatro pedras e tapavam as frestas com porções de barro vermelho. Na manhã seguinte empurravam as pedras com um ferro largo e pontegudo e colocavam as porções de barro; a água derrubava então as pedras e saltava o canal turbulenta e escura. Os populares riam desse espetáculo.

– Mamay Yaku! Mamay K'ocha!

Seus olhos amarelados, tranqüilos, brilhavam de repente com uma luz terna e regozijante.

A meia légua de Jatunk'ocha, o canal de Ak'ola se divide em dois: mais distante, cada canal segue ramificando-se numa infinidade de aquedutos, que atingem até os milharais, os trigais, as plantações de alfafa e demais chácaras que se estendem além de Ak'ola. O povoado está à frente de todas as áreas de plantação.

Aos domingos os populares se espalhavam pela praça, no único dia de água a que tinham direito na semana: o *Yaku punchau* de sexta-feira. Poucas vezes brigavam na distribuição; respeitavam a palavra do chefe da semana, eleito entre os populares velhos, e conhecedor profundo das propriedades de todos os ak'olas. Mas no último ano, por culpa de dom Raura, *tayta* de Lukanas, os ak'olas brigaram muitas vezes por água com os lukaninos.

A quinta-feira era do *Yaku punchau* dos lukanos, a quarta-feira pertencia ao padre e os demais dias a dom Cipriano, chefe da comunidade dos dois povoados.

Embora o chefe vivesse em Ak'ola, sua proteção era maior em relação aos lukanas.

– Os lukaninos são mais civilizados que os ak'olas – dizia dom Cipriano sempre que podia se fazer ouvir por dez ou quinze populares de Ak'ola.

A verdade era que os populares lukaninos eram mais submissos ao chefe, mais obedientes e humildes. Dom Raura, *tayta* dos lukaninos, e que era muito amigo de dom Cipriano, se fez enganar com um pouco de aguardente e uma parelha e desde então aconselhava aos populares para que fossem como cães diante do chefe e os lukaninos lhe obedeciam. Dom Raura era um velho parlador de expressão severa e olhar claro; sua figura impunha-se aos lukaninos;

mas era um “k'anra” (porco) <sup>2</sup> que se vendera ao chefe, segundo diziam os ak'olas.

Contrariamente, o *tayta* dos ak'olas, dom Pascoal, era índio honesto, que não aderira ao chefe. Vivera muitos anos em Nazca, Ica; tinha morado até em Leñete; de sua permanência nesses grandes povoados muito aprendera. Dom Pascoal não era velho, teria cerca de quarenta e oito anos, era pálido, algo doentio; vestia-se com tecido de lã e não de *kordellate* como os outros ak'olas; desde que retornara do litoral, conservara esse hábito. Sua voz era fina, calma, mas forte e quase autoritária; seus olhos negros eram rodeados de manchas amarelas e carnosas como a de todos os populares que tinham vivido muito tempo no litoral comendo *kancha*, queijo salgado e outros alimentos sem substância; mas fitava os outros de frente, de modo insolente, ao contrário do resto dos ak'olas, que eram covardes e trapaceiros.

Dom Pascoal falava sempre em todas as distribuições de água e se queixava em voz alta da pouca água que havia para os populares que eram tantos quanto formigas, enquanto o chefe da comunidade, sozinho, ficava com a maior parte. Por isso, dom Cipriano o odiava.

– É um *cholo* <sup>3</sup> astuto; a qualquer momento irei desafiá-lo.

Mas dom Pascoal não tinha animais, vivia de duas pequenas chácaras, onde plantava batata, milho e trigo, e de tocar *quena* <sup>4</sup> nas festas; dos pequenos povoados das redondezas recebia convites dos organizadores de festas, que lhe pagavam bem. Desse modo, se livrava das garras do chefe da comunidade, porque nada lhe poderia arrancar. Dom Pascoal era muito conhecido em sua região; os populares de todas as *punas* <sup>5</sup>, de todas as vizinhanças, falavam bem dele, ainda que com certo temor; até os lukanas o respeitavam.

No céu limpo e claro o sol brilhava intensamente; quase anoitecia, mas o Inti queimava as terras de todas as partes. As plantações estavam cheias do cheiro da terra quente.

(2) Palavra que indica máximo insulto (Nota da edição original).

(3) *Cholo*: mestiço de europeu e índia (N. do T.).

(4) *Quena*: tipo de flauta dos índios andinos (N. do T.).

(5) *Puna*: designação dada às savanas das regiões dos Andes. (N. do T.).

– Já não alcança a água, ak'olakuna – disse dom Pascoal, no pôr-do-sol –. Vamos perder a colheita do ano. Nossos pequenos tri-gais amarelecem junto às chácaras de dom Cipriano, cujo milho verde e cevado ri de nossa desgraça.

Os ak'olas se entristeceram e baixaram a cabeça humildemente.

– O *tayta* Inti está contra nós. Faz chorar a nós, populares, queimando por puro gosto nossas pequenas plantas; mas o chefe da comunidade é poupado. Devemos nos revoltar contra isso, ak'olakuna.

Os populares levantaram a cabeça para olhar a seu *tayta*; mas em seus olhos brilhava uma luz de resignação, de humildade; não compreendiam.

– Revoltemos contra o chefe da comunidade e lhe tomemos a água e a terra!

Os ak'olas sacudiram seus corpos como se de repente o sol os tivesse agitado.

– O chefe da comunidade já não necessita de água; suas terras estão irrigadas, enquanto as nossas estão duras como a alma do chefe.

Os populares de Ak'ola entenderam, mas tinham medo; por isso, calaram.

– Que dizem, ak'olakuna? – perguntou dom Pascoal, com voz forte e impaciente.

– Os ak'olas te obedecerão, dom Pascoal – falou por fim dom Korchi.

– Tu és *tayta* dos ak'olas, sabes disso – disse outro.

– Dom Pascoal, está bem! Nós, os populares, necessitamos mais de água de Jatunk'ocha que o chefe da comunidade; todos os dias usaremos a lagoa, só para nós! – assim falou o mak'ta Tomascha.

– Vamos! – ordenou o *tayta*.

Os populares de Ak'ola pararam à beira da lagoa, seca, já então; sobre a comporta se plantou dom Pascoal.

– Essa água é nossa, ak'olakuna. Em nome do *taytacha* São José, guardemo-la para nós.

Cinco populares saltaram no fundo da lagoa

Jatunk'ocha é grande; tem meia quadra de largura e é quase redonda; no centro ergue-se um montículo cilíndrico de pedra e cal; é o "puputi" (umbigo) que jamais falta nos poços artificiais da serra.

Quando os populares começaram a fechar a comporta, ouviu-se um forte estouro vindo das proximidades. Os ak'olas voltaram-se assustados e os que estavam na comporta saltaram o mundo.

No caminho de Lukanas, na base da colina, apareceu uma tropa de índios lukaninos.

– Morram os ak'olas! – gritaram os lukaninos.

– De certo estão bêbados com os goles oferecidos por dom Cipriano – disse dom Pascoal, olhando sério para os lukaninos.

– Racharemos as cabeças desses vendidos! – gritou Tomascha.

Nos olhos de todos os ak'olas assomou o ódio, rapidamente, seus olhos ardiam.

"Lamentável!" – disse para si tristemente o *tayta* de Ak'ola – Se esse ódio fosse contra o chefe da comunidade...!

Olhou de um modo estranho para Osk'onta, para Chitulla, para todas as grandes colinas e montanhas. Certo havia algo em seu coração, em sua cabeça também, forte. Olhou com pena para seus populares, que, pedra nas mãos, lançavam-se contra seus irmãos lukaninos. Gritou forte, até engrossar a voz e se fazer ouvir em todo o campo:

– Comunkuna, wauk'eykuna: o nosso único inimigo é Cipriancha; o correto é matá-lo, e não nos defrontarmos, ak'olakuna, lukanskuna!

Os populares pararam de chofre, por um momento, e olharam, assustados, o *tayta*. Mas nesse instante, se ouviu outra voz grossa, meio oca e encolarizada:

– Cães ak'olas!

Era o vendido Raura.

– Dom Pascoal, fora com esse porco! – respondeu tremendo de ira o mak'ta Tomascha, e seguiu correndo ao encontro dos lukaninos; todos os ak'olas o seguiram.

E começou a luta. Os lukaninos, defendendo dom Raura, apedrejaram os ak'olas, e a luta se fez geral. Os populares socavam a cara, esbordoavam, arranhavam e mordiam encolerizados.

Dom Pascoal, parado sobre a comporta de Jatunk'ocha, seguia gritando. Tornou-se áspero, mas ninguém lhe dava atenção.

Então, de seus olhos amarelados e brilhantes brotaram lágrimas amargas que jorravam de seu rosto magro, pálido. Dom Pascoal não mais choraria assim.

– Muito triste, mas algum dia os populares verão a seu inimigo e lutarão com mais raiva que agora. Isso é certo!

Nesse momento, quando a luta era mais encarniçada, dom Cipriano chegou a galope, acompanhado de seu mordomo e três mestiços. Ao passar junto à lagoa, junto com seus acompanhantes disparou no *tayta*, que caiu de costas na lama da lagoa. Dom Cipriano seguiu em frente rumo aos índios; seu cavalo saltava como tigre, os outros três acompanhantes o seguiam, montados, pisoteando os populares dos dois povoados e dispararam para o ar. Aterrados, os *ak'olas* e *lúkaninos* correram para a colina e subiram nos penhascos.

Por alguns momentos o sol se ocultou detrás do monte do *tayta* Chitulla e tudo mergulhou nas sombras.

A luta serviu de pretexto e já não existe mais *Yaku punchau* quinta-feira nem sexta-feira. Desde então, a semana pertence totalmente ao chefe da comunidade dom Cipriano Palomino.

Lima, 7 de abril de 1934.

Tradução de João da Penha.

---

**Julio Cortázar**

---

Esse longo caminho enredado, percorrido por Julio Cortázar (nascido em 1914) e que os que coincidiram com ele num fragmento reto do caminho, para vê-lo perder-se repentinamente numa curva, adjetivaram de comportamento de um desertor consuetudinário – não tem sido senão um esforço constante de fidelidade a si mesmo, de constante reajuste e recuperação do próprio caminho movendo-se entre (e dentro de) as diversas incitações culturais de cada um dos tempos a que recorria. Fidelidade esta que, paradoxalmente, só poderia ser conseguida trocando incessantemente de máscaras, abandonando sem cessar os caminhos traçados e não confiando nunca no já estabelecido ou ganho.

De tal modo que a constante variedade aparente de seus interesses intelectuais, de suas orientações ideológicas, de suas experimentações literárias, não tem sido senão um modo de levar adiante o barco, sorteando (aproveitando) os mais díspares ventos e corren-

tes, com a finalidade de complementar o impulso de origem que dispara esta aventura intelectual. É, nesse sentido, o menos "histórico" de nossos escritores porque, não se recusando ao vendaval da história, tem procurado manejá-la para que sirva beneficentemente ao desvelamento de uma "essência" ou uma "natureza", que não se manifesta construída pela história, mas sendo anterior a ela e que, por ter surgido, como é forçoso, dentro de uma particular estrutura cultural (a que ele acede do mundo literário, artístico ou psicológico), só pode liberar-se das limitações que ela lhe impõe mediante a apelação a outras estruturas culturais sucessivas e também diferentes, em relação às quais realiza a mesma operação, que resulta reiterativa: aceita-as, absorve-as e logo as cancela e substitui.

Dáí ele (e quando usamos o pronome, não aludimos à pessoa nem ao intelectual, mas a essa vibração original que se transmite através dos múltiplos seres que compõem o "eu" que chamamos "literato", a qual reunimos posteriormente nas obras) não estar em nenhum dos momentos de sua vasta obra, ainda que, obviamente, esteja em todos. Definitivamente só está na reiteração dos sistemas operacionais que, ao longo de múltiplas e incessantes substituições de substâncias e de tempos, vamos sendo capazes de reconhecer, digamos, como o invisível desenho de um comportamento mental, embora não de uma categoria, que só poderíamos perceber superpondo a totalidade de períodos com suas respectivas experiências artísticas, sempre que pudéssemos dissolver as carnalidades que são próprias a cada um e que não são outra coisa (e nada menos) que a mesma letra da literatura, para ver então aquilo que nos fica. O que Hoffmannsthal tinha definido como o vestígio que deixa no ar, o voo do pássaro.

Por sutil e inacessível que seja, a permanência fixa, obsessiva dessa atitude é a que nos permite reencontrá-lo tanto no primeiro texto como no último que escreveu. O que nos permite compreender por que sua arte está afastada de toda linearidade evolutiva e, em troca, traça círculos, retornos, espirais e constrói "personagens" que implicam os mesmos pontos recorrentes do desenho, situados sobre diferentes valores ou campos culturais e que foram transpostos analogicamente, pois o autor é uma vítima (prazerosa, como um pecador impenitente) do demônio da analogia. As modificações que, não obstante, podem registrar-se, filha das mudanças cultu-

rais, ou filhas da crescente perícia do narrador (e ambas explicações implicam o tempo) não escomoteiam essa nota identificadora, es-corregadia e protoplasmática, que forçou o escritor a duplicar-se em crítico, a não cessar de interrogar-se, cada vez com mais urgência e o domínio desde *Rayuela*, até construir a totalidade do “personagem” que ele também alimenta: tanto o escritor como sua sombra, segundo a divisão de funções que estabelecia Maurice Blanchot. Não se trata aqui do crítico hospedado no escritor que servia a T. S. Eliot para definir o clássico (e ninguém menos clássico, no sentido classicista e retórico do termo que Julio Cortázar), mas da necessidade de funcionar um crítico, separado do escritor, dentro de uma mesma estrutura que os encerre na mesma cela.

Se tudo isso se transpusesse num gráfico, talvez vissemos, como o pitoresco esboço incluído em *La vuelta al día en ochenta mundos*, uma inextricável quantidade de variáveis que constroem um bosque espesso dentro do qual deveríamos buscar e extrair a constante escondida, essa que é enigmática ao próprio autor, mas que não cessou de ser fiel (*princesse lointaine*) como o cofrezinho fechado que propunha Rilke em seus conselhos ao jovem poeta, e que não deixou de buscar e rodear nos muitos anos de austera investigação intelectual que definem sua vida literária. Num texto de *Rayuela* (61) encontro-a definida por Morelli: “Não poderei renunciar jamais ao sentido de que aí, agarrada a meu rosto e entrelaçada em meus dedos, exista como uma deslumbrante explosão até à luz, a irrupção de mim até o outro e do outro até mim, algo infinitamente cristalino que poderia coalhar e desfazer-se em luz total, sem tempo nem espaço. Como uma porta de opala e diamante a partir da qual se começa a ser isso que verdadeiramente se é e que não se quer e não se sabe e não se pode ser.”

Dado que uma parte da busca de Cortázar fez-se despojando-se do fator “literário” de sua formação (“et le reste est littérature”), é freqüente encontrarmos nele imagens que são criadas sobre imagens anteriormente forjadas pela literatura: esse homem que fala de “uma porta de opala e diamante” não faz senão ressuscitar as “portas de marfim e chifre” que Nerval no século passado não só observara mas também transpusera tragicamente, portas que no futuro tão suntuosas, como entradas de míticos palácios orientais sonhados por Wathek, nos revelam o ponto central que ocupam na cons-

telação de imagens que configuram o sistema planetário cortazariano.

As portas abertas ou fechadas, entreabertas ou fechando-se, marcam, ao mesmo tempo, os limites do universo existencial e também suas eventuais transgressões. São os pontos débeis das fronteiras, ali onde um cerco que é limite e hostilidade pode ceder. É compreensível que Parker, em *El Perseguidor*, brade ante essa porta amiga-inimiga: "Toda minha vida tenho buscado a música que essa porta inicia ao fim. Um nada, uma lasquinha". Ele sabe, que, então, cessa por brevíssimo tempo, como na chispa liberadora do orgasmo, a constante percepção da individualidade escudada, da que reflui sobre si, da que existe num campo fechado e homogêneo, conquistando-se, em troca, a insondável, intemporal, inesgotável experiência da expansão, em que "tudo vai doce como uma bola de bilhar" que se desloca livremente por um universo esponjoso, aberto, ilimitado, prazenteiro".

Das muitas conotações que rodeiam a imagem da "porta", e que vão das sexuais às epistemológicas, passando pelas religiosas e socias (tamanho o seu alto e complexo potencial psíquico), a que resume a arte de Cortázar busca englobá-las todas e, para isso, capta sua essencialidade: em sua literatura permanece, como na pintura de Magritte, a pura percepção do contato com a "outridade" perfeita que preanuncia e janelas abertas ou a porta que se abre ao campo, percepção e enlace com a "outridade" que é, ao mesmo tempo, sua definitiva cancelação, mediante uma operação transubstanciadora: a constância do "um" e do "outro" se esvai porque se efetua a fusão exigida.

Há uma família de escritores e artistas que se desdobra através dos séculos da história ocidental e apresenta como assunto básico "a porta", seja "estreita" ou "fechada", seja "escondida" ou "majestosa". Neles, é uma imagem representativa da via de acesso unitiva que insistentes vezes foi proposta nos textos dos místicos europeus, do Mestre Eckhart a San Juan de la Cruz. Tal via de acesso, porém, aparece como a coroação que resolve um jogo de tensões formando o jogo de forças dentro do qual (em cujo centro) se ergue e opera a "porta". Ela (que definitivamente só vale à medida que se estreita e não aparece errada no versículo bíblico) recupera a existência e se constitui em imagem central porque é a mediadora da re-

lação, porque é a que permite entrever a verdadeira existência do “outro”, seja quem for (amada, próximo, espírito, matéria, realidade nua, Deus), de tal modo que ela funciona mercê da existência prévia de uma tensão, de uma segurança, de um desequilíbrio que põe em funcionamento diferentes pólos de energia e atração atuando à distância sobre um campo que é sua circunstância concreta, realística: “irrupção de mim até o outro e do outro em mim”, havia dito o escritor.

Desejo e pânico ante a consumação regem este desbalanço: atração impetuosa que, como num descenso incontido, projeta o “um” no “outro”; rechaço angustioso de uma só vez porque esta atração implica que não só se conquistará a ansiada “outridade”, mas também desaparecerá a muito acautelada “individualidade”, ao resultar ambas fundidas numa única e nova ordem que cancela a fragmentação (“E detém-me não sabendo toda ciência transcendendo”). A potência contrastada destas forças é a única que pode fazer justiça à magnitude do debate que opera no escritor, porque muito freqüentemente não é o “um” o que se esgrime como “a zona sagrada”, que Noé Jitrik definiu (equiparando-a a uma consciência resguardada, que seria a do escritor na defensiva), mas justamente o “outro” que é percebido como o assento de uma potência muito mais alta e radiante, como o verdadeiro reino da atração que se manifesta incontido, e que deve subir como se chega a um “céu”.

Não é insólito que tenhamos mencionado algum verso da mística européia, a propósito de um narrador portanto que o usa e toca o saxofone, e já Davi Arrigucci (em seu excelente *O Escorpião Encalacrado*, Perspectiva, 1973) não tinha vacilado em evocar a San Juan. Mate e guitarra se combinaram em Macedonio Fernández, propondo teorias literárias que foram a mais rigorosa aplicação imaginável de Berkeley: e se Arlt veio realizar *Os demônios* dostoievskianos num subúrbio de Buenos Aires, ou Leopoldo Marechal, o *Ulysses* joyceano numa infinita noite de embriaguez portenha, não pode surpreender que uma experiência chave da mística seja obsessiva num escritor bonaerense, pois esse subjaz onde se divertem o universal e o nacional, ascendendo e atirando na crosta de terra – essa é a cultura de Buenos Aires.

Porém não lhe caberá celebrar a união mística que funde as partes desintegradas do grande todo original, senão contar a cilada

de uma abertura, de um entreabrir-se das portas, à espera dos processos vertiginosos que repentinamente permitem sair dos mútuos enclausuramentos para as partes que buscam encontrar-se, confundir-se, possuir-se. Quando em 1972, Cortázar teve que reordenar todos os contos que tinha, até então, publicado num volume único, *Relatos* (Buenos Aires, Sudamericana), distribuiu o conteúdo em três seções que denominou com termos que completam um desses típicos périplos sagrados sobre que fala Mircea Eliade obsessivamente: “ritos”, “jogos”, “paisagens”. É possível pensar em toda a sua literatura como uma recorrência gradual desses três momentos progressivos da experiência mística, ainda que, seguramente deles, Carl Jung tenha dito que são incompletos, como a tríade cristã, e que sua tensão só pode resolver-se mediante a quaternidade, que resultaria em alcançar um quarto e último nível. Poderia designá-lo como “uniões” ou, talvez, mais suntuosamente, como “bodas”. Ou o autor renunciou, ceticamente, a elas (em que não faria senão testemunhar o fracasso e a frustrada nostalgia de nosso tempo pelos estados de plenitude), ou prefere pensá-las mais além do limite da experiência possível do homem, do mesmo modo que nesse futuro resplandecente coloca o comunismo como sua utopia e o cristianismo, como a ressurreição da carne. E, sem embargo, essas “bodas” o vêm espreitando ultimamente, tal como se percebe recorrendo-se aos contos de seu último livro, *Octaedro* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974). O escritor fica deste lado, na trama das paisagens, no jogo das atrações e repulsões, espreitando a abertura de uma fenda nas portas. É, portanto, aquele que explora sem cessar um único assunto: o encontro com o outro, que é uma metáfora encobrindo e descobrindo o encontro da realidade verdadeira e definitiva por baixo das máscaras; o toque fugaz nas essências, ou seja, o reconhecimento de si mesmo mediante tão desviada e certa via. Porém esse encontro com o “outro”, seja quem for, é a metáfora da literatura e o próprio processo imaginativo.

Embora este esquema interpretativo aspire a situar-se no nível da cosmovisão do escritor, não se pode ignorar que ele possa ser reencontrado em outros níveis sobre os quais repercute (estéticos, morais, sociais), podendo, inclusive, vinculá-lo à conjuntura particular por que atravessava a sociedade argentina na década peronista em que esta cosmovisão se formulou inicialmente. Porém, essa

repercussão, inegável, não pode substituir o nível mais amplo, em que se formula o esquema, por um restrito de tipo epocal. Principalmente quando pode ser reencontrado em diferentes tempos da produção do escritor, presidindo, portanto, os diferentes momentos sociais. A concepção da “porta” comunicante, a do manejo da bipolaridade (que terá de ramificar-se), e, sobretudo, a do desequilíbrio do sistema (ou, para falar bretonianamente, do “campo magnético”) no qual o pólo representado pela consciência do escritor é percebido por ela própria como visivelmente descentrado, e, em todo momento, dono de uma intensidade dinâmica menor que o pólo oposto onde se situa a “outridade”, estão lançando as bases de um regime operativo que acabará sendo a chave da arte de Cortázar.

“Muito do que escrevi se ordena pelo signo da excentricidade – dirá em *La vuelta al día en ochenta mundos* – posto que nunca admiti uma clara diferença entre viver e escrever: se vivendo, consigo dissimular uma participação parcial de minha circunstância, não posso, em troca, negá-la no que escrevo, já que escrevo precisamente por não estar e por estar no centro. Escrevo por falência, por desajuste; e como escrevo a partir de uma abertura, estou sempre incitando a que outros busquem as suas e olhem o jardim por elas, onde as árvores têm frutos que são, supostamente, pedras preciosas”. É este sentimento de falência o que parece estar na origem dos movimentos complementares, o que faz do “outro” pólo um verdadeiro centro, ou seja, um “céu”, tal como expõe em vários contos, desde o inicial “Las puertas del cielo” até a novela *Rayuela*, e o que ramifica o “campo magnético” e o complica imensamente ao instaurar mais de dois pólos, normalmente três, potencialmente infinitos, introduzindo, entre eles, cumplicidades e combinações. Como certa vez observou o filósofo Carlos Vaz Ferreira, desde o momento em que temos três centros de energia de variável intensidade, postos em distâncias variáveis dentro de um campo magnético, as operações resultantes são muito numerosas e complexas; são, sobretudo, dificilmente predizíveis, porque o menor deslocamento de um dos pólos magnéticos modifica o quadro total. Eis por que “toda a arte combinatória, a apreensão das relações subjacentes, o sentimento de que os reversos desmentem, multiplicam, anulam os anversos, são a modalidade natural do que vive para esperar o ines-

perado" (*La vuelta al día...*). Dito de outro modo: a partir do funcionamento de um regime operativo como o esboçado acima, a consequência, ao nível da literatura, se chamará, forçosamente, de "conto fantástico" do momento em que o autor aceita os imperativos dos modelos vigentes, estabelecidos desde 1938 por mestre Borges; de "contos bizarros", como *Los premios*, quando começa a liberar desses modelos "estruturas narrativas abertas" (*Rayuela*, 62 modelo para armar) e quando compreende que pode gerar ainda mais ricos resultados se atuar sobre o campo totalizante do real.

No primeiro período criativo, representado por *Bestiário* (1951), há um conto que reuniu as diversas características da arte cortazariana, a ponto de se reencontrar sua estrutura, posteriormente, na novela *Rayuela*. Foi intitulado "Las puertas del cielo", com expresso reconhecimento de qual era sua proposição, saindo do conjunto inicial das histórias que se escreveram a partir de 1947, acerca de cujas condições de composição o autor foi explícito em carta a Ana Maria Barrenechea. Tal conto integra, agora, as "paisagens", o terceiro conjunto de contos de *Relatos*.

Seu autor, todavia não se tinha desprendido das convenções estéticas que dominavam o meio argentino, cuja literatura patrocinava a revista *Sur*, como sendo a alusão culta e o jogo leviano que estavam em moda entre os europeus da vanguarda francesa (Gide, Giraudoux, etc.) e que conduziam a uma recriação dos mitos literários prestigiosos da antiguidade, dotando-os de novos significados, perceptíveis e desfrutáveis pelas camadas cultas.

Do mesmo modo que tinha escrito *Los reyes*, mais na tessitura de seu meio do que naquela que seria a sua própria e já iminente, em *Bestiário* podem encontrar-se contos que se intitulam "Circe" ou, disfarçadamente, "Ómnibus", e ainda no caso destes "Las puertas del cielo", não faltam reminiscências do inferno dantesco, assim como o protagonista não deixa de ser comparado a um Virgílio posto equidistantemente ante três portas que conduzem a três recintos diferentes do subsolo social. Estas afetações cultistas disfarçadas em ironia (como corresponde a um letrado) situam, contudo, a criação literária dentro da programada e confessa narrativa marginal que fora teorizada por Borges e aplicada, parcialmente por Bioy, segundo a qual a composição artística nova funciona a

partir de um arquétipo literário preexistente que, por sua vez, é tradutor fiel de um dos paradigmas míticos.

Se, em *Bestiário*, presenciamos o conjunto dessas convenções estéticas, também contemplamos seu abandono. São suplantadas por novas buscas que se exercem diretamente sobre a realidade, até a mais trivial e cotidiana, penetrando-a até o descobrimento de estruturas cognoscitivas mais flexíveis, eficazes e (por que não?) mais reais. Esta é, de fato, uma lição sugerindo uma realidade que ainda não fora cunhada literariamente; é a experiência de uma paisagem, de personagens, situações e vivências, é o exercício da imaginação que remonta à urdidura da experiência às que concorrem para inverter os termos da proposição, ao invés de reelaborar numa nova instância (local, contemporânea) um mito clássico, de construí-lo com essa instância concreta da circunstância real em que se vive um “campo magnético” e onde as forças operadas esboçam por si mesmas um mito moderno que poderá ou não ter conexões com outros antigos e já consolidados pela literatura do passado. Eis por que o primeiro em “Las puertas del cielo” seja o meio, os personagens e os ambientes, tratando-se dos elementos de um submundo popular que parece colecionado por um entomólogo, como o distanciamento científico ou social, não importa, em que ele fatalmente se coloca.

Maior domínio que essa atitude observadora congelando e caricaturizando os perfis, e que podem registrar-se nas “fichas” que o narrador diz colecionar, é a atração invencível que o meio exerce sobre ele, a fascinação produzida por esse universo que não só é o céu para Celina, um personagem, mas também o é com temor, angústia e retração, para o próprio narrador do conto. Só mergulhado neste universo, poderá perceber a breve abertura da “porta” comunicante. Valorizada ou não, embelezada ou ridicularizada, idealizada ou deformada, é, sem embargo, dentro da realidade concreta e imediata que se efetua a investigação, embora com o tempo, o escritor busque, certamente, cancelá-la em benefício de níveis de conhecimento mais altos, mais autênticos e, sobretudo, mais essenciais. Com esse fim, o escritor maneja um discurso do verossímil de seu tempo, que incorpora, sem timidez, os lugares-comuns do sentimentalismo, da tipicidade e até do costumbrismo, fazendo-o a partir de uma perspectiva lateral e crítica (“uma vez mais estar pensan-

do em tudo o que aos outros lhes bastava sentir”), o que, subrepticamente, implica a utilização habilidosa de seu personagem-narrador e a opção de um determinado público leitor, que se rege pelas normas da burguesia portenha, as quais, por sua vez obedecem a leis do *apartheid* de um modo mais rigoroso que tudo o que se pode imaginar.

Assumido este artifício, sob essas condições e através de um protagonista, o autor procede à construção da “figura”, fórmula que Cortázar preferiu por sua significação já escolhida desde a *Ida de Média*, à de “imagem”, que é de uso corrente na poética contemporânea. A “figura” é o esboço de uma “co-participação” entre diversas fontes de energia, que resultam, freqüentemente, de uma associação automática, para compor uma forma superior, tal como ocorre entre as estrelas que a parcializada percepção do homem integra numa determinada imagem, já que as “figuras” cortazarianas não são efeito da subjetividade de quem as imagina (ou não quer ser tal coisa), mas verdadeiras associações estruturais de diversos elementos que se atraem, ou que a casualidade, particularmente astuta, liga e aperfeiçoa.

No ensaio “Para uma poética” que publicara em 1954 (*La Torre*, núm. 7) destacou o princípio da analogia e o de co-participação como regentes de uma experiência irracional e poética, semelhantes às experiências mágicas dos povos primitivos. Desse ensaio, deve se recordar sua confiança no princípio analógico, que participa eternamente da experiência poética (inclusive na modernidade, embora debilitado) para se compreender que as atrações e os contrastes entre os diferentes pontos energéticos de uma “figura” procedem dessa fonte analógica, sempre e quando for entendida, equilibradamente, como uma função verdadeiramente analógica e não mimética, como o descobrimento de uma associação comunitária que só pode existir a partir da prévia constância da dispersão e da diferença, impondo-se como uma nostálgica reintegração na unidade. Porque o estabelecimento da analogia parte de uma comprovação prévia: o reconhecimento da diferenciação e também da antinomia, da contradição e do conflito, sobretudo a partir da concepção de criação poética posterior ao surrealismo, que restabelece a analogia com maior distanciamento entre os elementos componentes da imagem, reconhecendo que sem o obstáculo desta conjunção de fontes afas-

tadas, distintas, e até opostas, surge um componente novo, agora já indissociável, que instaura o real.

Cortázar constrói a “figura” em “Las puertas del cielo” recorrendo a três elementos de desencontrada relação, simbolizados por três personagens: o doutor Herdoy, Mauro e Celina, e colocando-os entre duas pulsões contrárias e de força muito desigual: a do “Buenos Aires forense, musical ou hípico” do doutor Hardoy, e a representada pelo estrato social inferior, que, sem embargo, admite uma dupla polarização: o “Santa Fé Palace” com seu desfile de monstros que é o universo de Celina, correspondente a uma livre marginalidade social expressa na festa, no gozo sobressaltado, na aventura irracional, e o mundo proletário do Mauro, grisalho, dócil, metódico, honrado e limitado. Este estrato popular, que, cotejado com os dois outros, é o de menor hierarquia intelectual ou social, se transforma aqui no pólo central, sendo, portanto, dentro dele que se esboça o “céu”. Daí partem as mais fundas e penetrantes linhas de atração que recorrem ao campo magnético. A operação literária que se realiza, consistirá, então, em estabelecer um equilíbrio instável: aproximando ou afastando os elementos componentes, regulando as energias de cada centro de forças, substituindo valores, construindo elementos substitutos, até alcançar por um instante fugaz, uma tensa harmonia: é esta harmonia, uma vez conquistada, que concita a experiência da “porta estreita” que se entreabre, e no fogaréu, permite alcançar a plenitude. São óbvias e evidentes as conotações sexuais que a mesma terminologia simbólica revela, porém é conveniente assinalar que elas se oferecem como simples consequência de um tipo de experiência mais vasta e complexa, que só pode operar, como a dos místicos, para as formas e modos do conhecimento amoroso, quando posta em transe de expressão. Está traduzindo um conhecimento de índole mais geral e elevado, porém ele implica o conhecimento amoroso e não dispõe de formas específicas como as que este desenvolveu. O conto, o entrelaçado movimento de suas três criaturas (como terá de ocorrer mais tarde com *Rayuela*), se move num erizado clima erótico, estando sempre se projetando muito além de seus limites. Mais estritamente, alcança sua resolução mediante o cancelamento desse erotismo que o irriga, ao aderir a uma iluminação superior: a emoção que a acompanha, embora venha propiciada pela erótica, é já uma

emoção de índole exclusivamente estética, impecável como um cristal e feita da natureza da “ordem” absoluta que teve como fim vencer o “caos” pelo qual se foi germinando e de cujo seio surgiu lentamente, modelando-se em sua matéria.

Essa harmonia que se busca a partir dos três elementos postos em jogo, implica integrar o doutor Hardoy na felicidade de Mauro-Celina, já que ele se “via forçado a alimentar-se pelo reflexo de seu sangue”, que “assistia inerte a sua dura e ardorosa felicidade”, que “os via viver”, que “eles se queriam e a satisfação de Celina atingia os dois, às vezes até os três”. Uma integração, nestes termos, pode produzir, mecanicamente buscada, uma das poucas variantes que oferece a já conhecida relação triangular. Não é este o caso. A originalidade, aqui, reside em que o equilíbrio das três partes não pode fazer-se pela total eliminação de nenhuma delas e só pode obter-se buscando o ajustamento interno entre elas. É certo que, para tanto, Celina deve morrer, mas se trata de um passo obrigatório e prévio para recuperá-la, já não separadamente por um dos dois restantes, com a exclusão do terceiro, senão conjuntamente, pela estreita união dos dois. Quando Celina emerge no “Santa Fé Palace”, entre o fumo, o barulho, com uma cara consumida pelo gozo (do tango?, da entrega erótica?, do reencontro com a perfeição eterna?, não é igualmente ambíguo o gozo de Santa Teresa del Bernini?) são os outros dois, de uma vez e no mesmo impulso, que a recuperam e a possuem velozmente num conhecimento amoroso profundo e sublimado, alcançando a “figura” a harmonia que vinha buscando. Numa admirável imagem evocada, diz Hardoy: “Me parece que foi nesse momento que nós dois nos alcançamos no mais fundo. Agora (agora que escrevo) não veio outra imagem que uma de meus vinte anos no Sportivo Barracas, lançar-me na piscina e encontrar um outro nadador no fundo, tocá-lo de uma vez e entrever-nos na água verde e acre”. É evidente que o reencontro mais difícil, no conto, é o que devia produzir-se entre ambos os homens: o instante em que Hardoy se apodera de Mauro, se faz como ele, enquanto Mauro é capaz de observar, como o doutor, uma verdade sobrenatural. Só então se abrem as portas do céu e Celina é de ambos, no mesmo ato, uma Celina que conseguiu colocar-se por sua participação, no ponto justo de um equilíbrio: está viva e invariável, fixa, elevada aos “céus” como nos mitos dos heróis gregos, tornada estrela nesse

céu de invenção como uma estampa de religiosidade profana. Obviamente, Beatriz é a que aparece “vestida de cor de chama viva”, porém já não é a única a sentir tremer todas as gotas de seu sangue, mas os dois, ao mesmo tempo, reintegrando-se todos.

O mesmo que dissemos sobre o nível de significação erótica, podemos também dizer sobre o de significação social, onde também é possível situar, de modo flagrante, a realização concreta do conto. Todos eles são provenientes de diversas instâncias do mundo real e cotidiano. Como dissemos, a harmonização do doutor Hardoy no “personagem” é de natureza erótica, mas também social. Mercê dela, consegue penetrar numa camada obscuramente codificada (e temida) da sociedade, representada pelos “monstros” peronistas da época, conseguindo apoderar-se magicamente de suas energias que ele não tem (recorde-se um manejo diferente do assunto em “Casa tomada”, onde só há retiro, retrocesso, fuga ante o avanço) e, finalmente, consegue recuperar no processo de harmonização, um valor próprio para opor e, inclusive, vencer: o valor de conhecimento mais lúcido da realidade, o da interpretação, já que não o da vivência co-participada. “Eu estive quieto, fumando sem apuro, olhando-o ir e vir e sabendo que perdia seu tempo, que voltaria angustiado e sedento, sem ter encontrado as portas do céu entre esse fumo e essa gente”. Os recursos intelectuais do doutor Hardoy são, por último, os mais poderosos, e vencem os impulsos emocionais, as energias viris, as exigências confusas de uma camada social simples e autêntica. Não caímos no simplismo de fazer do doutor Hardoy o representante do Jockey Club, mas reconheçamos, em troca, sua obscura previsão de derrotado, a apetência pelo “majismo” que o devora, como devorou a aristocracia de fins do século XVIII, e sua íntima convicção de que só, afastado, é simplesmente um potencial suicida. As classes superiores não são só vencidas pelo ataque dos estratos inferiores, mas buscam o suicídio quando se acham realmente na instância de sua extinção. Como as sociedades (assim o via Toynbee), elas buscam sua morte, percebem, com uma lucidez que é sua glória e sua condenação, que acabou o tempo histórico que lhes foi destinado e que já por si mesmas, nada podem fazer. Salvar-se-iam em alucinantes “núpcias”, mas delas nunca chegaremos a saber se existiram como uma opção viável ou se se tratou meramente de um sonho, de um *wishful thinking*, se Celina desceu ali

realmente para as bodas, ou se se tratava simplesmente de um “semelhante assombroso”, como se propõe na percepção proletária. Porque o conto todo está absorvido por uma subjetividade que é a única latência que se oferece a nós, leitores, e, como nos modelos jamesianos que o animam, ele cria um jogo de ambigüidades que nos precipita à galeria de espelhos e nos faz perder dentro dela.

Ambos os níveis de significação, o erótico e o social, não esgotam o texto. Como chegou a se constituir numa norma da arte cortazariana, todo texto seu implica a construção de uma poética. Boa parte de sua intensidade contagiante deriva de estar mostrando, trate ela do que for, a construção de uma “personagem” e sua última e definida iluminação numa imagem resplandecente, e de estar mostrando, portanto, o segredo da construção artística, a mecânica íntima da “metáfora”, a estrutura essencial da imagem. O substrato mítico de sua arte tem sido mais de uma vez observado (Canclini, Sosnowski, Adam), mas se esses mitos são algo mais que o conhecido repertório recopilado por Mircea Eliade, Dumeznil e Jung, se são operações com alguma significação coincidente por baixo das contínuas variantes, tal significação está representada ou coroada pelo “mito da criação artística”. Mito que explica a procriação da realidade dentro da realidade, da que é alusão analógica e ordem fechada que a reinterpreta e lhe confere eternidade.

Tradução de Carlos Augusto Corrêa

## **As Portas do Céu**

.....

Às oito horas José Maria chegou com a notícia, quase sem rodeios disse-me que Celina acabara de morrer. Lembro-me que atentei instantaneamente na frase, Celina acabando de morrer, um pouco como se ela mesma houvera decidido o momento em que isso deveria acontecer. Era quase de noite e os lábios de José Maria tremiam ao me dar a notícia.

– Mauro recebeu a notícia com desespero; deixei-o como um louco. É melhor irmos.

Eu tinha que terminar umas notas, além de ter prometido a uma amiga levá-la para jantar. Dei dois telefonemas e saí com José Maria para apanhar um táxi. Mauro e Celina moravam entre Canning e Santa Fé, cerca de dez minutos de onde estávamos. Ao nos aproximarmos vimos pessoas paradas no saguão com um ar culpado e magoado; no caminho soube que Celina começara a vomitar sangue às seis horas, que Mauro trouxera um médico em ca-

sa, onde a mãe dela se encontrava. Parece que o médico começara a escrever uma enorme receita quando Celina abriu os olhos e logo morria, num acesso de tosse que mais se assemelhava a um silvo.

– Eu segurei Mauro, o doutor teve que sair para não ser agredido por Mauro. Você sabe como ele é quando fica colérico.

Eu pensava em Celina, na expressão de seu rosto quando da última vez que nos recebeu em casa. Quase não ouvi os gritos das velhas e a agitação no pátio, mas, em compensação, lembro-me que o táxi marcara dois pesos e sessenta e que o motorista tinha um gorro de seda. Vi dois ou três vizinhos, amigos de Mauro, que liam *La Rázon* à porta; uma menininha de vestido azul tinha nos braços um gato pardo e lhe alisava com desvelo os pêlos. Dentro de casa começaram os lamentos e o cheiro de velório.

– Corres a ver o Mauro – disse eu a José Maria –. Já sabeis que convém dar-lhe bastante pinga.

Na cozinha já preparavam o mate. O velório por si só se organizava, livremente: os rostos, as bebidas, o calor. Agora que Celina morrera, incrível como os moradores de um bairro largam tudo (inclusive os programas de perguntas e respostas) para juntarem-se todos num velório. Uma bombilha estalou forte quando passei junto à cozinha, dirigindo-me ao caixão. Misia Martita e outra mulher olharam-me do recanto escuro de onde estavam, no qual uma cama parecia flutuar numa geléia de marmelo. Dei-me conta, pelo ar superior que exibiam, que acabavam de levar Celina e vestir-lhe a mortalha; sentia-se, até, muito discretamente, o cheiro de vinagre.

– Pobrezinha da falecida – disse Misia Martita –. Olhe-a, doutor, olhe-a. Parece estar dormindo.

Refreando o ímpeto de mandá-la à puta que a pariu, pus-me junto ao caixão, envolvido no calor que em torno dele fazia. Por um momento olhei Celina sem vê-la e agora me deixei levar até ela, aos seus cabelos negros e finos nascendo de uma fronte baixa que brilhava como um violão nacarado, às maçãs alabastrinas de suas faces sem vida. Dei-me conta de que não tinha nada que fazer ali, só as mulheres deveriam permanecer, só as carpideiras da noite. Nem mesmo Mauro poderia permanecer velando Celina, nem sequer Celina estaria ali esperando, essa coisa branca e negra se emborcara para o lado das carpideiras, favorecendo-as em seus monocórdios lamentos. Mauro seguia a nosso lado, o que era melhor para ele.

De onde se encontrava o caixão até à sala de jantar deparávamos com silenciosos vigeis fumando no corredor sem luz. Penha, o louco Bazán, os dois irmãos menores de Mauro e um ancião de feições indefinidas saudaram-me cerimoniosamente.

– Agradecido pela sua vinda, doutor – disse-me um deles –. O senhor sempre foi amigo do pobre Mauro.

– Os amigos são postos à prova nessas ocasiões – disse o ancião, estendendo-me uma mão que mais parecia uma sardinha viva.

Tudo isto acontecia, mas eu estava outra vez com Celina e Mauro no Luna Park, brincando no carnaval de quarenta e dois, Celina de vestido azul-celeste que não combinava com seu tipo trigueiro, Mauro de roupa esporte e eu com seis uísques e fantasiado de bebê. Eu gostava de sair com Mauro e Celina para assistir de perto sua permanente e dourada felicidade. Quanto mais me reprovavam estas amizades, mais me apoiava nelas (em meus dias, em minhas horas) para presenciar sua existência da qual nem mesmo elas sabiam de nada.

Retirei-me logo do baile, um queixume vinha de próximo do caixão, saindo pelas portas.

– Essa deve ser a mãe – disse o louco Bazán, quase satisfeito.

“Silogística perfeita do humilde – pensei –. Celina morta, chega a mãe, lamurienta mãe.” Enjoava-me pensar assim, uma vez mais estar pensando tudo o que aos outros bastava sentir. Mauro e Celina não haviam sido minhas cobiças, não. Eu os amava, como ainda agora. Apenas, nunca pude penetrar em sua simplicidade, apenas via-me forçado a alimentar-me por reflexo de seu sangue; eu sou o doutor Hardey, um advogado que não se acostuma à Buenos Aires forense ou musical ou hípica, e segue, sempre que pode, por outros caminhos. Já sei que detrás disso está a curiosidade, as notas que enchem pouco a pouco meu fichário. Mas Celina e Mauro, não, Celina e Mauro, não.

Quem diria isto – ouvi Penha dizer –. Assim tão rápido...

– Bem, você sabe que ela estava muito mal do pulmão.

– Sim, mas mesmo...

Defendiam-se da terra aberta. Muito mal do pulmão, mas mesmo assim... Celina tampouco devia esperar sua morte, para ela e Mauro a tuberculose era “debilidade”. Outra vez a vi rodopiando com entusiasmo nos braços de Mauro, a orquestra de Canaro

bem à frente e um cheiro de pó-de-arroz vulgar. Depois dançou comigo uma marchinha, a pista era um horror de gente e fumaça. “Como você dança bem, Marcelo”, como admirada de que um advogado fosse capaz de seguir o ritmo de uma marchinha. Nem ela nem Mauro nunca me trataram de *você*, eu o chamava de *você*, mas a Celina eu lhe devolvia o tratamento. Custou muito para Celina deixar o “doutor”, talvez a envaidecesse dar-me o título diante dos outros, meu amigo doutor. Pedi a Mauro que me tratasse de “Marcelo”. Assim se aproximaram um pouco mais de mim, mas eu permanecia distante deles como antes. Nem indo juntos aos bailes populares, ao box, até ao futebol (Mauro jogou anos atrás no Rácing) ou tomando mate até tarde na cozinha. Quando acabou a demanda judicial e fiz Mauro ganhar cinco mil pesos, Celina foi a primeira a pedir que não me afastasse, que continuasse visitando-os. Ela já não estava bem, sua voz sempre um pouco rouca estava cada vez mais fraca. Tossia a noite toda, Mauro comprava-lhe Neurofosfato Eskay, o que era uma bobagem, e também Ferro Quina Bisleri, coisas que se lê nas revistas e se acredita nelas.

Íamos juntos aos bailes, e eu os via viver.

– É bom que você fale com Mauro – disse José Maria, que surgia de repente a meu lado –. Isto lhe fará bem.

Fui, mas estive todo o tempo pensando em Celina. Era feio conhecê-lo, em verdade o que fazia era reunir e ordenar minhas fichas sobre Celina, não escritas nunca, mas bem à mão. Mauro chorava sem nenhum constrangimento como todo animal são deste mundo, sem a menor vergonha. Tomava-me minhas mãos, umedecendo-as com suor febril. Quando José Maria forçava-o a tomar uma aguardente, Mauro bebia entre dois soluços, com um ruído pouco comum. E as frases, esse resmungar de estupidez com toda sua vida dentro, a obscura consciência da coisa irreparável que atingira Celina, mas que só ele denunciava e sentia. O grande narcisismo por fim desculpado e em liberdade para se exhibir. Tive nojo de Mauro, mas muito mais de mim mesmo, e me pus a beber um coñhaque vulgar que me abrasava a boca sem prazer. Já o velório atingira toda a pompa, de Mauro para baixo todos estavam perfeitos, até a noite ajudava, quente e agradável, linda para se estar no

pátio e falar da felicidade, para deixar vir a aurora tirando de Celina o vestuário exposto ao sereno.

Isto foi numa segunda-feira, depois tive de ir a Rosário para um congresso de advogados, onde não se fez outra coisa senão aplaudir uns aos outros e beber como loucos; voltei no final da semana. No trem viajavam duas bailarinas do Moulin Rouge e reconheci a mais jovem delas, que se fez de confusa. Toda essa manhã passara pensando em Celina, não que me importasse tanto a morte dela, mas sim a interrupção de uma série, de um hábito necessário. Quando vi as garotas pensei na carreira de Celina e o gesto de Mauro ao retirá-la da dança com o grego Kasidis e levá-la com ele. Necessitava-se de coragem para esperar alguma coisa dessa mulher, e foi nessa época que o conheci, quando veio consultar-me sobre uma demanda de sua mãe com uns terrenos localizados em Sanagasta. Celina o acompanhou na segunda vez, maquilada quase de uma maneira sofisticada, caminhando com desenvoltura, mas sempre apertada no braço de Mauro. Não me foi difícil fazer um juízo deles, apreciando com prazer a simplicidade agressiva de Mauro e seu esforço não reconhecido por ele de integrar-se totalmente a Celina. Logo que os conheci, pareceu-me que Mauro havia atingido seu intento, pelo menos se esforçava para isso. Percebi depois, que Celina lhe escapava por meio de seus caprichos, seu gosto pelos bailes, seus sonhos de cantora, com um tecido ou um pano remendado na mão. Quando a ouvi cantar uma noite em que o Nebiolo jogava com o Rácing, quatro a um o placar, soube que todavia ela estava com Kasidis, longe de sua casa e de Mauro bem vestido no Abasto. Para conhecê-la melhor alimentei seus desejos mais simples, fomos juntos, os três, a vários locais onde havia alto-falantes ensurdecedores, pizza fervendo e papeizinhos engordurados pelo chão. Mas Mauro preferia o pátio, as horas de papo com os vizinhos e o mato. Aceitava pouco tudo isso, se submetia sem ceder. Então Celina fingia conformar-se, talvez já estivesse se acostumando a sair menos e ser uma dona-de-casa. Era eu que conseguia, para atendê-la, fazer com que Mauro fosse aos bailes, e sei que desde o início ela me foi agradecida. Eles se queriam, e a satisfação de Celina era repartida entre os dois, às vezes entre os três.

Pareceu-me fazer bem tomar um banho, telefonar para Nilda, dizendo-lhe que iria apanhá-la de caminho para o hipódromo, e em seguida ver Mauro. Estava no pátio, fumando entre goles de mate. Encantaram-me os dois ou três buraco\$ de sua camiseta; dei-lhe uma palmada no ombro, saudando-o. Estava com a mesma expressão da última vez, ao lado da sepultura, ao tirar um punhado de terra e jogar-se para trás como se estivesse ofuscado. Contudo, encontrei-o com um brilho nos olhos, a mão enérgica ao cumprimentar.

– Obrigado por ter vindo me ver. O tempo é longo, Marcelo.

– Tens que ir ao Abasto ou alguém te está substituindo?

– Pus meu irmão para me substituir. Não tenho ânimo para ir, e os dias me parecem uma eternidade.

– Claro, precisas te distrair. Veste-te e vamos dar uma volta por Palermo.

– Vamos, embora isso não me faça diferença.

Pôs uma roupa azul e um lenço bordado, vi-o perfumar-se com um perfume que pertencera a Celina. Agradava-me a maneira como ele usava o chapéu, com a aba levantada; seu passo era ligeiro e silencioso, bem compassado. Limitei-me a escutar – “os amigos se reconhece nessas horas” – e depois da segunda garrafa de Quilmes Cristal dizia tudo o que eu queria dizer. Estávamos numa mesa do fundo do café, quase deserto; eu o deixava falar, e de vez em quando lhe servia cerveja. Quase não me lembro de tudo o que ele dizia, creio que na realidade era sempre a mesma coisa. Ficou gravada uma frase: “Tenho-a aqui”, e o gosto ao apontar para o coração como se lá estivesse uma dor ou uma medalha.

– Quero esquecer – dizia também –. Qualquer coisa, embriagar-me, cair na farra, apanhar uma mulher qualquer. Você me compreende, Marcelo, você... – Ele continuava apontando para o coração, enigmático, parecia que ia golpeá-lo com um canivete. A esta altura ele já estava disposto a qualquer negócio, e quando eu mencionei o Santa Fé Palace, de passagem, ele decidiu que iríamos ao baile; fui o primeiro a levantar-me e olhar a hora. Caminhávamos sem falar, mortos de calor, e todo o tempo eu esperava que Mauro tivesse uma recaída da depressão, ao constatar, com repetida surpresa, muito sua, que seu braço já não segurava Celina com sua fervorosa alegria ao ir a um baile.

– Nunca levei-a ao Palace – disse-me de repente –. Eu já estive-ra aqui antes de conhecê-la; era um local malfalado. Você o frequenta?

Em meus apontamentos tenho uma boa descrição do Santa Fé Palace, que não se chama Santa Fé nem está nessa rua, mas sim a seu lado. Lastimável que nada disso pudesse realmente ser descrito, nem a fachada modesta com seus cartazes promissores e seus móveis escuros, menos contudo os adornos que decoram sua entrada de alto a baixo. O que segue é pior, não que seja mal porque aí nada está definido; justamente o caos, a confusão estabelecendo-se como uma falsa ordem: o inferno e seus círculos. Um inferno de parque japonês a dois pesos e cinquenta a entrada e damas não pagam nada. Compartimentos mal divididos, espécies de pátios cobertos em série, onde no primeiro uma orquestra típica, no segundo uma característica, no terceiro uma nortenha com cantores dolentes. Situados num ponto médio (eu, Virgílio) ouvíamos as três músicas e víamos os três círculos girando; escolhia-se então o preferido, ou se ia de baile em baile, de bebida em bebida, buscando mesinhas e mulheres.

– Não está mal – disse Mauro com ar tristonho –. Lamento o calor. Deviam pôr ventiladores.

(Para anotação: estudar, seguindo o pensamento de Ortega, os contatos do homem do povo com a técnica. Aí, onde se acreditava haver choque, há troca, assimilação violenta e aproveitamento; Mauro falava de refrigeração ou de super-heteródinos com a auto-suficiência portenha que acredita que tudo lhe é devido). Eu o agarrei pelo braço e o pus a caminho de uma mesa porque ele seguia distraído e olhava o palco onde se encontrava a orquestra típica, o cantor que segurava o microfone com as duas mãos e o bamboleava devagar. Nos acomodamos satisfeitos diante de dois drinques de vinho seco, e Mauro bebeu o seu de um só gole.

– Isto assenta a cerveja. Porra, como está animado o local!

Chamou o garção pedindo outra dose, e me deu espaço para que eu pudesse observar em volta. A mesa estava próxima à pista, do outro lado havia cadeiras encostadas a uma parede e um punhado de mulheres se renovava com esse ar distante das milongueiras quando trabalham ou se divertem.

Não se falava muito, ouvíamos muito bem a típica, cheia de instrumentos de sopro e tocando com vibração. O cantor insistia no repertório nostálgico, espantosa sua maneira de dar um tom dramático a um compasso um pouco mais rápido e sem mudar o tom. *As tranças de minha pequena carregam-as em minha maleta...* Segurava o microfone como se segurasse as alças de um vaso, com uma espécie de luxúria cansada, de necessidade orgânica. Por momentos enfiava os lábios contra o bocal cromado, e dos alto-falantes saía uma voz pegajosa – “eu sou um homem honrado...” –; pensei que seria uma coisa vantajosa um microfone que não estivesse preso ao pé, pois o cantor poderia como acalentá-lo no braço. Mas já não era interessante isso quando se cantava tango, melhor o bastão cormado com o pequeno fone brilhante preso no alto, o sorriso tetânico do bocal.

Parece-me bem dizer aqui que eu ia a essa milonga por crueldade, e que não sei de outro local onde se ouça mais tangos. Começam às onze da noite, são menos freqüentes nas áreas afastadas do centro, pausados e seguros num e noutro local, as mulheres quase anãs, meio orientais, mais parecendo javanesas, vestidas de negro, o cabelo duro penteado com desleixo, brilhantinas pingando sobre os reflexos azul e rosa, as mulheres com penteados enormemente altos que as tornam mais anãs, penteados duros e complicados permitidos pelo cansaço e pelo orgulho. A eles lhes devem agora os cabelos em desalinho no alto do penteado, penachos enormes e extremamente femininos, sem nada a ver com o rosto duro que os ostenta, o gosto agressivo sempre pronto, esperando manifestar-se, os bustos vigorosos sobre cinturas finas. Reconhecem-se e admiram-se em silêncio sem demonstrar isso, é seu baile e seu encontro, a noite colorida. (Para anotação: de onde vêm, que profissões exercem durante o dia, que escuras escravidões os escondem e disfarçam). Inútil isso, os monstros se enlaçam com grave obediência, peça por peça caminham devagar sem falar, muitos com os olhos fechados gozando, nessa igualdade, sua realização. Recuperam-se nos intervalos, nas mesas são jactanciosos e as mulheres falam guinchando para despertar a atenção, então os machos se tornam mais irados e eu vi estalar um bofetão e um rosto virar-se com a metade do penteado desfeita, o rosto de uma cabocla vesga, vestida de branco, que bebia aniz. Ademais está o odor, não se concebe monstros sem esse odor de talco molhado contra a pele, à fruta estragada, uma suspeita de

lã lavada pressurosamente, o pano úmido pelo rosto e os sovacos, depois o importante, loções, rímeis, o pó no rosto de todas elas, uma crôsta esbranquiçada e, por baixo, placas escuras transluzindo. Também se oxigenam, as negras levantam espigas rígidas sobre a terra espessa do rosto, até se estudam gestos de loiras, vestidos verdes, convencem-se de sua transformação e desdenham condescendentes a outras que defendem sua cor. Olhando de soslaio Mauro eu estudava a diferença entre seu rosto de traços italianos, o rosto do portenho da beira do rio, sem mescla negra nem provinciana, e me lembrei de repente de Celina, mais próxima aos monstros, muito mais próximo deles do que Mauro e eu. Creio que Kasidis a elegera para satisfazer à parcela plebéia de sua clientela, aos poucos que então se animavam a freqüentar seu cabaré. Eu nunca freqüentara o cabaré de Kasidis enquanto Celina era viva, mas depois apareci uma noite por lá (para conhecer local onde ela trabalhara antes que Mauro a agarrasse) e não vi mais que brancas, loiras ou morenas, mas todas brancas.

– Sinto uma enorme vontade de dançar um tango – disse Mauro queixoso. Já estava meio embriagado ao tomar a quarta dose de aguardente. Eu pensava em Celina, tanto em sua casa como aqui, justamente aqui onde Mauro jamais a trouxera. Anita Lozano recebia agora os aplausos entusiasmados do público que a saudou logo que ela apareceu no palco, eu a ouvira cantar no Novelty quando no auge de sua carreira, agora estava velha e sem viço, mais ainda lhe restava voz para os tangos. Isso era muito bom, porque seu estilo era despuadorado, necessitando de uma voz um pouco rouca e impura para essas letras cheias de diatribe. Celina tinha essa voz quando bebia, de repente me dei conta como o Santa Fé, a presença quase insuportável de Celina.

Ter ido viver com Mauro havia sido um erro de Celina. Ela suportou porque o amava e ele tirou-a da espelunca de Kasidis, a promiscuidade e os copinhos de água açucarada entre os primeiros joelhos e a respiração pesada dos clientes contra seu rosto, mas se não tivera que trabalhar nas milongas, a Celina teria agradado permanecer lá. Via-se nos seus quadris e na boca, estava preparada para o tango, nascida totalmente para a folia. Por isso tornava-se necessário que Mauro a levasse aos bailes, eu a vira transfigurar-se ao entrar

com as primeiras baforadas de ar quente e fumaça. A esta hora, irremediavelmente introduzido no Santa Fé, avaliei a grandeza de Celina, sua coragem de pagar a Mauro com uns anos de cozinha e mate doce no pátio. Havia renunciado a seu céu de milonga, a sua quente vocação de anis e valsa crioula. Como se tivesse conscientemente se condenado a Mauro e à vida de Mauro, saindo apenas de seu mundo quando desejava, às vezes, que ele a levasse a uma festa.

Já Mauro andava agarrado com uma negrinha mais alta que as demais, de aparência distinta e nada feia. Fez-me rir sua instintiva, mas por sua vez meditada seleção, a pequena era ao menos igual aos monstros; então voltou-me a idéia de que Celina fora de certo modo um monstro como eles, só que se isolando e de dia não se notava como aqui. Perguntei a mim mesmo se Mauro o havia percebido, receei um pouco sua reprovação por trazê-lo a um local onde a lembrança crescia de cada coisa como cabelos num braço.

Desta vez não houve aplausos, e ele se aproximou com a garota que parecia subitamente embriagada e como bocejando fora de seu tango.

– Este aqui é um amigo meu.

Dissemos-nos os “encantados” portenhos e aí não mais lhe demos bebida. Alegrava-me ver Mauro entrando na noite e até trocar umas palavras com a mulher que se chamava Emma, um nome que não assenta com seu tipo frágil. Mauro parecia bastante encantado e falava harmoniosamente com a frase breve e sentenciosa que lhe admiro. Emma se confundia aos nomes de cantores, em lembranças de Villa Crespo e El Talar. Pouco depois Anita Lozano anunciou um tango antigo e houve gritos e aplausos entre monstros, os tapes, sobretudo, que a apoiavam sem restrição. Mauro não estava tão curado de modo a esquecer de tudo, quando a orquestra tocou os primeiros acordes com um serpenteado dos bandônios, olhou-me de um lance, tenso e rígido, como se estivesse se acordando. Eu me vi também no Rácing, Mauro e Celina presos fortemente nesse tango que ela cantarolou depois toda noite e no táxi, na volta.

– Dançamos? – disse Emma, mastigando sua romã com barulho.

Mauro nem a olhava. Parece-me que foi nesse momento que os dois, eu e ele, nos encontramos no mais fundo. Agora (agora que

escrevo) não vejo outra imagem que uma de meus vinte anos em Sportivo Barracas, jogando-me nas águas e encontrando outro nadador no fundo, tocar o fundo outra vez e entrevermo-nos na água verde e acre. Mauro permaneceu atrás da cadeira e se sustentou com um cotovelo na mesa. Olhava como eu a pista de dança, e Emma ficou perdida e humilhada entre os dois, mas o dissimulava comendo batatas fritas. Agora Anita se punha a cantar debilmente, os casais dançavam quase sem sair do lugar e se via que escutavam a letra com desejo e tristeza e todo o negado prazer da folia. Os rostos buscavam o palco e ainda girando se os via seguir a Anita, inclinada e confidente no microfone. Alguns moviam a boca repetindo as palavras, outros sorriam estupidamente como se a zombar de si mesmos, e quando ela encerrou com seu *tanto, tanto como fostes meu, e hoje te procuro e não te encontro*, a entrada em *tutti* dos metais respondeu a renovada violência do baile, as corridas laterais e os oito pares agarrados no meio da pista. Muitos suavam, uma pequena que me chegara roçando à altura da braguilha passou junto à mesa e lhe vi a água saindo da raiz do cabelo e escorrendo pela nuca onde a gordura formava uma camada mais branca. Havia fumo vindo do salão vizinho onde comiam um grelhado e dançavam rancheira, o assado e os cigarros punham uma nuvem baixa que deformava os rostos e as pinturas baratas da parede da frente. Creio que eu ajudava para essa atmosfera com minhas quatro doses de bebida e Mauro apoiava o queixo na parte posterior da mão, olhando fixo para a frente. Não nos chamou a atenção que o tango seguira e seguira há muito, uma ou duas vezes vi Mauro lançar um olhar para o palco onde Anita fazia como quem manejasse uma batuta, mais depois voltou a cravar os olhos nos casais. Não sei como dizê-lo, me parece que eu seguia seu olhar e por sua vez lhe mostrava o caminho; sem ver-nos, sabíamos (a mim parece que Mauro sabia) a coincidência desse olhar, caímos sobre os mesmos casais, os mesmos cabelos e calças. Eu ouvi que Emma dizia algo, uma desculpa, e o espaço da mesa entre Mauro e eu ficou mais claro, ainda que não nos olhássemos. Sobre a pista parecia haver descido um momento de imensa felicidade, respirei fundo como associando-me a esse clima e creio que Mauro fez o mesmo. O fumo era tão espesso que os rostos se projetavam mais além do centro da pista, de modo que a área das cadeiras não permitia ver o que havia entre os corpos, imersos

numa névoa. *Tanto como fostes meu*, curiosa a crepitação que lhe dava o microfone sob a voz de Anita, outra vez os dançarinos se mobilizavam (sempre movendo-se) e Celina que estava sobre a direita, saindo do fumo e girando obediente à pressão de seu companheiro, ficou um momento de perfil para mim, depois de costas, novamente de perfil, e levantou o rosto para ouvir a música. Eu digo: Celina, mas então foi melhor saber sem compreender isso no momento. A mesa balançou de repente, eu sabia que era o braço de Mauro que balançava, ou o meu, mas não tínhamos medo, isso estava mais próximo do espanto e da alegria e do estômago. Em verdade, era estúpido, um sentimento de coisa separada que não nos deixava sair, recobrar-nos. Celina seguia sempre aí, sem ver-nos, bebendo o tango com todo o rosto que uma luz amarela de fumo desdizia e alterava. Qualquer das negras podia ter-se confundido com Celina, que ela nesse momento a felicidade a transformava de um modo atroz, eu não teria podido tolerar Celina como a via nesse momento e esse tango. Faltou-me inteligência para medir a devastação de sua felicidade, seu rosto arrebatado e estúpido no paraíso ao fim alcançado; assim pôde ser ela mesma na casa de Kasidis e fazer de conta que não existia o trabalho nem os clientes. Nada a prendia agora em seu céu, só dela, se entregava com todo o corpo à felicidade e entrava outra vez na ordem onde Mauro não podia acompanhá-la. Era seu duro céu conquistado, seu tango voltando a ser tocado só para ela e suas companheiras, até o aplauso de vidro quebrado que encerrou o refrão de Anita, Celina de costas, Celina de perfil, outros casais contra ela e o fumo.

Não quis olhar Mauro, agora eu me refazia e meu notório cinismo captava comportamentos a todo vapor. Tudo dependia de como entrara ele na coisa, de maneira que permaneci como estava, estudando a pista que se esvaziava pouco a pouco.

– Estás seguro? – perguntou Mauro.

– Sim.

– Estás seguro como aparentas?

Não lhe respondi, o alívio pesava mais que a lástima. Estava deste lado, o pobre estava deste lado e já não conseguia perceber o que sabíamos em comum. Vi-o levantar-se e caminhar pela pista com passo de bêbado, procurando a mulher que se parecia com Celina. Eu permanecia quieto, fumando com desleixo, olhando-o ir e

vir sabendo que perdia seu tempo, que voltaria deprimido e sedento  
sem haver encontrado as portas do céu entre esse fumo e essa gente.

Tradução de João da Penha.

---

**Juan Rulfo**

---

Os animais selvagens sabem evitar vestígios. Seus atos são reabsorvidos por seu próprio desenho, de modo admirável, sem abundância nem perdas, recortados sobre um centro em que se apóiam e que tornam enigmático. Porque não estão nele. E dentro dele emergem, possivelmente se constroem, mas num passe mágico ela se transmuda em pura forma significativa. E voltam a não estar.

Tal sabedoria não é própria dos homens. Menos ainda dos escritores, desde que se resignaram em manipular palavras profanadas, debilitadas de sua primitiva sacralidade, que receberam desamparadas de medida, rigor, significação única, capacidade encantatória, dessa sua energia-realidade-energia. O lento crescimento da burguesia se duplica, fantasticamente, com a progressiva profanação de outro bem que se torna bem móvel: a palavra. Desarranjada de suas matrizes rítmicas compartilhado com a música, acumulada indistintamente para qualquer tráfico, servindo de pedra ao heteró-

clito edifício da novela moderna, desprendida de sua incrustação nas coisas para se fazer representação, derramando-se na prosificação dos gêneros que desencadeia a onda revolucionária burguesa ao arrebatador o poder, a palavra perde sua natureza sacra. Só podia assegurar-lhe uma sociedade tradicional com sistemas cognoscitivos que repousavam sobre estruturas míticas.

Essa profanação que as vulgariza, que dissolve os significados únicos, que reconverte em matéria (em grafismo) seu precioso tecido sonoro, se realiza também no dicente, no emissor da palavra que pelo mesmo movimento é conduzido à extroversão subjetivista e exibicionista. O homem deixa de ser sagrado: cede seu enigmático, cerimonial posto na ordem universal do sacro. Transforma-se em inumeráveis palavras públicas; querendo revelar-se, esconde-se entre elas e dissolve-se nas mesmas. Quando Walter Benjamin lê, ao nível do Baudelaire de meados do século XIX, a emergência de uma antropologia manejada pelo mercado econômico burguês, está registrando a dissolução do homem-escritor, o ponto mais alto de uma profanação que funciona coerentemente em todos os níveis da vida social: desde a elaboração industrial das matérias-primas que decompõe a ordem natural, até a instauração do gênero novela como o único válido para o gregarismo social.

A partir desse grau máximo começa a progressiva e obstinada recuperação da sacralidade primitiva, que postulará negar as aparentes conquistas da arrogante sociedade burguesa, operando sempre contra suas tendências. A linha criativa dessa arte será, então, lacônica; o escritor retirará sua vida do comércio público à maneira dos clássicos; uma aura enigmática se instalará nesses atos, nessas escrituras fugazes onde se tornará a instaurar a poesia, agora por cima dos critérios do verso ou da prosa que antes a circunscreviam. No pleno delírio de um egoísmo verboso cuja ressaca inunda uma época da história, uns poucos poetas retornariam ao vocábulo exato. Esse ato preciso se recortará como esmaltado, sobre um campo enigmático: será apenas um desenho invisível unindo certas figuras desse campo, que as denota, as conota e as entrega, indenes, à leitura decifradora. Os animais selvagens da literatura contemporânea. Rimbaud vem sempre como uma obrigação a datar a cerimonial abertura do processo de recuperação, graças à beleza precisa de suas iluminações, à sua ausência de literatura, à sua precisa visão

do real: “A moral e o idioma estão reduzidos à sua expressão mais simples”.

Dessa linhagem de lacônicos e enigmáticos, de belos, delicados e selvagens, de aniquiladores dos dioramas verbosos para reencontrar atrás deles, um resplendor sagrado, há um só grande nome dentro da narrativa latino-americana: Juan Rulfo (nascido em 1918). Outros nomes poderiam assinalar-se na poesia, porém no manejo da prosa narrativa (situada nos limites dessa nova concepção do poético que deveu forjar a cosmovisão restauradora, própria da modernidade), nenhum nome é mais justo, pleno e magnificante que o de Juan Rulfo.

Tantas vezes se falou de seu abandono da literatura, depois dessa “iluminação” chamada *Pedro Páramo* \*, um abandono vergonhoso, à primeira vista, mas depois franco e jubiloso, e que parece ter esquecido outro abandono prévio: o que de seus anos iniciais que naufragaram íntegros, salvo raras páginas, só resgatadas – se diria – para dar testemunho de que houve um continente inteiro, que existiu, e que foi voluntariamente submergido.

O Juan Rulfo de seus vinte anos é o pouco que ele tem contado desse tempo, nessas entrevistas fantasmais onde “o outro”, como no texto borgeano, ocupa seu lugar num espaço convencional (uma peça de hotel em “Los nuestros” de Luis Haars, uma sala de conferências em “Los narradores ante el público”, um café nos diálogos com Elena Poniatowska) e murmura algumas coisas alusivas a seus antepassados, o povo de Comala, a vida em Jalisco, seus primeiros trabalhos burocráticos, todo sem substância e marginal à criação artística, todo situado esse lado de cá que é o da sociedade com sua pequena história, todo rapidamente convencionalizado em textos posteriores onde se repete como um sistema defensivo. Fora dessas informações, só ficam escassos materiais desse grande naufrágio ou escamoteação de prestidigitador: correspondem em aos contos da revista *Pan* (que em 1942 dirigira e financiava em Guadalajara, juntamente com Juan José Arreola e Antonio Alatorre) como o tchekhoviano “La vida nos es muy seria em sus cosas” e algum sobrevivente

\* Publicado em português pela Editora Paz e Terra, em tradução de Eliane Zagury.

fragmento (“Um pedaço de noite”) da novela que escrevera até 1940, materiais não significativos e que nada dizem dele senão um estremecimento ante a essencial deslocação com que define o real, o que voltará a ser recuperado em seus contos posteriores (que desde “Nos han dado la tierra” começam a conformar seu livro inicial *El llano en llamas*) ainda que já nas tessituras estilísticas que o singularizaram definitivamente.

Dentre os vestígios desaparecidos de seus primeiros passos – e quando não inteiramente desaparecidos, tão obscurecidos, e os vestígios desaparecidos já drástica e sabiamente de seus últimos passos (com as correspondentes, a sua muito anunciada novela “La cordillera” ou os contos que resultaram nesse volume) – se situam os contos que desde 1945 vai escrevendo e publicando em insólitas revistas, a seu alcance. Tem vinte e sete anos quando publica “Nos han dado la tierra” e trinta e cinco anos (está exatamente na metade do caminho da vida dantesca) quando reúne a produção ininterrupta desses anos no volume *El llano en llamas* (1953). Entre os primeiros contos dessa série se situa “No oyes ladrar los perros”, aparecido, segundo informação de Rulfo, numa revista profissional da época, pouco depois de “Nos han dado la tierra” e “Macario”. No mesmo impulso criativo terá de se situar a novela “Pedro Páramo”, que publica dois anos depois. E, em seguida, esse silêncio, essa dissolução dos vestígios, que já dura vinte anos. Entre o inicial e o posterior silêncio, esses dois atos, dois desenhos: duas “iluminações” fugazmente acesas sobre um enigmático campo.

Um brevíssimo conto. Sendo, indubitavelmente, uma narração, e realizando, rigorosamente, com essas não escritas leis do gênero que se impõem na modernidade normativizando afirmativas, as informações, a elaboração da intriga, o desenho de personagens, os ritmos de evolução do assunto, o progressivo desvendamento dos significados, o intento do desenlace e do disparo do fim, e, sendo tudo isso, responde, sem dúvida, ao funcionamento do imaginário que vem diretamente da poesia.

Não, não é um poema. Não pretende-sê-lo. Nem é tampouco uma outra vítima da ornamentação poética que androginizou o chamado “realismo mágico”. É uma narração austera, quase ascética, concentrada como um esboço sobre a cabeça de um alfinete, um puro e quase essencializado exercício do epos. Brotou, porém,

impetuosamente do funcionamento poético do imaginário. Como uma corrente elétrica, suas típicas operações constitutivas recorrem a ela. Esta singularidade, que situa quase todos os contos de Rulfo num lugar aparte da tradição narrativa vigente, dentro e fora dela, é realçada, aqui, pela brevidade, violência e precisão com que se aplicam as matrizes trópicas na construção de um conto. Poder-se-ia lê-lo todo no fundo crítico que oferece "La filosofía de la composición" poeana ou na série de textos que redefiniram o poético já profetizado por Rimbaud e Lautreamont, para constituir em nosso século, a teoria que sustenta a criação artística timbrada pelo nome de "vanguarda".

Uma imagem rege, inteiramente, todo o conto, e não é ousado se propor que a prévia invenção da imagem dela se desprenda dela e lhe dê origem. Ela lhe confere um corpo literário; circunda-o, simultaneamente, de atmosfera e, sobretudo, instaura sua exclusiva unicidade, como num bloco, fazendo com que todo o texto responda a um impulso único que o põe em tensão desde a primeira até a última linha.

Tal imagem, como teorizaram os escritores vanguardistas, deve ser uma criação. Nada de trasladar a rosa e injetá-la no texto, embora só haja palavra, mas inventá-la, como propôs Huidobro inventando, por sua vez, um poeta indígena da América do Sul que lhe teria dito em língua aymará: "O poeta é um deus; não cantes a chuva, poeta, faz chover". Que essa imagem inventada associe os elementos mais distantes e díspares de modo que irrompa uma chispa deles, tal como propunha Reverdy, em cujos textos aprendeu Breton a operação que cunhou de surrealista. Que por algum subreptício modo, ela pareça nascida no jardim das flores do mal, que brota da estranheza, da perplexidade e do enigma, que apareça sobre o lado escuro que oculta o real como um indício a que alude e que o elude, que o convoque a nossa percepção e o recuse a nossas prévias categorias de conhecimento exigindo delas que se submetam ao mandato soberano da imagem.

Essa imagem, como é freqüente na narrativa rulfiana, é monstruosa. Tal rasgo realiza uma função unificante dos diversos ingredientes constitutivos da imagem, exatamente nos antípodas da racionalizada concepção horaciana da arte poética, e mais de acordo com essa busca do aglutinante a que recorre o barroco, se extravia

pelo romântico e, embrulhadamente, corre pelo moderno vanguardista. Essa monstrosidade conserva tal império, tal toque inquietante e absorvente, que pode existir de maneira autônoma, sustentando a imagem em sua própria virtualidade, sem descer a explicações racionais, redutivas, que destruiriam sua estranheza e ineditismo, fragmentando-a. Pois elas funcionam sobre os critérios de análise: suas primeiras operações implicariam desmontar a unidade postulada pela imagem, com o que reduziriam a energia derivada de sua monstrosidade.

Das quatro seqüências que se sucedem em “No oyes ladrar los perros”, toda a primeira, que se abre com a insólita e inexplicável invocação (“você que vai lá em cima, Inácio”) e se fecha com a temporária renúncia ao enigma, ou seja, com uma explicação parcial que começa a desmontar a unicidade da imagem (“Desça”), essa primeira seqüência maneja a imagem em seu estado poético puro, se recusa obstinadamente a subtraí-la de sua atmosfera enigmática e prolonga, sempre que possível, o claro-escuro que o permite funcionar dentro das coordenadas lógico-gramaticais. É a “sombra grande e negra dos homens” (cuja ambigüidade responde à oscilação entre o singular e o plural dos artigos determinantes que, ao nível gramatical, introduzem um distúrbio nas significações), é “uma só sombra cambaleante”, como terá de precisar logo, que tem um em cima e outro embaixo, umas únicas “orelhas de fora”, porém duas vozes dialogantes e, portanto, duas bocas que se opõem (a que volta a reiterar esse distúrbio pela oscilação entre o um e o duplo que, nas imagens concretas iniciais, instaura já a problemática profunda do conto, semelhante ao tema da descendência por derivação e duplicação de um elemento único da realidade).

Se a segunda seqüência do conto nos revelará que se trata da imagem de um animal mitológico, na abertura narrativa da primeira seqüência é apenas um monstro que avança no escuro e no silencioso, ou seja, na capacidade generalizada do campo neutro sobre o qual se esboça, sendo esse monstro mera e unicamente, uma imagem. A imprecisão sobre a escala de valores que a determina, aliada a uma nítida referência e sua presumível natureza humana, gera a aura enigmática da imagem e esse matiz de horror que sempre carrega o entrecruzamento da ordem do humano com qualquer outra possível ordem que se defina como inumana. É uma experiência

que a literatura estabeleceu mediante um corvo que dizia “Never More”, com um bosque repleto de objetos artificiais, mas que impetuosamente cresceu e se democratizou mediante monstros interplanetários, animais desfeitos de suas proporções naturais, e mediante a parafernália do bazar surrealista com seus manequins e objetos congelados.

A imprecisão inicial é tamanha, apesar das luzes que a segunda seqüência introduz, que, sob as águas, segue regendo as agitações da superfície do conto, embora a imagem em si seja absolutamente precisa e continuará sendo como um plano de fundo que segue circulando pelo conto, já não como dominante mas como elemento de recesso, como uma imagem contraposta e inundada. De tal modo que a relação pai-filho que a segunda seqüência nos mostra na atmosfera iluminada, que corresponde à racionalização (por introduzir-se de todo na eticidade), sempre ficará contrastada com aquela inicial aproximação monstruosa aos “homens” unidos, a que o texto seguirá referindo-se, concitando rastros de uma imagem que se funde nas águas emocionais, obscuras e ambíguas.

Pela obrigada diacronia do conto, o que depois de sua abertura, certamente, se somará à imagem inicial, poderá transformá-la, mas não a cancelará. O conflito ético que terá de se traçar; repousará sobre a percepção inicial do monstruoso, e com ele se associará de algum modo. Quando essa imagem perder sua confusão, e não for já uma incompreensível forma embrulhada com seres humanos, mas um homem velho que leva enganchado um outro homem, mais jovem e sangrento, que é seu filho, a inicial imagem poética não fará senão trasladar sua natureza aberrante do universo das formas, em que se radicou primeiramente, para o das significações. Neste segundo universo, que implica outro plano narrativo, prosseguirá elaborando uma imagem traçada como forma e situação inexplicáveis. Isto quer dizer que a segunda seqüência traz uma compreensão racional, que funciona como o desvendamento do anagrama anterior? De modo algum. Como sempre, o bosque ideal complica o real em vez de simplificá-lo.

Se o real é a impressão do olho que não teve tempo nem forças, nem suficiente informação para reinstalar a sensação num estável sistema cognoscitivo, poderíamos definir essa imagem inicial do conto como o real em seu estado puro, ao menos no nível em que

pode detectá-lo uma situação circunstancialmente histórica da cultura. Mas, quando se desprende da pura sensação porque um conjunto de dados permite situá-la num plano conceptual, adquire, longe de simplificar-se, mais alta temperatura enigmática: é que o elemento insólito que sustinha a imagem, dá passo a outro elemento, igualmente insólito, confirmando, porém, uma curiosa estrutura da significação. São as coordenadas culturais que abrem as portas a um plano em que a pura imagem se introduz no campo das significações (com sua variada carga simbólica que corresponde a “essa reserva de sentido dos símbolos primários”, que, para Ricoeur, é “muito mais rica que a dos símbolos míticos, e com mais razão que a das mitologias racionalizantes”).

Um animal mitológico é evocado pela segunda sequência: o pastor que leva em seus ombros a ovelha perdida, reconduzindo-a ao redil. As cargas emocionais diminuem de imediato, a imagem se empobrece e em troca, a segurança e o entendimento ganham terreno. Do símbolo primário passamos ao símbolo mítico, segundo a lúcida classificação de Paul Ricoeur (*Le conflit des interprétations*). Tal imagem simbólica, que fora consolidada no período arcaico pelas culturas agrárias primitivas (e é de lá que vem para reaparecer na escultura do Picasso do século XX), foi objeto de posterior transposição pela religião, elaborando, racionalizadamente, um dos mitos tenazes das sociedades cristãs da Europa, onde algumas das originárias comoções do símbolo primário, praticamente, se dissolvem ou se desfiguram nas explicações lógicas, éticas e religiosas. Mas como “o mito não esgota, de nenhum modo, a constituição semântica do símbolo”, o que permitiu a Brueghel a inquietante reconstrução do mito do filho pródigo, apesar do tão racionalizado estado cuja parte é representada pelo texto do Novo Testamento, do mesmo modo a imagem mitológica do pastor e sua ovelha, que a religião imprimiu, não pode ajustar-se ao radical alheamento que mostram os textos de Juan Rulfo com respeito aos padrões culturais europeus. Por isso, creio que as explicações críticas (Mario Benedetti, Hugo Rodríguez Alcalá) que puseram em relevo o amor do padre, a emotividade do sacrifício e, definitivamente, a eticidade resultaram desajustadas no texto do conto.

“Ovelha perdida vem em meus ombros” será a versão retórica que oferecerá a poética renascentista do lugar comum mitologizan-

te. Se se cotejam essas versões com as que oferece a história contada por Rulfo, se poderá ver como neste, todos os elementos funcionam em discordância com o modelo mitológico tradicional. Não há arrendimento explícito; nem tampouco, certeza de redenção, tanto de uma parte como de outra, certeza que ficará expressamente desaprova da no conto; nem há, em momento algum, a menor aceitação do magistério (pai) e do discipulado (filho) que é o que vincula as duas partes da imagem cristianizada, mas, ao contrário, explícita e reiterada afirmação da semelhança (que é rivalidade) entre ambas as partes. Isto se patenteia em sua designação genérica e imparcial como "homens", o que acrescenta a monstruosidade do homem (que não é filho nem ovelha) enganchada sobre outro homem, e também a do homem mais jovem descansando sobre o mais velho. "Sentiu que era aquele homem que levava sobre seus ombros", disse, e é essa a sensibilidade peculiar do conto.

Ademais, deve-se reparar que a invenção de uma imagem não é valorizável, senão em relação aos parâmetros artísticos ou significativos de seu criador, da estética a que pertence, ou, em todo o caso, da cultura dentro da qual se constrói. Estes dois homens superpostos são os protagonistas da mais difícil e obsessiva relação que se possa perceber na arte de Rulfo: pai e filho. Os modelos desse veículo que os diversos contos propõem, estão bem longe de simbolizar o amor e a piedade, nem podem reanimar o mito do filho pródigo que regressa e é recebido por seu pai. Em Rulfo, a relação entre eles é direta, com drástica elisão da mediadora feminina: pai e filho se situam frente a frente num campo solitário de que tem sido eliminada a presença da mãe-mediadora (é uma primitiva sociedade viril onde a maternidade pertence a um mundo sagrado e secreto) e onde, por isso mesmo, a relação atinge um ar arcaico e, às vezes, uma desapiedada ferocidade.

Pai e filho são, às vezes, figuras distanciadas entre si, cujos caminhos nunca se cruzam (é o desconcerto sobre o qual se edifica "Pedro Páramo" e que se contrapõe à relação com Susana San Juan) ainda que se teça, entre eles, uma distante história de rancor, desprezo e feroz olvido: "o olvido que tivemos, sente-se caro". Mais freqüentemente, porém, são figuras inimigas que buscam se destruir: são os protagonistas de um combate que se manifesta como muito antigo, contínuo e inextinguível. O esquema desta rivalidade

pode se seguir no conto “La herencia de Matilde Arcángel”: há um pai que odeia constantemente a seu filho, que procura destruí-lo; na origem deste mortificado rancor está a morte da mãe que atribui ao filho, que teria realizado uma típica operação substitutiva, deslocando a mãe da relação “pai-mãe”, com o qual esta modificaria compensatoriamente seu signo, substituindo amor por ódio; não obstante o ódio paterno e o poder adulto do pai, no fim de um largo combate, será ele quem receberá a morte das mãos de seu descendente.

Esta história será contada de diversas maneiras, segundo forem as leves variantes básicas de onde parta, e que exigem modificações compensatórias dentro de uma estrutura prototípica, mas será sempre a mesma sub-reptícia história do parricídio; em “Anacleto Morones”, em “La noche que lo dejaron solo” ou em “Diles que no me maten” reencontramos sempre, claro ou encoberto, o mesmo combate dos dois homens do mesmo sangue, a mesma linhagem e também um idêntico desenlace. (Entre as contribuições mais sábias de Claude Lévi-Strauss em sua *Anthropologie Structurale*, se conta a recomendação de “definir cada mito pelo conjunto de todas as suas versões”, o que, em literatura, nos leva a examinar globalmente toda uma criação artística para poder descobrir, através dos diversos sistemas de regulação que carregam as distintas variantes, a constituição original do modelo que se propõe o criador, e que vai edificando através de uma multiplicidade de proposições corretivas ou meras variantes operacionais, cada uma das quais implica uma reordenação da totalidade estrutural, e tende a apresentar-se-nos como um conto, um poema ou uma novela distintas).

É dentro da série de combates que deve situar-se “Não ouça ladrar os cães, para poder se medir cabalmente sua aparente extemporaneidade, já que aqui o pai parece cumprir um ato de piedade. Sua excepcionalidade, dentro do conjunto, é mais importante que sua afirmação intrínseca e nos impõe perguntar: por que, em que grau, com que limitações, respondendo a que impulsos? Digamos que também existiu o combate e que o filho conseguiu ressonantes triunfos: a ele se deve a morte do “segundo pai” ou pai substituto, que é o padrinho de batismo, do mesmo modo que se lhe atribui a morte da mãe (como em “La herencia de Matilde Arcángel”) através da ação do “segundo irmão” ou “irmão substituto”, e que se re-

conhece com a capacidade de matá-la “outra vez se ela estivesse viva a estas alturas”. Se bem que o conto ponha em funcionamento o mesmo modelo de combate entre os integrantes mais próximos de uma linhagem de renovação e substituição, desta vez Rulfo o elucida numa variante que dissona em relação a seu desenlace prototípico: agora oferece o filho derrotado. Não é o filho pródigo, não é a ovelha perdida do mito cristianizado, embora, aparentemente, possa ser confundida com ele, mas é o vencido. Não volta arrependido: volta derrotado.

Por este aspecto, só por este aspecto, o conto poderia ter-se intitulado com sua frase mais patética, a que o pai levanta como censura: “A quem dar-lhe nossa lástima”. Porque o problema (e o grande tema) que neste conto se nos expõe, não é o do filho, mas o do pai, cujo universo piedoso fica bloqueado pelo comportamento de seu descendente. Por causa da escala de valores que este teria posto em funcionamento, provoca-se o isolamento paterno, a refluência de toda a sua cosmovisão. É o pai quem se encontra impossibilitado de dar a alguém sua “lástima” (apesar de que ele o infira do filho e de seus amigos mortos) porque ela deixou de ser um valor dentro dos intercâmbios humanos. Só poderá vencer em seu combate com o filho, e, portanto, só poderá salvar-se, se demonstrar novamente a efetividade da “lástima”, se lograr sua aceitação. A terceira e a mais vasta consequência do conto (que começa com “Tudo o que faço, não o faço por você”, e conclui com a pergunta chave: “Não temos a quem dar nossa lástima. Mas você, Inácio?”) está representada por uma fala doutrinal onde se exalta o triunfo do pai, onde o próprio pai procede a sua autoglorificação, sem obter mais que o impávido (ou dolente) silêncio do filho, o pedido de que se convença e o abandone – umas gotas (lágrimas ou sangue?) – em todo o caso nunca o reconhecimento expresso da cosmovisão piedosa. Na melhor das hipóteses, a ambigüidade do silêncio.

Ao contrário da ferocidade de outros contos, neste pareceria postular-se a recuperação e a afirmação de um universo cristianizado, a partir dessa invocação inicial à preterida figura da mãe-mediadora (“Faço isto por sua falecida mãe”); à tessitura de outros contos mais selvagens, este opõe, na fala paterna, os valores morais da catolicidade que chegou à América nas três caravelas e, junto com eles, evoca o respeito e a veneração da mulher, a asseveração

da “lástima” como um valor, o emocionalismo da recordação e das lágrimas, enfim, a instauração de uma ética que resultou no Ocidente, numa formulação compensatória para uma ordem social geométrica.

Essa aparência, porém, está longe de ficar revalidada pelo criador na escritura do conto. A radical ambigüidade da narrativa rulfiana resultaria subvertida se o pretendesse. O escritor que inventou, dentro do narrar contemporâneo, a técnica do discurso sem resposta, esse discurso, ante o ouvinte silencioso (“Luyina”) que remete todo texto ao terreno da hipótese, e o escritor que inventou o desenlace marginal (“Es que somos muy pobres”, “La cuesta de las comadres”) que elude a resolução da afirmação central e a deixa oscilando em sua plural ambivalência, mal poderia, aqui, ante um tema capital de sua criação artística, propor mecânicas soluções clarificadoras. Não se trata só do silêncio sem explicação de Ignácio (sofrimento, piedade, ódio?) que volta a encerrar o pai em sua incommunicável cosmovisão, mas da própria dualidade que esta comporta. Porque o pai maldisse o filho, porque se move sobre uma tensa e ambígua corda de rancor e porque os materiais literários postos em jogo, mobilizam estranhas ressonâncias simbólicas que poderíamos interrogar por um momento.

É necessário desconfiar das leituras simbólicas que na narrativa rulfiana são, transbordantemente, convocadas pelo laconismo enigmático do texto e pelas poderosas cargas que transportam suas imagens. Incessantemente (e em qualquer de seus críticos isto é comprovado) a leitura de Rulfo desencadeia jogos analógicos que são especialmente esquivos porque feitos de alusões e elusões, de furtivos desentendimentos com grandes e estereotipados mitos dentro dos quais é possível suspeitar a soterrada vida desses símbolos primários de poderosa impregnação e de vastos e confusos territórios. Utilizando este sistema analógico, recordemos a frase do famoso texto: “Ou existe, acaso, algum dentre vós que o filho que lhe pede pão lhe dá uma pedra, ou se lhe pede um pescado, lhe dá uma serpente?”. Logo, reparemos que, aqui, há um filho que pede água e alguém que se recusa a dar-lhe: “Aqui não tem água. Não tem mais que pedras”, de tal modo que os dois termos se constituem numa parêntese de opostos que para ser tais, devem ter pontos comuns de contato (como pão/pedra ou pescado/serpente) e, do mesmo mo-

do, passam a se referir a outra parelha de termos, “filho/pai”, propondo as substituições respectivas: filho: água, pai: pedra e, portanto, a releitura do conflito a partir dessas transposições metafóricas que avivaram a paixão do imaginário livro a que se dedicava Bachelard. Eventualmente, esta leitura traria resoluções não previstas na poética bachelardiana, ao permitir a recuperação dos símbolos e dos mitos no mundo histórico, como a corrente mitologizante desenvolveu, num exclusivo universo essencial, primitivo, pré- e anti-histórico. Para tanto, deveríamos retornar à consideração de Juan Rulfo como um escritor da América. Mais exatamente, como um escritor do México, como o descendente de um cataclismo cultural de proporções quase cosmogônicas, como foi o ocasionado pelo choque das duas culturas, a partir do descobrimento europeu e da conquista.

As interpretações míticas têm sido evocadas, em várias ocasiões, pela crítica a propósito destes textos, até o ponto de ter gerado uma resistência do próprio autor, sobretudo ante esse tipo de conversão por equivalências que acaba fazendo de *Pedro Páramo* uma versão reduzida e deteriorada da Divina Comédia ou da *Telemaquia*. Carlos Fuentes já afirmou, sem embargo, que em Rulfo, a transposição dos grandes mitos universais não é tal: “a imaginação mítica renasce no solo mexicano e recupera, afortunadamente, um vó sem prestígio”. Não obstante, o próprio Fuentes só evoca mitos gregos dentro dessa forçada tributação americana: se os mitos fossem estruturas universais de significação, teria o mesmo valor substituir os mitos prestigiosamente helênicos pelos preteridos mitos autóctones americanos, sem contar que estes uniriam ao universalismo, a contingência de sua instalação circunstanciada. O peso do passado, o peso da história, o peso da arte, o peso da dependência prosseguem fazendo-nos ver a Hércules nas estrelas.

Já Lévi-Strauss, porém, apesar de seu anti-historicismo, não deixou de reconhecer a “dupla estrutura”, ao mesmo tempo histórica e a história do mito, que ele superpôs, analogicamente, à estrutura saussureana da *parole langue*. De tal modo que podemos postular dois níveis de leitura mítica (histórica e a-histórica), onde se acrescentaria a primeira por tratar-se de uma peça literária de autor individual. Estamos examinando um conto, uma elaboração literária. Talvez fosse imprudente situá-la entre os mitos, principalmente

quando é possível suspeitar que a criação rulfiana se situa no nível intermediário do que chama Ricoeur “os símbolos míticos”, ou seja, antes das estruturas míticas propriamente ditas. Talvez, em troca, fosse produtivo cotejar a elaboração do tema “pai/filho”, operada por um escritor clássico europeu com a de um narrador mexicano atual.

Quando, no mundo latino, o mito cede, procedendo do marco histórico e da exigência de uma sociedade constituída que aspira a ser representada, translucidamente, na literatura, a imagem inicial que nos oferece o epos romano para explicar suas origens é justamente a do filho que transporta em suas costas, o pai: Enéias salva o velho Anquises da morte na Tróia incendiada, transportando-o sobre seus ombros numa demonstração fidedigna do amor filial. Quando a imagem tradicional do pastor e sua ovelha perdida (que simboliza o paternalismo essencial das culturas primitivas, agrárias, que a engendraram, e da fixação de um saber que sempre se refere ao pai, nunca ao filho) abandona uma cosmovisão estática que é a de uma história também estática e se incorpora a uma outra que se torna dinâmica, diligente, criativa, projetada no futuro, assistimos a sua substituição que chega a inverter os termos: é o filho que transporta o pai, o que implica a óbvia revalorização do papel do filho, que se tornou o fator da mudança histórica.

Salvar o pai é o mesmo que salvar os deuses que presidem o passado e, efetivamente, Enéias levará junto com seu pai, os deuses Penates. É esta a operação que, ao nível do espírito, permite arrancar as raízes de uma terra natal para poder emigrar. Porém é também o reconhecimento e a aceitação da legítima substituição das gerações, a aplicação da ordem racional da vida que implica a afirmação da continuidade criadora da espécie, agora, porém, mediante a mudança, e não pela simples continuação do já estabelecido. Enéias salva seu passado, apropria-se dele mas o dissolve dentro de si. Se se define nessa *via crucis* como o herói piedoso, será premiado, porém, com a oportuna morte de Anquises que lhe trará a liberdade para se tornar, por sua vez, pai, e por essa qualidade, converter-se em fundador de uma estirpe, de uma cidade, de um império, de uma civilização que o fará sobreviver e que também servirá para levá-lo a seus descendentes como o fizera com seu pai. Continuidade e variação se combinam aqui. Graças a esta ordem, será possível que

uma cultura engendre outra, similar e, ao mesmo tempo, distinta: a passagem do Anquises troiano ao Enéias romano, prefigura outras posteriores e sucessivas passagens que se realizarão na Europa e que, por último, desbordando-se desse continente, buscarão reite-  
rar-se sobre os demais, começando por nosso continente america-  
no.

O conto de Rulfo, em troca, nos propõe uma imagem simétrica e oposta à virgiliana, em cada um de seus termos. Voltemos a corro-  
borar a constante heterogeneidade de Rulfo com respeito ao uni-  
verso europeu das significações (ainda que não com respeito à  
língua e à arte, por razões óbvias de especificidade), e, por sua vez,  
poderíamos estabelecer uma distância similar com respeito à con-  
cepção cultural norte-americana que em suas maiores criações,  
aceitará a norma européia e a prolongará, ainda que num grau de  
tensão quase primitivo (*Moby Dick*). Em Rulfo, voltemos aparen-  
temente atrás: o pai conduz o filho, mas acrescentamos outro modo  
de relacionar as partes: o ódio entre eles, a oposição só poderá re-  
solver-se com a destruição de um dos termos da equação. Se, na  
cosmovisão romana, a sociedade viril que engendra o mito provoca  
também a elisão da mãe, ela, ao menos, não cessará de amparar, de  
ser a custódia do filho por muito tempo, desde sua imortalidade di-  
vina; por rajadas de vento, descera até a presença do filho que a in-  
voca amorosamente e, mediante este comportamento, permitirá a  
seu descendente que pratique tanto o amor-paixão como o amor-  
conjugal. Em Rulfo, ao contrário, a mãe morre por obra do filho, e  
nada fica neste de sua presença amparadora, embora inverta a rela-  
ção de pai e filho transformando-a num vínculo de rancor desbor-  
dado. Porém, há algo mais: enquanto em Virgílio, a imagem do for-  
te Enéias, salvador robusto da débil velhice de Anquises, é harmo-  
niosa e realiza-se sob os preceitos do cânone artístico clássico, em  
Rulfo a imagem do pai velho com o filho enganchado é monstruo-  
sa, rebate todo o equilíbrio e harmonia, e se oferece como testemu-  
nho da discordância.

O ciclo da vida, com sua cadeia de substituições e inversões,  
não é aqui aceito nem, portanto, é conhecido como norma natural  
que, do pai, surja o “semelhante/diferente” que é o filho, pela me-  
dição feminina, mas que o pai engendra só, no jardim das flores do  
mal, como por superfecundação vegetal, um homólogo que cresce sobre

ele para poder destruí-lo e que só poderá recobrir-se de piedade se tiver conseguido destruí-lo. A imagem que dá nascimento a Roma é rebatida por esta imagem em que é possível encontrar algo mais que o jogo livre da imaginação, ou, pelo menos, os maiores riscos dela.

Lévy-Strauss teorizou livremente a sistemática inversão dos mitos entre a Europa e a América. Em nossa América, só um mexicano, Octavio Paz, o seguiu com diligência, desenvolvendo jubilosamente as possibilidades dessa tese. O cotejo que traçamos entre duas elaborações literárias de uma mesma imagem primitiva, em ambos os lados do Oceano, pareceria proporcionar outra prova não tanto à tese de Lévy-Strauss como a seu manejo pelo imaginário mexicano.

A imagem americana que proporciona Rulfo se opõe, termo a termo, à que engendrara Roma, em seu apogeu, essa que Arnold Toynbee chamou de primeira civilização “filial” da história humana, onde se produz a comunicação de um legado (grego), sua paciente elaboração com novas contribuições (latinas) e sua transmissão ao futuro (europeu). A imagem americana, ao contrário, nasce numa das áreas de profunda mestiçagem, testemunha há quinhentos anos de sua deflagração inicial, o conflito que opôs as civilizações. Põe em evidência o cataclismo que subverteu a ordem da sucessão natural e que continua irresoluto: umas vezes mata o filho, outras, é vencido, mas em nenhum dos casos chega a confirmar os valores duplos (a piedade e a pedra) com que é enfrentado pelo pai, nem quando o ódio o golpeia, nem quando a piedade trata de suborná-lo. Poderia se completar dizendo que, neste último caso, morre, ao passo que no primeiro é capaz de matar, o que permitiria construir um esquema de resoluções alternadas, segundo os diversos momentos críticos do planejamento inicial.

Esboçados sobre esta transparência, é evidente que os componentes do conto resultam devorados pelas racionalizações, que se nutrem de suas potencialidades simbólicas para substituí-los. É previsível que, por este caminho, passemos do conto a uma meditação livre, de tipo simbólico, que buscará uma releitura do passado americano revivendo as feridas dos grandes conflitos, só na aparência cicatrizadas, e que deram origem a sua cultura, principalmente à área mestiça mexicana. Se seguissemos este processo, estaríamos refazendo este vaivém que, para Freud, explica a criação artística

equiparando-a ao sonho: o imediatismo de uma série de cenas pertencentes a nossa volta atual, e, especialmente, a poderosa imantação de alguma imagem que as interpreta e as unifica e nos transporta ao passado, a infância, às origens, aos traumas primordiais, submergindo-nos às fontes; só depois poderemos retornar num esforço que não se deterá no momento presente, mas se projetará num futuro que o construirá. Porém, já teríamos abandonado o conto como um resíduo inútil, como esse trauma do presente que é só ancilar da recuperação do trauma inicial perdido, o que, por sua vez, deverá também dissolver-se no futuro, na obra de arte.

É próprio da arte de Rulfo gerar estes planejamentos, sacudindo, assim, as nádegas do leitor. E este nível *per-vive*, todavia, na história (da *parole*, diria Lévy-Strauss), pelo qual se oferece como ponto de partida novo para abrir outra leitura, possivelmente mais larga e minuciosa do que a que, até então, leváramos. Não a intentaremos.

Como uma porção de poeira negra lançada aos olhos, poderia servir para a nova investigação, uma constelação de elementos cujas conexões internas e cujo sistema regulador teria que ir clareando. Alguns deles são: a lua avermelhada, a cor azul, a água, o sangue, a pedra, a surdez, o ladrar do cão. E uma hipótese: perguntar se suas significações podem existir fora da história e, nesse caso, averiguar aonde.

Tradução de Carlos Augusto Corrêa

## **Não Está Ouvindo os Cachorros Latirem?\***

.....

– Você que vai aí em cima, Ignacio, diga se não está ouvindo algum sinal de alguma coisa, ou se não está vendo alguma luz em algum lugar.

– Não se vê nada.

– Já devemos estar perto.

– Sim, mas não se ouve nada.

– Veja bem.

– Não se vê nada.

– Coitado de você, Ignacio.

A sombra comprida e negra dos homens continuou se movimentando de cima para baixo, subindo nas pedras, diminuindo e

\* Este conto foi extraído do livro *Planalto em Chamas*, publicado em português pela Editora Paz e Terra, juntamente com o romance de Juan Rulfo *Pedro Páramo*.

crescendo, conforme avançava pela margem do arroio. Era uma única sombra, cambaleante.

A lua vinha saindo da terra, como uma labareda redonda.

– Já devemos estar chegando nesse povoado, Ignacio. Você que está com as orelhas de fora, preste atenção para ver se não escuta os cachorros latirem. Lembre-se de que nos disseram que Tonaya ficava bem atrás do morro. E há quantas horas já deixamos o morro! Lembre-se, Ignacio.

– Sim, mas não vejo sinal de nada.

– Estou ficando cansado.

– Desça-me.

O velho foi recuando até encontrar o paredão e se encostou ali, sem largar a carga dos seus ombros. Embora já lhe dobrassem as pernas, não queria se sentar, porque depois não poderia levantar o corpo de seu filho, que lá atrás, horas antes, tinham ajudado a colocar sobre os seus ombros. E assim o trouxera desde então.

– Como é que você está se sentindo?

– Mal.

Falava pouco. Cada vez menos. Havia momentos em que parecia dormir. Havia momentos em que parecia sentir frio. Tremia. Sabia quando o tremor atacava seu filho pelas sacudidelas que recebia e porque os pés dele fincavam-lhe nas ilhargas como esporas. Depois as mãos do filho, que vinham segurando o seu pescoço, balançavam-lhe a cabeça como se fosse um chocalho.

Ele cerrava os dentes para não morder a língua e quando aquilo acabava perguntava a ele:

– Está doendo muito?

– Um pouco – ele respondia.

Primeiro dissera: “Apeie-me aqui... Deixe-me aqui... Vá você sozinho. Eu alcanço você amanhã ou quando me recompuser um pouco.” Dissera isso assim umas cinquenta vezes. Agora nem isso dizia mais.

Lá estava a lua. Na frente deles. Uma lua grande e vermelha que lhes enchia os olhos de luz e que espichava e escurecia mais a sua sombra sobre a terra.

– Não enxergo mais por onde estou indo – dizia ele.

Mas ninguém respondia.

– O outro ia lá em cima, todo iluminado pela lua, com o rosto

descolorido, sem sangue, refletindo uma luz opaca. E ele cá em baixo.

– Ouviu, Ignacio? Estou dizendo que não enxergo bem.

E o outro ficava calado.

Continuou andando, aos tropeções. Encolhia o corpo e depois o erguia, para tornar a tropeçar de novo.

– Isso não é caminho. Disseram que atrás do morro ficava Tonaya. Já passamos pelo morro. E não se vê Tonaya, nem se ouve nenhum ruído que diga que está perto. Por que é que você não quer me dizer o que está vendo, você que está indo aí em cima, Ignacio?

– Quero descer, pai.

– Você está se sentindo mal?

– Sim.

– Vou levar você a Tonaya, logo que puder. Vou encontrar quem cuide de você. Dizem que lá existe um médico. Vou levar a ele. Trouxe você carregado durante horas e não o vou deixar jogado por aí, para que acabem com você, quem quer que sejam eles.

Cambaleou um pouco. Deu dois ou três passos de lado e tornou a se aprumar.

– Vou levar você a Tonaya.

– Quero descer.

Sua voz ficou baixinha, mal murmurando:

– Quero me deitar um pouco.

– Durma aí em cima. Afinal, estou levando você bem seguro.

A lua ia subindo, quase azul, sobre um céu claro. O rosto do velho, molhado de suor, encheu-se de luz. Escondeu os olhos para não olhar de frente, já que não podia abaixar a cabeça, segura pelas mãos do filho.

– Tudo isto que estou fazendo, não estou fazendo pelo senhor, não. Estou fazendo é pela sua falecida mãe. Porque o senhor é filho dela. É por isso que estou fazendo. Ela ia me recriminar, se eu o tivesse deixado jogado lá onde o encontrei, e não o tivesse apanhado para levar para onde o possam curar, conforme estou fazendo. É ela que me dá ânimo, não o senhor. A começar que não lhe devo além de dificuldades, sofrimentos, vergonhas.

Suava ao falar. Mas o vento da noite secava-lhe o suor. E sobre o suor seco, tornava a suar.

– Vou ficar extenuado, mas chego com o senhor a Tonaya,

para que aliviem essas feridas que lhe fizeram. E estou certo de que, quando o senhor se sentir bem, vai voltar para o seu mau caminho. Isso já não me importa. Desde que vá para longe, onde eu não torne a saber do senhor. Sendo assim... Porque para mim o senhor não é mais meu filho. Maldisse o sangue meu que o senhor tem. A parte que me cabia, maldisse. Disse: "Que apodreça nos rins o sangue que lhe dei!" Disse isso, quando soube que o senhor andava tráfegando pelas estradas, vivendo de roubo e matando gente... E gente boa. Aí está o meu comrade Tranquilino. O que batizou o senhor. Que lhe deu o seu nome. Ele também teve a má sorte de encontrar com o senhor. Desde então eu disse: "Este não pode ser o meu filho."

- Olhe para ver se você já vê alguma coisa. Ou se escuta alguma coisa. Você que pode fazer isso daí de cima, porque já estou me sentindo surdo.

- Não estou vendo nada.

- Pior para você, Ignacio.

- Estou com sede.

- Agüente um pouco! Já devemos estar perto. O que acontece é que já é tarde da noite e devem ter apagado as luzes do povoado. Mas pelo menos você devia ouvir se os cachorros estão latindo. Tente ouvir.

- Quero água.

- Aqui não há água. Só há pedras. Espere. E mesmo que houvesse, eu não ia descer você para beber água. Ninguém ia me ajudar a subir você outra vez e eu sozinho não consigo.

- Estou com muita sede e muito sono.

- Estou me lembrando de quando você nasceu. Já era assim. Acordava com fome e comia para tornar a dormir. E sua mãe lhe dava água, porque você já tinha acabado com o leite dela. Não tinha medida. E você era muito raivoso. Nunca pensei que com o tempo aquela raiva fosse subir para a sua cabeça... Mas foi assim. Sua mãe, que em paz descansa, queria que você se criasse forte. Pensava que quando você crescesse seria o seu sustento. Só teve você. O outro filho que ia ter a matou. E você a teria matado outra vez, se ela estivesse viva a estas alturas.

Sentiu que aquele homem que levava sobre os ombos deixou de apertar os joelhos e começou a soltar os pés, balançando-os de

um lado para o outro. Pareceu-lhe que a cabeça, lá em cima, sacudia como se soluçasse.

Sobre o cabelo sentiu que caíam gotas grossas, como de lágrimas.

– Está chorando, Ignacio? A lembrança de sua mãe faz o senhor chorar, não é? Mas o senhor nunca fez nada por ela. Sempre pagou mal a nós. Parece que em lugar de amor, recheamos seu corpo de maldade. Está vendo? Agora o feriram. O que foi que aconteceu com os seus amigos? Foram todos mortos. Mas não tinham ninguém. Eles bem que poderiam ter dito: “Não temos a quem oferecer a nossa pena.” Mas, e o senhor, seu Ignacio?

Aí estava o povoado, já. Viu brilharem os telhados sob a luz da lua. Teve a impressão de que o peso de seu filho o esmagava, ao sentir que seus joelhos dobravam, no último esforço. Ao chegar ao primeiro telheiro, recostou-se ao muro da calçada e soltou o corpo, frouxo, como se o tivessem desconjuntado.

Desprende com dificuldade os dedos com que seu filho viera se segurando no seu pescoço e, ao ficar livre, ouviu que para todo lado latiam os cachorros.

– E você não ouvia, Ignacio? – disse –. Você não me ajudou nem mesmo com esta esperança.

Tradução de Eliane Zagury

---

**Gabriel García Márquez**

---

Gabriel García Márquez (nascido em 1928) ingressa na literatura em 1947. Tinha então vinte anos, era estudante de advocacia, vivia numa pensão de Bogotá, longe de sua numerosa família que morava em Cartagena, e começava a descobrir os integrantes de sua outra família: a literatura.

Desde cedo, era leitor do jornal liberal *El Espectador*, cuja redação haveria de integrar anos depois; leitor em especial, creio, da coluna diária, intitulada "A cidade e o mundo", assinada por um dos escritores mais lúcidos daquela época – Eduardo Zalamea Borda (Ulisses) –, assim como do suplemento literário, também dirigido por Zalamea já há um ano para o jornal. Chamava-se *Fim de Semana*, circulava aos sábados. Por diversas vezes, Zalamea Borda se queixara da insuficiente produção literária juvenil do país, dificultando o objetivo que anunciara no primeiro número do suplemento: fazer da publicação "a tribuna dos novos escritores colombia-

nos". Isso o forçara a substituir as esperadas colaborações com artigos de crítica e tradução de literatura estrangeira moderna (especialmente francesa e norte-americana). Na edição de 22 de agosto de 1947, respondendo a um leitor, voltou a reclamar a contribuição dos jovens: "Espero com verdadeira ansiedade e interesse as colaborações dos novos poetas e contistas desconhecidos e ignorados por falta de uma adequada e digna divulgação de seus escritos", muito embora, dias depois (1-IX-47), vira-se obrigado a esclarecer que nem tudo o que lhe chegasse às mãos seria publicado: "Exige-se que os trabalhos enviados apresentem um razoável nível de correção, escritos dentro de certas normas de bom-gosto, impossível de definir, creio".

Duas semanas mais tarde publicava o conto de Gabriel García Márquez "A terceira resignação" (*Fim de Semana*, nº 80, 13-IX-47, *El Espectador*, ano 60, nº 11789), que segundo confessaria muitos anos mais tarde seu autor, fora escrito especialmente para a exortação (que ele entendeu como um desafio) do crítico. A esse primeiro texto seguiria, no mês seguinte, um segundo conto, "Eva está dentro de seu gato" (*Fim de Semana*, nº 86, 25-X-47, *El Espectador*, ano 60, nº 11825), e um terceiro, "Tubal Caim fabrica uma estrela", no início do ano seguinte (*Fim de Semana*, nº 97, 17-I-48, *El Espectador*, ano 60, nº 11895), com o qual ficaria concluída a produção literária do ano de 1947 do incipiente escritor e consumada sua adesão à literatura.

Com estes textos se inicia um primeiro período criativo do narrador, que se estenderá até começos de 1954, e que sendo o de seu descobrimento da literatura ocidental contemporânea, será também o de seu laboratório particular de investigações literárias onde descobrirá algumas normas invariantes de sua criação. Período basal de sua vida literária, portanto; nele se verifica a descoberta de uma temática, de um mundo cultural específico e de uma militância estética. O aperfeiçoamento a que posteriormente submeterá essas descobertas não as modificará em suas linhas fundamentais, e isso faz parte da indissimulável juvenildade que até hoje acompanha o escritor. É possível que no Gabriel García Márquez, porventura ganhador do Prêmio Nobel, em Estocolmo, se reencontre novamente o jovem barranquilhense de 1950.

A primeira nota característica deste período é seu retorno às fontes: algo assim como esses estados de retiro em que um homem decanta sua cosmovisão e seus valores antes de reincorporar-se à pregação proselitista. Tal retiro foi favorecido pelo “bogatazo” de 9 de abril de 1947, consequência do assassinato de Jorge Eliécer Gaitán; ao incendiar a cidade e com o fechamento temporário da Universidade, forçou o retorno de Gabriel García Márquez a Cartagena, presumidamente para continuar ali seus estudos de advocacia, mas em verdade impondo as primeiras resoluções definitivas de sua vida: não seria advogado e sim escritor; não dependeria de ninguém, mas unicamente de seu próprio trabalho e para tanto seria jornalista nas cidades de província (de 1948 a 1949 no *El Universal* de Cartagena; de 1950 a 1953 no *El Heraldo* de Barranquilla) antes de retornar a Bogotá, ainda como jornalista; não aceitaria a herança deixada pelos mestres da literatura – construiria outra nova, valendo-se da arte que se fazia no mundo atual (particularmente Inglaterra e Estados Unidos).

A segunda nota relaciona-se com o julgamento e conclusões que fizera dos acontecimentos de 9 de abril e de suas consequências imediatas. Gabriel García Márquez não contou sua experiência juvenil do “bogatazo”, como tampouco a contou outro jovem de sua idade que ali esteve (Fidel Castro), mas é evidente que tanto um quanto o outro aproveitaram a lição, cada um à sua maneira em sua atividade específica: política revolucionária, num caso; literatura revolucionária, noutro. Pouco tempo depois, sob o regime de estrita censura imposto pelo governo de Mariano Ospina Pérez<sup>1</sup>, escrevia García Márquez em Cartagena: “Este mundo a nós legado pelos nossos mestres cheira a barricada” (*El Universal*, 22-VI-48). A correlação do universo lírico e onírico que vinha elaborando em seus primeiros contos, com as tradições culturais – locais e populares – da costa atlântica a que pertencia, com as novas abordagens da escritura narrativa norte-americana e com as condições espiri-

1. O autor aqui cometeu um equívoco; o “bogatazo” ocorreu a 9 de abril de 1948 e não 1947, como assinala Ángel Rama. O termo designa o levante ocorrido em Bogotá quando do assassinato do líder esquerdista Jorge Eliécer Gaitán, que levou às ruas da capital colombiana cerca de 200 mil pessoas. Em consequência, foi decretado o estado de sítio no país (N. do T.)

2. ex-presidente colombiano de 1946 a 1950; faleceu a 14 de abril de 1977 aos 85 anos (N. do T.)

tuais da sociedade violenta, para as quais despertavam seu país e toda a América Latina a um só tempo, constituirá a tarefa central dos seis anos que compõem este primeiro período criativo passado nas cidades costeiras colombianas.

Quando a 1º de fevereiro de 1954 Gabriel García Márquez retorna a Bogotá como jornalista de renome de *El Espectador* (crítico cinematográfico e cronista de atualidades), resolvendo no mesmo ano imprimir por sua conta o romance que concluía havia anos e ganhando o prêmio da Associação de Escritores e Artistas da Colômbia com um novo conto, "Um dia depois do sábado" (também este fragmento de *A casa*), deixa atrás de si seis anos de buscas e de descobertas, seis anos de um trabalho obstinado, de uma intensidade como jamais o autor voltaria a experimentar. Nesse período, transcorrido todo ele em Cartagena a Barranquilha, e evocado pelo escritor nas páginas finais de seu principal romance, leu e escreveu muito: uma parte considerável da segunda versão de *Cem anos de solidão*, inicialmente intitulado *A casa*, e que representou o principal projeto narrativo destes anos, apenas abandonado, segundo confessaria mais tarde, pela impossibilidade de vencer as dificuldades técnicas que lhe apresentara; um romance pequeno, surgido de *A casa*, tal como haveria de ocorrer com outros projetos subsequentes, e que com o título de *A folhagem* seria publicado em versão definitiva em 1955, não obstante estar concluído desde 1951; centenas de artigos para os diversos diários e semanários em que trabalhava – muitos assinados com pseudônimo –, os quais provam que se não era o primeiro escritor do país, sem dúvida já era o primeiro jornalista colombiano e um inventivo renovador do gênero; uma trintena de contos (a imprecisão numérica deve-se a que correspondem a dois modelos criativos diferentes e parcialmente sucessivos, o segundo dos quais não mostra limites rígidos com outros gêneros) que tiveram sorte diversa: onze deles assumiram formas contísticas tradicionais dentro da nova estética que explorava o autor e se publicaram aos poucos ao longo de três anos e meio (de fins de 1947 a começos de 1951), permanecendo inéditos durante muito tempo. Só foram recolhidos em livro (de maneira pirata) em 1973.

A história bibliográfica destes primeiros contos é pitoresca. Não tendo sido recolhidos pelo autor, para quem sua obra contística se iniciou oficialmente com "Um dia depois do sábado", perma-

neceram desconhecidos por muito tempo até que nove deles foram reunidos pelo professor Bruno Mazzaloli e publicados no suplemento literário *Vanguardia Dominical* (editado por *A Vanguarda* de Bucaramanga, Colômbia) nos números 19 e 20, correspondentes a 24 e 31 de janeiro de 1971. Esses nove contos, mais "A noite dos alcaravões", que fora recolhido anteriormente na *Antologia do conto colombiano* de Eduardo Pachón Padilla (Bogotá, 1959), constituíram o volume *Os olhos do cão azul* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974, 2ª edição). O conto "Tubal Caim fabrica uma estrela", que não foi recolhido em *Vanguardia Dominical*, tampouco e foi na edição argentina.

Trata-se, portanto, de uma pequena parte de sua tarefa criadora do primeiro período: na mesma medida em que esta se encontra marcada pelo espírito da busca e por um progressivo ajuste da expressão literária, estes onze contos manifestam diversas condições e tendências, as quais podem coordenar-se com as que apresenta o restante material desses anos de juventude. Para Mário Vargas Llosa (*História de um deícidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971) "o interesse literário desses relatos é mínimo". À margem dos reparos que possam se opor ao julgamento do autor de *Los jefes*, convém assinalar que não se aplica ao conto "A mulher que chegava às seis" porquanto Llosa não o menciona em seu estudo nem na bibliografia que o acompanha, referindo-se expressamente a "dez contos" e não a onze.

Apesar disso, o "interesse literário" deste conto é não apenas evidente mas também responde a múltiplas instâncias. Trata-se em primeiro lugar dos valores concretos de sua realização, pelo manejo de uma rede artística que articula com empenho e sagacidade um assunto lancinante. De um ponto de vista cultural, o interesse responde à escola literária que o autor está assumindo neste conto, que já pertence aos caminhos da escritura "behaviorista". E, portanto, nele se verifica a introdução de uma tendência estilística que Gabriel García Márquez cultivou como uma necessária e purificadora antítese de suas orientações básicas e à qual se deverão posteriormente textos tensamente elaborados como alguns contos de *Os funerais de mamãe grande* ("A sesta de terça-feira", "Neste povo-

do não há ladrões”) e sua impecável *nouvelle* ‘ *O coronel não tem quem lhe escreva*. A tudo isso se junta que é um dos poucos textos que têm sido objeto de comentário crítico do próprio autor. Para dizê-lo mais corretamente, visto que Gabriel García Márquez várias vezes tem examinado criticamente e com equilibrada lucidez suas obras, é um dos poucos textos cujo comentário crítico do autor chegou a ser publicado.

Efetivamente, se bem o conto apareceu originariamente no semanário “desportivo-literário” barranquilhense *Crônica* (nº 9, 24-VI-50), dirigido por Alfonso Fuenmayor e cujo redator-chefe era García Márquez, voltaria a ser publicado dois anos depois no suplemento *Fim de Semana*, nº 210 de *El Espectador* (30-III-52), acompanhado desta vez de uma carta do autor que o jornal incluiu sob o título “Autocrítica”. É um belo texto em que se pode constatar a honestidade intelectual e o fervor com que o jovem García Márquez incursionava na literatura, assim como sua concepção criteriosa e equilibrada da função literária:

*O conto que ora envio para publicação no DOMINICAL – “A mulher que chegava às seis” – resulta de uma aposta perdida; um re-tumbante fracasso. Ocorreu que Alfonso Fuenmayor apostou que eu não poderia escrever um conto policial. Aceitei o desafio, fiz o plano para o conto e me decidi a escrevê-lo. No meio do caminho meu velho romantismo interferiu em minha experiência policial, e, então, o projeto, o álibi, a investigação e a aposta foram para o inferno e deixei o conto como te o envio, pela metade, cheio de ambigüidades e de sugestões sentimentais. Alguns – idiotas! – disseram-me que é um conto pornográfico. Creio, sinceramente, que é o mais terrível conto de amor que eu pude escrever.*

*Como não foi escrito para ser publicado, foi preciso submetê-lo a um processo de desinfecção, mediante o qual adquiriu condições de ser veiculado pela imprensa, sem o perigo de ser censurado pela sociedade protetora dos animais. Daí, provém seu principal defeito: os diálogos, especialmente os da mulher, são por demais corretos. As palavras são mais inteligentes que o personagem. Estamos? Na primeira versão,*

*que era privada, repito, eram diálogos indecorosos. Pareciam-se muito com essa mulher taciturna, decadente, que acabara de cometer um crime pelo único motivo de se sentir enojada de si mesma. Agora, com a dedetização, a mulher se nos apresenta brilhante, perspicaz, falsa, talvez. Mas assim é e nem sequer me cabe a culpa por isso.*

*Outra observação: o conto mais parece ser de Hemingway que de Gabriel García Márquez. Isso é uma calamidade. Mas como a observação me parece uma tolice e, ademais, como o conto me agrada, não vejo por que devo injetar-lhe minhas habituais doses de preocupação, só para que Hemingway não se dê o luxo de dizer que estes índios de penas e tangas escreveram um conto que parece seu.*

*Enfim, esse conto é todo um problema. Falando seriamente, digo-te que o público sem saber afirmar rigorosamente se ele está bem como eu acredito, ou se me deixei levar por uma miragem. Inclusive te agradeceria se me desses tua opinião – particularmente – e se é possível a ti analisá-lo com Ulisses, para que eu possa ter dele um julgamento mais imparcial. Com a intenção de satisfazer tua apoltronada preguiça, digo-te: se o conto for publicado é porque está bem. Se não, devolva-mo. C. O. D.*

Tal como disse em sua carta, o conto teve duas versões: uma primeira, privada, escrita para responder ao desafio de Alfredo Fuenmayor, e outra posterior, dada a público, onde a forma expressiva fora refinada. Como não me foi possível ver o exemplar de *Crônica* onde saiu pela primeira vez, não sei se já em sua edição de 1950 fora “dedetizado” pelo autor ou ainda trazia seus diálogos “indecorosos”. Ramón Vinyes, que leu a primeira publicação no semanário barranquilhense, assim a comentou em uma carta particular: “O conto de Gabito ‘A mulher de um quarto de hora’ pareceu-me muito bom, mas um pouco extenso em sua parte final” (“Epistolário de don Ramón Vinyes”, *El Herald*, 24-5-52), o que deixa à mostra a imperícia que para o final registra o autor quando deve dosar, mediante gradações sucessivas, as intensidades próprias do remate contístico.

É possível especular que a primeira versão foi, senão efetivamente superior à segunda, ao menos pode ter sido mais intensa e convincente: como lucidamente atesta o autor não é a estrutura, nem seus personagens atuantes, nem sua escritura, que podem justificar maiores reparos, mas, isto sim, a rigidez dos diálogos. Não

que sejam cultos: é que não atingiram a adequada expressividade, dentro de um preciso laconismo, dos diálogos que escreverá para *O coronel* e que na narrativa latino-americana só admitem cotejo com os *Pedro Páramo*. "As palavras são mais inteligentes que o personagem", diz o jovem García Márquez, com o qual estabelece as árduas tarefas que enfrentava um escritor principalmente para apropriar-se de um sistema literário que estava nos antípodas daquele dominante até então (se se coteja este conto com o imediatamente anterior, "Os olhos do cão azul", que no mesmo mês se publica em *Fim de Semana*, ou com o romance *A folhagem*, que escrevia nessa época) mas que ele começava a codificar de acordo com as lições que ofereciam seus mestres visíveis, à frente dos quais se encontrava Ernest Hemingway.

"O conto parece mais de Hemingway que de Gabriel García Márquez", disse. Tem sido assinalada e analisada extensamente a influência de William Faulkner neste primeiro período de García Márquez. Certamente: era para ele, como havia sido para Rulfo, Onetti e Sartre, um deus. Mas o impulso poético e o brilho do esboço narrativo do colombiano tenderam a suavizar a ductibilidade faulkneriana, preferindo inclusive reencontrá-la mais delicada e magicamente transposta na obra da jovem geração sulista que começava a impor-se nos Estados Unidos com nomes como os de Truman Capote, Carson McCullers. Do primeiro, sobretudo, houve um conto ("Miriam") que produziu fascinação no grupo intelectual barranquilhense que se reunia em La Cueva. Através das traduções dos anglicistas do grupo (Álvaro Cepeda Samudio, Júlio Mário Santodomingo, Alfonso Fuenmayor), que traduzirão todos os contos norte-americanos, era a narrativa vanguardista dos Estados Unidos que irrompia nesse momento como uma continuidade da grande vanguarda européia do entreguerra.

Nessa incorporação literária não podia faltar o nome de Hemingway, que já havia deslumbrado a outros jovens e seguiria deslumbrando a muitos outros jovens escritores, tanto ou mais que com sua própria obra, com sua invejável vida de aventuras que, apesar disso, já propiciava reparos críticos. Àquelas feitas com ironia pelo Kerouac de *On the road*, evocando a teatralidade algo decadente do mestre, se antecipava a crítica mais ácida de García Márquez desde os tempos de sua província colombiana: "Crer que

o autor de *Ter ou não ter*, de *Adeus às armas*, de *Paris é uma festa*, de *O sol também se levanta* e de vários contos – esses sim, extraordinários – passará à posteridade como Hawthorne, Melville, Poe (vacilei um pouco antes de incluir Poe entre os dois primeiros) e Faulkner, é, sem dúvida, um considerável exagero. Pode-se ter a certeza que a fama de Hemingway se extinguirá muito antes da conta bancária de seus herdeiros e talvez antes mesmo da morte da extravagante coleção de cães e gatos que o escritor tem em seu palácio de Havana” (*El Heraldo*, 21-VI-50).

Em sentido estrito, “A mulher que chegava às seis” está colocado, como um desafio, no rio hemingwayano. Diversas revistas colombianas vinham difundindo as *short stories*<sup>4</sup> do mestre. Em *Estampa* apareceu uma tradução de “The Killers” (Bogotá, nº 527, 9-VI-49); mas ainda mais próxima à data de publicação do conto de Gabriel García Márquez, no mesmo semanário *Crónica* (nº 4, 20-V-50) e em tradução de seu diretor, Alfonso Fuenmayor, surgiu uma correta versão sob o título de “Os assassinos”. Pode deduzir-se que nesses meses, em meados de 1950, nas reuniões do cenáculo de Barranquiha se falava bastante de Hemingway. É possível que nesses debates juvenis haja-se contraposto sua fórmula artística, à qual estava próximo Álvaro Cepeda Samudio, que acabava de retornar de um ano passado em Nova Iorque, onde estudara jornalismo na Universidade de Colúmbia, à fórmula artística faulkneriana, da qual García Márquez se sentia mais próximo. Tratava-se de um debate que naqueles anos travávamos nós todos que éramos jovens na América Latina.

Já por essa época Gabriel García Márquez lograra definir o que em literatura lhe apetecia, que era o mesmo que ele buscava através de seus primeiros contos, através de seus dispersos romances inéditos, de seus artigos polêmicos de crítica literária, mas que obviamente se podia observar com maior nitidez e tangibilidade nas obras de alguns mestres da narrativa contemporânea. A essa sua busca ele assim definiu: “Realismo do irreal, poderíamos dizer. Ou mais exatamente: irreabilidade demasiadamente humana” (*El Heral-*

4. em inglês, no original (N. do T.)

do, 4-V-50). Parece-me, esta última, uma formulação mais precisa e perspicaz que as muitas espalhadas pela América, oriundas daquelas iniciais sobre o "real maravilhoso" ou o "realismo mágico". Essa "irrealidade demasiadamente humana", que aprisionava a originalidade concreta das vidas humanas latino-americanas dentro de formas estereotipadas, descobrindo no insólito cotidiano do homem criador, tanto podia circular pelo leito de uma escritura poética que buscava com afã superpor-se e confundir-se com a situação narrativa mesma, elevada à condição poética, como pelo leito de uma escritura simples, como de seixo rolado, sob cuja aparente simplicidade e neutralidade correram enérgicas correntes emocionais e se articularam tensões humanas. Mas passar de um leito a outro não é fácil, nem sequer aconselhável, ainda que possa se mostrar eficaz para o treinamento de um escritor. Aqui se situa a origem de uma operação-chave de García Márquez, que sempre me pareceu enigmática, não obstante sejam bastante visíveis os efeitos positivos dela emanados.

Comumente, os jovens narradores se deparam com duas missões: descobrir o que querem e inventar como se faz o que querem. García Márquez estava já inventando essa nova maneira de fazer, como se pode ver nos últimos contos desse período inicial: "Alguém arranca as pétalas destas rosas" ou "A noite dos alcaravões" entre os contos que agora estão recolhidos em livro, mas também, entre os que permanecem inéditos, estampas brevíssimas de pura elaboração tonal ou de registro de atmosferas narrativas, como "O hóspede" ou "O desconhecido". É justamente nesse momento em que se pode dizer que ele encontrara a si mesmo e que começara a dominar uma escritura, que se põe a experimentar numa linha que lhe é estritamente oposta. Tempos depois a assumiria de maneira sistemática e a partir de 1954 a triplíce conjunção do jornalismo, o cinema e a inquietude político-social o levará a um exercício intenso de suas possibilidades artísticas; mas em 1950 não é senão uma experimentação do período formativo, um modo de voltar a olhar a literatura pelo seu avesso.

Esta experiência se faz no rastro de Hemingway, como uma demonstração de estilo e de criação do sistema literário que aquele empregara, não obstante seja discernível o processo de assimilação. Sobretudo na dificuldade para estabelecer os dois planos paralelos

e discordantes que impõe este sistema literário: por um lado o discurso trivial e cotidiano de personagens comuns em suas aparências comuns e por outro o discurso subjacente que deve transparecer-se sob o anterior e no qual se articulam os significados profundos assim como as tensões fundamentais. Este paralelismo será alcançado plenamente em *O coronel não tem quem lhe escreva*, mas neste conto inicial, todavia, encontramos falhas: ambos os discursos tendem a confundir-se explicativamente; não se distinguem, proporcionando a espessura da obra, assim como sua ambigüidade. Contudo, já encontramos aqui um objetivo que vai mais além dos "objetivistas" contemporâneos: a "irrealidade demasiadamente humana" fica situada aqui na medição do tempo, em uma defasagem das medidas do discurso literário que geram alterações rítmicas, momentos da narração que se apresentam opacos e surdos a todo ritmo, como pontos cegos, o que propicia essa impressão de alargamento não necessário ou de períodos reiterativos em que a narrativa perde sua energia porque não maneja alguma tensão nova.

Por escorregadia que seja essa percepção, não pode desconsiderar-se nem confundir-se com as frustrações da realização: é evidente que o projeto de uma escritura que maneje painéis opacos, distensões arrítmicas, vazios operativos, existe neste conto, mas é evidente, também, que esse projeto não alcança sua realização categórica para constituir-se numa plenitude artística. Onde o encontraremos realizado de uma maneira impecável é em "A sexta de terça-feira", no qual percebe-se que tal projeto ocupa o centro da criação, é responsável pelo seu radiante e esmerado esboço; onde, pela primeira vez, é vislumbrado pelo autor é em "A mulher que chegava às seis".

É possível que García Márquez já tivesse pensado (ainda que só o diga mais tarde, sob o impacto que lhe produz a cinematografia neorealista italiana, em especial de Sicca) que "uma história igual à vida haveria de contá-la com o mesmo método que utiliza a vida: dando-lhe a cada minuto, a cada segundo, a importância de um acontecimento decisivo", o que se por uma parte instaura uma escola de rigor e de elevada atenção pela realidade mais trivial, que em conseqüência da intensidade que nela põe o olhar se transmuta numa "obra fabulosa" como ambicionavam os surrealistas, por outra parte embarca a criação literária na aventura mais desmedida (outros dirão, impossível) que se possa inventar, pois implica uma

maneira de retornar ao olhar de Deus. Sozinho diante desse olhar, cada minuto do tempo de nossas vidas é um acontecimento, cada um de igual valor aos demais; mais isso não ocorre ante o olhar de uma subjetividade humana, nem na vida nem na literatura. Daí, que só o fato de entrever esta valorização de vida ou escritura literária é como abrir repentinamente uma porta que não dá, como habitualmente se espera, ao surrealismo do século XX, mas sim ao "realismo ingênuo" medieval, cujas espantosas reordenações da matéria literária, copiadas das que introduz na visão do mundo, podem reencontrar-se irrigando calmamente alguma da melhor literatura contemporânea.

No caso de Gabriel García Márquez um reiterado estribilho crítico alude a seu arcaísmo, o qual vê "arcaicamente" seus assuntos (revivescência do mito, utilização do mito, importância extrema conferida à trama) e menos em algumas sutis operações da escritura que parece inútil tratar de filiar academicamente (leu ou não os romances de cavalaria ou a comédia menipéia, etc.) pois correspondem a remanescências ou constâncias de uma composição artística que pode sempre se encontrar à mão na literatura ingênua (ruralismo, jornalismo provinciano, contos populares, folhetins, etc.) que o jovem escritor soube apreciar em seus anos de formação. O reencontro dos acertos, a graça, a espontaneidade e a invenção da escritura de um "realismo ingênuo" são, não obstante, posteriores à experimentação de uma escritura própria do realismo "objetivista" contemporânea a que desde o começo intentava transmutar para que servisse a uma irradiação espiritual mais ampla e profunda, mais interpretativa das vidas humanas. Sem o universo lírico que começa em "A terceira resignação" não teria sido possível *A casa* e sua versão final, *Cem anos de solidão*; sem a escritura e a investigação literária que começa com "A mulher que chegava às seis", também.

Tradução de João da Penha.

## A Mulher que chegava às Seis

---

A porta oscilante se abriu. A essa hora não havia ninguém no restaurante de José. Acabavam de dar seis horas e o homem sabia que só às seis e meia começariam a chegar os fregueses habituais. Tão conservadora e regular era sua clientela, que não havia o relógio acabado de bater a sexta badalada quando entrou uma mulher, como fazia todos os dias à mesma hora, e se sentou sem dizer nada na alta cadeira giratória. Comprimindo entre os lábios, um cigarro apagado.

- Olá, rainha - disse José quando a viu sentar-se. Logo caminhou para o outro extremo do balcão, limpando com uma rodilha seca a superfície envidraçada. José sempre agia dessa maneira à entrada de alguém no restaurante. Mesmo com a mulher, com quem chegara a adquirir certo grau de intimidade, o gordo e corado dono do restaurante representava sua habitual comédia de homem diligente. De onde se encontrava, falou:

- Que queres hoje? - disse.

- Antes de mais nada quero te ensinar a ser cavalheiro - disse a mulher. Ela estava sentada no final da fileira de cadeiras giratórias, de cotovelos sobre o balcão, com o cigarro apagado nos lábios. Ao falar, comprimiu a boca como a chamar a atenção de José para o cigarro apagado.

- Não me havia dado conta - disse José..

- Não te destes conta de nada, todavia - disse a mulher.

O homem deixou a rodilha no balcão, caminhou até os armários escuros e cheirando a alcatrão e a madeira poeirenta, e regressou logo com o fósforo. A mulher se inclinou para atingir a chama que ardia entre as mãos rústicas e peludas do homem. José viu o abundante cabelo da mulher untado de vaselina espessa e comum. Viu seu ombro à mostra, por cima do corpete adornado. Viu o nascimento do seio crepuscular, quando a mulher ergueu a cabeça, já com o cigarro aceso nos lábios.

- Estás formosa hoje, rainha - disse Jose.

- Não digas asneiras - disse a mulher. Não creio que isso vá servirte-de pagamento.

- Não quis dizer isso, rainha - disse José. Aposto que o almoço hoje não te fez bem.

A mulher tragou a primeira baforada de fumo denso, cruzou os braços, com os cotovelos apoiados no balcão, e ficou olhando para a rua, através do amplo espelho do restaurante. Sua expressão era melancólica, de uma melancolia enfastiada e vulgar.

- Vou preparar-te um bom bife - disse José.

- Previno que não tenho dinheiro - disse a mulher.

- Há três meses estás sem dinheiro e nem por isso deixo de te servir o melhor - disse José.

- Hoje está diferente - disse a mulher sombriamente, sem contudo desviar os olhos da rua.

- Todos os dias são iguais - disse José -. Todos os dias o relógio marca seis horas, então tu entras aqui dizendo que estás com uma fome de cachorro e eu logo te preparo algo de bom. A única diferença é essa: hoje não dissestes que tens uma fome de cachorro, apenas que o dia está diferente.

- E é verdade - disse a mulher. Voltou-se para olhar o homem que se encontrava do outro lado do balcão, examinando a geladei-

ra. Esteve contemplando-o durante dois, três segundos. Depois olhou o relógio acima do armário. Eram seis e três -. É verdade, José. Hoje está diferente - disse. Empurrou a fumaça do cigarro e prosseguiu falando com palavras curtas, apaixonadas -. Hoje não cheguei às seis, por isso é que está diferente, José.

O homem olhou o relógio.

- Corto meu braço se esse relógio se atrasar um minuto - disse.

- Não é isso, José. É que hoje não cheguei às seis - disse a mulher -. Cheguei quinze minutos antes.

- Quando chegastes, rainha, acabavam de dar seis horas - disse José.

- Há quinze minutos estou aqui - disse a mulher.

José se encaminhou até onde ela estava. Aproximou da mulher sua enorme cara, congestionada, enquanto coçava uma das pálpebras.

- Sopra-me aqui - disse.

A mulher levou a cabeça para trás. Estava séria, enfasiada, cândida; embelezada por uma nuvem de tristeza e cansaço.

- Deixa de besteira, José. Tu sabes que há mais de seis meses eu não bebo.

- Vais dizer isso a outro, não a mim - disse. Aposto que bebes-te pelo menos um litro.

- Tomei dois tragos com um amigo - disse a mulher.

- Bem, então me explico - disse José.

- Não tens nada que te explicar - disse a mulher. Há quinze minutos que estou aqui.

O homem encolheu os ombros.

- Bem, se queres assim: há quinze minutos estás aqui - disse -. E de mais a mais a ninguém importa mais dez ou menos dez minutos.

- Importam sim, José - disse a mulher. E esticou os braços por sobre o balcão, em cima da superfície de vidro, com um ar de negligente abandono. Disse -: Não é que eu queira; mas é que há quinze minutos estou aqui. - Voltou a olhar o relógio e retificou -: Quer dizer, já tem vinte minutos.

- Está bem, rainha - disse o homem -. Eu daria um dia e uma noite para te ver contente.

Durante todo esse tempo José estava se movimentando por detrás do balcão, removendo objetos, deslocando uma coisa de um lugar para o outro. Fazia parte de seu trabalho.

– Quero te ver contente – repetiu. Deteve-se bruscamente, voltando-se para onde estava a mulher –: Sabes que te quero muito?

A mulher o olhou com frieza.

– Sim?... Que descoberta, José! Achas que eu ficaria contigo por um milhão de pesos?

– Não quis dizer isso, rainha – disse José –. Volto a dizer que o almoço não te fez bem.

– Não é por isso – disse a mulher. E sua voz se tornou menos indolente –. É que nenhuma mulher agüentaria a carga de teu corpo nem por um milhão de pesos.

José ficou ruborizado. Deu as costas à mulher e se pôs a sacudir a poeira nas garrafas do armário. Falou sem voltar o rosto.

– Estás insuportável hoje, rainha. Acho que o melhor é comeseres o bife e ires deitar.

– Não tenho fome – disse a mulher. Ficou olhando outra vez a rua, vendo os transeuntes opacos da cidade ao entardecer. Durante um instante fez-se um silêncio turvo no restaurante. Uma quietude interrompida apenas pelo espanar de José no armário. De pronto a mulher deixou de olhar para a rua e falou com voz apagada, terna, diferente.

– É verdade que me queres, Pepillo?

– Sim – disse José secamente, sem olhá-la.

– Apesar de tudo o que te disse? – disse a mulher.

– Que me dissesse? – disse José, mas sem inflexões na voz, sem olhá-la.

– Sobre o milhão de pesos – disse a mulher.

– Já havia me esquecido disso – disse José.

– Então, me queres? – disse a mulher.

– Sim – disse José.

Fez-se uma pausa. José prosseguiu movimentando-se com o rosto voltado para o armário, todavia sem olhar para a mulher. Ela soltou uma nova baforada de fumo, apoiou o busto sobre o balcão, e logo, com cautela e picardia, mordendo a língua antes de falar, como se falasse em monossílabos.

– Ainda não me deitei contigo? – disse.

E só então José voltou a olhá-la.

- Eu te quero tanto que não me deitaria contigo - disse. Caminhos então até onde ela estava. Ficou olhando-a de frente, os braços vigorosos apoiados no balcão, diante dela; olhando-a nos olhos, disse-lhe: Eu te quero tanto que a cada tarde mataria o homem que te acompanha.

No primeiro instante a mulher pareceu perplexa. Depois olhou o homem atentamente, com uma ondulante expressão de compaixão e burla. Depois guardou um breve silêncio, desconcertada. Em seguida, riu estrepitosamente.

- Estás com ciúme, José. Que bonito, estás com ciúme!

José voltou a enrubescer com uma timidez franca, quase des- pudorada, como aconteceria a uma criança a quem lhe tivessem revelado de uma tacada todos os segredos. Disse:

- Esta tarde estás confusa, rainha. - Limpou o suor com a rodilha. Disse: - A vida que levas está te embrutecendo.

Mas agora a mulher mudara de expressão.

- Está certo - disse. Voltou a olhá-lo nos olhos, com um estranho esplendor no olhar, a um tempo aflito e desafiante -: Está certo, não estás com ciúmes.

- De certo modo, sim - disse José -. Mas não é como tu dizes.

Afrouxou o colarinho e prosseguiu se limpando, enxugando a garganta com a rodilha.

- Então? - disse a mulher.

- Acontece que te quero tanto que não me agrada fazeres isso - disse José.

- O quê? - disse a mulher.

- Isso de ires com um homem a cada dia - disse José.

- É verdade que tu o matarias para impedi-lo de sair comigo? - disse a mulher.

- Eu o mataria, não para impedi-lo que fosse contigo - disse José -; o mataria porque *foi* contigo.

- É a mesma coisa - disse a mulher.

A conversa chegara a um ponto de grande excitação. A mulher falava em voz baixa, suave, fascinada. Tinha o rosto quase junto ao rosto saudável e sereno do homem, que permanecia imóvel, como enfeitiçado pelo vapor das palavras.

- Tudo isso é verdade - disse José.

- Então - disse a mulher, estendendo a mão para acariciar o braço áspero do homem. Com a outra jogou fora a ponta de cigarro - ... então, tu serias capaz de matar um homem?

- Sim, já o disse - afirmou José. Sua voz assumiu um tom quase dramático.

A mulher ficou a rir convulsivamente, com uma clara intenção de burla.

- Que horror, José, que horror! - disse, rindo. José matando um homem. Quem haveria de dizer que por detrás do senhor gordo e santarrão, que nunca me cobra, que todos os dias me prepara um bife e que se distrai falando comigo até que apareça um homem para sair comigo, seja um assassino. Que horror, José! Tu me assustas!

José estava confuso. Sentiu, talvez, um pouco de indignação. Talvez, quando a mulher se pôs a rir, se sentiu ludibriado.

- Estás bêbeda, sua tola - disse -. Vais dormir. Nem sequer te apetece comer nada.

Mas agora a mulher havia deixado de rir e estava outra vez séria, pensativa, apoiada no balcão. Viu afastar-se o homem. Viu-o abrir a geladeira e fechá-la outra vez, sem retirar nada dela. Viu-o mover-se depois para a extremidade oposta do balcão. Viu-o esfregar o vidro reluzente, como a princípio. Então a mulher falou de novo, com o tom enternecedor e suave de quando disse: "É verdade que me queres, Pepillo?"

- José - disse.

O homem não a olhou.

- Vais dormir - disse José - ... Antes de te deitares, tomas um banho para curtir a bebedeira.

- Sério, José - disse a mulher -. Não estou bêbeda.

- Então te tornastes agressiva - disse José.

- Vem cá, tenho que falar contigo - disse a mulher.

O homem se aproximou cambaleando entre a complacência e a desconfiança.

- Aproxima-te!

O homem voltou a parar frente a mulher. Ela se inclinou para a frente, o agarrou fortemente pelo cabelo, mas com um gesto de evidente ternura.

- Repita o que me disseste no início - disse.

- O quê? - disse José. Tratou de olhá-la com a cabeça agachada, preso pelo cabelo.

- Que matarias a um homem que se deitasse comigo. - disse a mulher.

- Mataria um homem que tivesse se deitado com você, rainha. É verdade - disse José.

A mulher o largou.

- Então me defenderias se eu tivesse matado esse homem? - disse, afirmativamente, empurrando com um movimento de brutal coqueteria a enorme cabeça de suíno de José. O homem não respondeu nada; sorriu.

- Responda-me, José - disse a mulher -. Tu me defenderias se eu tivesse matado um homem?

- Isso depende - disse José. Tu sabes que isso não é tão fácil de fazer como o é dizer.

- A ninguém a polícia acredita mais do que a ti - disse a mulher.

José sorriu, digno, satisfeito. A mulher se inclinou de novo até ele, por cima do balcão.

- É verdade, José. Atrevo-me a apostar que jamais disseste uma mentira - disse.

- Não se lucra nada em mentir - disse José.

- Por isso mesmo - disse a mulher -. A polícia sabe disso e crê em tudo que dizes sem perguntar uma segunda vez.

José se pôs a dar pancadinhas no balcão, frente a ela, sem saber o que dizer. A mulher olhou novamente para a rua. Olhou em seguida o relógio e modificou o tom da voz, como se tivesse interesse em encerrar o diálogo antes que chegassem os primeiros fregueses.

- Por mim dirias uma mentira, José? - disse -. É sério.

José então voltou a olhá-la, bruscamente, a fundo, como se uma idéia terrível se tivesse apoderado de sua cabeça. Uma idéia que entrou por um ouvido, agitou-se por um momento, vaga, confusa, e logo saiu pelo outro, deixando apenas um cálido vestígio de pavor.

- Em que embrulho te meteste, rainha? - disse José. Inclinou-se para adiante, os braços outra vez cruzados sobre o balcão. A mulher sentiu o bafo forte e um pouco amoniacal de sua respiração,

que se fazia difícil pela pressão que o balcão exercia contra o estômago do homem.

– Isto sim é que é sério, rainha. Em que embrulho te meteste? – disse.

A mulher girou a cabeça para o outro lado.

– Em nada – disse –. Só falei para me distrair.

Logo voltou a olhá-lo.

– Sabes que talvez não tenhas que matar ninguém.

– Nunca pensei em matar ninguém – disse José, desconcertado.

– Não, homem – disse a mulher –. Digo que a ninguém que se tenha deitado comigo.

– Ah! – disse José –. Agora sim, estás falando claro. Sempre acreditei que não tens necessidade de andar nessa vida. Garanto que, se deixas essa vida, te darei o bife maior todos os dias, sem cobrar-te nada.

– Obrigado, José – disse a mulher –. Mas não é por isso. É que *já não poderei* dormir com ninguém.

– Já começa a enrolar as coisas – disse José. Começava a ficar impaciente.

– Não estou enrolando nada – disse a mulher. Estirou-se na cadeira e José viu seus seios aplanados e tristes debaixo do corpete.

– Amanhã irei embora e prometo que nunca mais voltarei a te incomodar. Eu te prometo que não voltarei a dormir com ninguém.

– De onde vem essa tua perturbação?

– Resolvi há pouco – disse a mulher –. Só há um momento me dei conta de que isso é uma imundície.

José agarrou outra vez a rodilha e se pôs a esfregar o vidro próximo dela. Falou sem olhá-la.

Disse:

– Claro que como tu o fazes é uma imundície. Há tempo que deverias ter te dado conta disso.

– Há tempo eu me estava dando conta – disse a mulher –, mas só há pouco me convenci disso. Tenho nojo dos homens.

José sorriu. Levantou a cabeça para olhar, sorrindo, mas a viu absorta, perplexa, falando, e com os ombros levantados; balançando-se na cadeira giratória, com uma expressão taciturna, o rosto dourado por uma prematura camada outonal.

- Não te parece que devem deixar em paz a uma mulher que mata um homem porque depois de haver estado com ele sente nojo disso e de todos que estiveram com ela?

- Não há por que ir tão longe - disse José, comovido, com um fio de lástima na voz.

- E se a mulher diz ao homem que tem nojo dele quando o vê vestindo-se, porque se lembra de que esteve esfregando-se com ele toda a tarde e sente que nem o sabão nem a água poderão livrá-la de seu odor.

- Isso passa, rainha - disse José, agora um pouco indiferente, esfregando o balcão -. Não há necessidade de matá-lo. Simplesmente deixe-o ir.

Mas a mulher seguia falando, e sua voz era uma corrente uniforme, relaxada, apaixonada.

- E se quando a mulher lhe diz que lhe tem nojo, o homem deixa de vestir-se e corre outra vez para ela, a beijá-la novamente, a....?

- Nenhum homem decente faz isso - disse José.

- Mas, e se ele faz? - disse a mulher com exasperante ansiedade - Se o homem não é decente e age desse modo, e então a mulher sente que tem tanto nojo, a ponto de morrer, e sente que a única maneira de acabar com tudo isso é dando-lhe uma facada no baixo ventre?

- Isto é uma barbaridade - disse José -. Por sorte não existe homem que aja assim como tu dizes.

- Bem - disse a mulher, agora completamente exasperada - E se ele age assim? Suponha que ele assim aja.

- De qualquer maneira, não dá para reagir desse modo - disse José. Continuava limpando o balcão, sem mudar de lugar, agora menos atento à conversação.

A mulher bateu no vidro do balcão com os dedos. Voltou-se afirmativa, enfática.

- És um ignorante, José - disse -. Não entendes nada. - O agarrou com força pela manga -. Anda, diz que a mulher deveria matá-lo.

- Está bem - disse José, com um obliquo tom conciliatório -. Tudo será como queres que seja.

- Isso não é uma autodefesa sua? - disse a mulher, sacudindo-o pela manga.

José lançou-lhe então um olhar túbio e complacente.

– Quase, quase – disse. E lhe piscou um olho, num gesto que era ao mesmo tempo uma cordial compreensão e um pavoroso compromisso de cumplicidade. Mas a mulher continuou séria; largou-o.

– Sustentarias uma mentira para defender a uma mulher que tivesse feito isso? – disse.

– Depende – disse José.

– Depende de quê? – disse a mulher.

– Depende da mulher – disse José.

– Suponhas que seja uma mulher a quem tu queiras muito – disse a mulher –. Não por andar com ela, sabes?, mas sim por amá-la, como tu o disseste.

– Bem, seja como tu queiras, rainha – disse José, lasso, entediado.

Outra vez se alheou. Havia olhado o relógio. Havia visto que iam dar seis e meia. Havia pensado que dentro de alguns minutos o restaurante começaria a encher-se de gente e talvez por isso se pôs a esfregar o vidro com maior força, olhando para a rua através da vidraça da janela. A mulher permanecia na cadeira, silenciosa, concentrada, olhando com um ar de decadente tristeza os movimentos do homem. Vendo-o, como poderia ver a um homem uma lâmpada que começara a apagar-se. De repente, sem reagir, falou de novo, com a voz melosa, cheia de suavidade.

– José!

O homem a olhou com uma ternura densa e triste, como um novilho. Não a olhou para escutá-la; apenas para vê-la, para saber que estava ali, esperando um olhar que não tinha por que ser de proteção ou de solidariedade. Apenas um olhar de zombaria.

– Disse-te que amanhã eu me vou e não me disseste nada – disse a mulher.

– Sim – disse José –. É que não me disseste para onde.

– Por aí – disse a mulher –. Para onde não haja homens que queiram deitar com uma mulher.

José voltou a sorrir.

– É sério o que disseste? – perguntou, como dando-se conta da vida, modificando repentinamente a expressão do rosto.

– Isso depende de ti – disse a mulher –. Se sabes dizer a que ho-

ras vim, amanhã me irei e nunca mais cairei nessa vida. Isso te agrada?

José fez um gesto afirmativo com a cabeça, sorridente e seguro. A mulher se inclinou até onde ele estava.

– Se algum dia voltar por aqui, ficarei com ciúmes caso encontre outra mulher falando contigo, a esta hora e nesta mesma cadeira.

– Se voltares por aqui deves trazer-me algo – disse José.

– Prometo a ti buscar por todo canto o ursinho de corda para trazê-lo – disse a mulher.

José sorriu e passou a rodilha no espaço entre ele e a mulher, como se estivesse limpando um espelho invisível. A mulher também sorriu, agora com um gesto coquete e cordial. Logo, o homem se afastou, esfregando o vidro até o outro extremo do balcão.

– O quê? – disse José sem olhá-la.

– É verdade que a qualquer um que pergunte a que hora cheguei dirás que foi às quinze para as seis? – disse a mulher.

– Por quê? – disse José, sem no entanto olhá-la, como se apenas a tivesse ouvido.

– Isso não importa – disse a mulher –. O que interessa é o que dirás.

José viu então o primeiro freguês que entrara pela porta oscilatória e caminhou até uma mesa do canto. Olhou o relógio. Eram seis e meia em ponto.

– Está bem, rainha – disse, com distração –. Como queiras. Sempre faço aquilo que queres.

– Bem – disse a mulher –. Então, prepara-me o bife.

O homem se dirigiu à geladeira, retirou um prato com carne e colocou-o na mesa. Depois acendeu o fogão.

– Vou te preparar um bom bife de despedida, rainha – disse.

– Obrigado, Pepillo – disse a mulher.

Permaneceu pensativa como se de repente se houvesse submergido num submundo estranho, povoado de formas opacas, desconhecidas. Não ouviu, do outro lado do balcão, o ruído que fez a carne fresca ao cair na gordura fervente. Não ouviu, depois, a crepitação seca e borbulhante quando José virou na frigideira o bife e o odor suculento da carne temperada impregnou todo o ambiente do restaurante. Permaneceu assim, concentrada, reconcentrada, até

quando voltou a erguer a cabeça, abrindo e fechando os olhos, como se regressasse de uma morte momentânea. Então viu o homem que estava junto ao fogão, iluminado pela vistosa chama que alteava.

- Pepillo.

- Hein?

- Em que pensas? - disse a mulher.

- Estava pensando se poderei encontrar em algum lugar o ursinho de corda - disse José.

- Claro que sim - disse a mulher -. Mas o que me interessa saber é se me darás tudo o que te pedi de despedida.

Do fogão, José a olhou.

- Quantas vezes terei que te dizer a mesma coisa? - disse -. Queres algo melhor do que o melhor dos bifes?

- Sim - disse a mulher.

- O quê? - disse José.

- Quero outro quarto de hora.

José jogou o corpo para trás, olhando para o relógio. Olhou, então, para o freguês que permanecia silencioso, aguardando no recanto, e, depois, para a carne, dourada na frigideira. Só então falou.

- Sinceramente, rainha, não entendo - disse.

- Não seja bobo, José - disse a mulher -. Não vês que estou aqui desde as cinco e meia.

Tradução de João da Penha.

**Impressão e Acabamento**

**Círculo do Livro S.A.  
Av. Ermanno Marchetti, 283 - Lapa  
Caixa Postal 7413  
Fones: 62-4034 - 62-1181  
São Paulo - Brasil  
Filmes fornecidos pelo editor**

# OS PRIMEIROS CONTOS DE DEZ MESTRES DA NARRATIVA LATINO-AMERICANA

Este volume reúne os contos com os quais dez mestres da pujante narrativa latino-americana atual iniciaram suas carreiras literárias.

Esses contos foram submetidos a uma leitura crítica por Ángel Rama, que deles desentranha os rasgos das cosmovisões artísticas que cada contista propõe. “Se a semente não morre”, diz o crítico, “nela está contida toda a frondosa árvore futura. Em alguns casos, estes primeiros contos são já peças maiores que iniciam concentradamente as grandes estruturas narrativas a que posteriormente atingiram seus autores”.

Ademais, estes contos – em sua maioria inéditos, pois nunca foram incluídos em livros – permitem ao leitor seguir o processo evolutivo da narrativa latino-americana nos últimos cinquenta anos, desde Mário de Andrade que descobriu o modernismo em São Paulo de 1922, até Gabriel García Márquez que, em um pequeno vilarejo da Colômbia, construiu o início da literatura realista.

Viajando por um vastíssimo continente, passando de um estilo a outro, recuperando conjunturas históricas-chaves, visitando diferentes áreas culturais, surpreendendo escritores em seu secreto laboratório artístico, este livro revela o processo criativo da América Latina, com a ajuda de arguta e documentada análise crítica.



MAIS UM LANÇAMENTO PAZ E TERRA  
UMA EDITORA A SERVIÇO DA CULTURA