

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O REGIONALISMO DE SÉRGIO FARACO – UMA VISÃO UNIVERSALISTA DA
LITERATURA DE FRONTEIRA**

NARA MARLEY ALÉSSIO RUBERT

PORTO ALEGRE

2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

**O REGIONALISMO DE SÉRGIO FARACO – UMA VISÃO UNIVERSALISTA DA
LITERATURA DE FRONTEIRA**

NARA MARLEY ALÉSSIO RUBERT

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Literatura Brasileira.**

PROFESSORA DOUTORA JANE TUTIKIAN

Orientadora

PORTO ALEGRE

2003

Pai e Mãe – é para vocês!

AGRADECIMENTOS

Prô Jane, pelo extremo cuidado e atenção da profissional e da amiga!

Minha família, sempre juntinho!

Tio Atílio, admiração e inspiração!

Manas queridas, meu fã clube!

Manos por empréstimo, parceria!

Amigos, sempre empurrando pra frente!

Colegas de trabalho e minhas escolas, muita força para eu chegar até aqui!

...quem cuida do meu coração e segura na minha mão!

RESUMO

Sérgio Faraco é um nome ímpar dentro da Literatura Brasileira no que diz respeito ao desenvolvimento do gênero conto de temática regional-universal no final do século passado.

Uma seleção de contos regionalistas das obras *Manilha de espadas* (1984) e *Noite de matar um homem* (1986) compõe o corpus deste estudo. Estas leituras permitem uma reflexão em torno dos limites entre o localismo, o nacionalismo e o universalismo, uma vez que o ambiente dos contos é a fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai, local de contrabando, vida clandestina, miséria e morte.

Este estudo investiga a caminhada do regionalismo na literatura sulina desde o Romantismo até a década de 1980, a sua abrangência, as características indispensáveis para uma literatura ser denominada regional, assim como a dimensão universal que esse gênero vai assumindo com o passar do tempo.

A literatura deste autor apresenta uma linguagem de cuidadoso apuro formal e um lirismo muito humano, que contrastam com a dureza da vida dos gaúchos que vivem na região da campanha.

Faraco suscita uma investigação sobre o caminho do regionalismo universal ambientado na *fronteira*. Esta investigação, por envolver personagens que vivem à margem do sistema de produção dos meios urbanos, é enfrentada de forma mais ampla do que o conceito de fronteira como “limite territorial”, é vista também como um limite de culturas, como vidas humanas “no limite”.

O que se lerá a seguir é uma tentativa de localização da literatura de Sérgio Faraco entre o regional e o universal.

ABSTRACT

Sérgio Faraco is a single name in Brazilian Literature, what concerns the development of the genre regional-universal tales in the end of the last century.

A selection of regional tales from the pieces "Manilha de espadas" (1984) and "Noite de matar um homem"(1986) compound the frame of this study. This readings allow us to make a reflection around the edges; among localism, nationalism and universalism, considering that the environment of the tales is the border between Rio Grande do Sul and Uruguai, smuggling place, clandestine life, poverty and death.

This study investigates the path of the regionalism in the southern literature since Romantism to the 80's, its enclosement, the indispensable features to a literature be called "regional", as well as the universal dimension that this genre assuming along the time.

The literature of this writer shows a carefully formal language and a human lyrism, contrasting with the hardness of the gauchos' life who live in the "campanha" region.

Faraco brings on an investigation about the direction of the regionalism on the border. This investigation, for involving characters who live out of the production system in urban places, is collated in a wider way than the concept of the border as a "territorial edge", it's seen also a edge of cultures, like humans lives "on the edge".

What will be read now is a try of placing the literature of Sergio Faraco between the regional and the universal.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 REGIONALISMO.....	16
2.1. Caracterização de uma obra como regionalismo	17
2.2 A divisão da literatura gaúcha	33
2.3 O conto e o regionalismo	37
3 ANÁLISE DE CONTOS.....	40
3.1 “Aventura na sombra”	40
3.2 “Lá no campo”	42
3.3 “Dois guaxos”	48
3.4 “Adeus aos passarinhos”	50
3.5 “Manilha de espadas”	53
3.6 “Travessia”	57
3.7 “Noite de matar um homem”	60
3.8 “O vôo da garça pequena”	63
3.9 “A voz do coração”	66
3.10 “Guapear com frangos”	68
3.11 “Massacre do bugio amarelo”	71
3.12 “Sesmarias do urutau mugidor”	73
3.13 “Homem”	77
4 CARACTERÍSTICAS DOS CONTOS REGIONALISTAS DE FARACO	81
4.1 A forma e a temática	81
4.2 A linguagem	82
4.3 O espaço	84

4.4 As personagens	85
4.5 Como a crítica classifica o autor Sérgio Faraco	86
5 CONTRABANDO	88
6 FRONTEIRA	96
6.1 O lado de cá e o lado de lá	105
7 SIGNIFICADOS DOS ELEMENTOS UTILIZADOS NOS	
CONTOS FARAQUIANOS	108
7.1 A noite	108
7.2 A miséria	111
7.3 A morte	113
7.4 As lágrimas	115
7.5 A coincidência de nomes	118
7.6 Elementos naturalistas	121
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

1 INTRODUÇÃO

O tempo é um estranho zunir dentro de mim e suspeito que sem mim não zuniria. (Faraco, 1986. p. 65)

Sérgio Faraco é tido pela crítica gaúcha contemporânea como um dos mais importantes escritores em atividade no país, e seu reconhecimento não é recente. Quando publicou o primeiro título de ficção, um livro de contos, em 1970 – *Idolatria* –, já surgiam comentários que o comparavam, em qualidade, a Caio F. Abreu e Moacyr Scliar: “um bom contista” (Gomes, 1974, p 11); um “trabalhador sério do mundo das letras” (Genro, 1972, p.12); “um autor gaúcho de primeira linha entre os novíssimos” (Canter, 1970, p. 5). Faraco foi elogiado pela linguagem poética desde seu primeiro livro, inclusive por Mário Quintana.

A sua qualidade e reconhecimento advêm de vários aspectos, entre os quais está, a seriedade com que produz os seus textos. Bastante rigoroso e autocrítico, escreve-os e reescreve-os incansavelmente até alcançar a qualidade desejada. Não impõe velocidade nem metas à sua produção; o ritmo de sua escrita é o da técnica, do cuidado e da precisão, tanto da forma quanto do conteúdo. Assim é que os contos de Faraco “chegam a levar anos até chegar ao ponto ideal” (Dalto, 2000, p. 55).

Assis Brasil, escrevendo para a revista *Blau*, fez uma estatística do ritmo de produção de Faraco; para tanto, dividiu os anos de atividade literária pelo número de contos da obra *Contos completos*. A média obtida em 1995, considerando os anos de atividade literária de Faraco, foi de dois contos por ano. “As frases são escritas, depois refeitas, depois submetidas a uma autocrítica feroz, transfigurando-se em objeto artístico do mais alto nível” (1995). É tão cuidadoso que, quando publica o mesmo título em outro livro, geralmente o reescreve, burila, melhora o texto, “em busca de outro brilho escondido por entre as faces das palavras” (Seixas, 1997, p. 6).

Em entrevista a *Vox*, em outubro de 2000, Faraco relatou que modificara os cinqüenta contos do livro *Contos completos*, antologia por ele organizada e publicada em 1995. Confessou que havia deixado de escrever ficção, justificando que “é justo que um escritor suspenda a pena ao considerar que seu trabalho está decaindo” (Bentacur, 2000, p. 16). E, realmente, passou quase uma década sem produzir. No Natal de 1999, quando publicou o conto “Madrugada” em *Zero Hora*, fazia exatos nove anos que não escrevia. Seu último conto tinha sido “Conto de inverno”, em 1990, e a publicação de *Contos completos* em 1995 fora exatamente uma despedida: “Já que não posso fazer mais nada, vou me despedir” (Dalto, 2000, p. 53). Contudo, não foi o que aconteceu, e, felizmente, em 2000 publicou *Rondas de escárnio e loucura*, contendo onze contos, com a mesma qualidade e poesia e a mesma densidade emocional dos primeiros.

Sérgio Faraco hoje tem 63 anos de idade. Começou a publicar com trinta, na década de 1970. Nesse período, vivia-se a década do conto em todo o Brasil, de norte a sul. Só no Rio Grande do Sul destacavam-se nomes hoje mais do que consagrados, como Caio Fernando Abreu e Moacyr Scliar.

A obra faraquiana é fortemente marcada pelo regionalismo e o gênero conto é a predileção e marca registrada que consagrou Sérgio Faraco. O conto abrange em torno de 70% da produção de sua obra de ficção e, só na década de 1980, Faraco publicou quatro dos seus onze títulos de contos. Considerando o ritmo de sua produção, isso é um marco.

O conto é realmente a medida ideal, nem demais nem de menos, para sua cuidadosa produção. Ele mesmo diz que é muito meticoloso e que não acredita que escreveria um romance, o que supõe que exige muito: “Já considero um bom conto uma ambição desmesurada”. Quando o autor transita pela crônica e ensaios, considera esse trânsito quase “uma brincadeira, diante da rigorosa construção de um conto” (Dalto, 2000, p.56). Enfim, é um contista por excelência e, por mais que se dedique à crônica, a ensaios, traduções, organizações de obras, estudos históricos e de pesquisa, relatos biográficos, além, é claro, de todas as suas atividades na área do direito, é com esse gênero que logrou o título de “um dos maiores escritores contistas brasileiros da atualidade”.

Se é verdade que os contos precisam encontrar uma linha comum no tema, no estilo e na orientação estética, como afirma Jerônimo Teixeira (1993, p.6), a linha regionalista de Faraco obedece a esse rigor. Considerando os contos selecionados, pode-se dizer que o tema comum é o do regionalismo de fronteira, que ocupa praticamente 50% da obra de ficção

faraquiana; a outra parte é ambientada em centros urbanos povoados por seres em conflito permanente.

Há em comum, além do tema – a vida na fronteira, o estilo, mostrando uma linguagem e um aproveitamento de expressões de origem espanholas. Por fim, há a orientação estética, que é uniforme na brevidade dos textos, no lirismo e na poesia da linguagem, na oscilação entre o intelectualismo do autor e a origem simples e despretensiosa das personagens, no tratamento do cenário, que, na dose certa, não deixa o leitor desfocar o ambiente onde tudo se passa.

As traduções feitas por Faraco (mais de 25 livros, todos da língua espanhola) e as correspondências trocadas com os autores a quem traduziu, foram fundamentais para a definição de sua linguagem, sobretudo a utilizada nos contos regionais.

Exemplo disso é a correspondência entre Faraco e o escritor uruguaio Mário Arregui, transformada no livro *Correspondência: Mario Arregui & Sérgio Faraco*, lançado em 1990 no Uruguai. O contato entre os dois escritores estabeleceu-se entre 1981, quando Faraco entrou em contato com Arregui através de seu editor, e prolongou-se até a morte do escritor uruguaio, em 1985. Considerando as datas de publicação das duas obras de Faraco que contêm os contos selecionados neste trabalho, a correspondência trocada pelos dois escritores, e quatro das vinte e cinco traduções realizadas, há de se reconhecer que há um contato muito próximo do autor com a língua e culturas de origem castelhana/espanhola.

Entretanto, a correspondência constitui uma parcela realmente pequena na obra de Faraco, se comparada ao número de obras de tradução que autor produziu. Como já foi citado constam na sua bibliografia vinte e cinco títulos de obras de tradução, todas de autores de língua espanhola. Quando se fala em tradução, pensa-se logo em procedimento idiomático de conhecimento profundo da língua. Contudo, para Faraco, traduzir demanda um conhecimento “histórico e cultural de ambas as literaturas confrontadas (...) clima de comparsia e diálogo entre as obras” (Masina, 1992, p.5); é uma atividade interpretativa, um trabalho de leitor crítico, encontro entre duas culturas. Esse trânsito intelectual do homem fronteiro é o universo que Faraco utiliza em todas as suas atividades com a literatura, pois, na ficção, ele ambienta a maioria de seus contos na fronteira; nos ensaios e pesquisa histórica, ele aproveita sua vivência e conhecimentos da relação Brasil-Prata como base para seus estudos e, finalmente, nas traduções, vale-se de tudo isso para desenvolver um trabalho de recriação.

A tradução é uma produção, poderia até ser chamada de “trabalho de criação”, não no nível da transubstanciação ou da transcrição referida por Haroldo de Campos, ela exige do tradutor o mesmo *status* intelectual exigido do autor original. As substituições, os acréscimos e as resoluções de situações lingüísticas típicas de cada realidade lingüística, de cada país, são um trabalho de esmero e de difíceis tomadas de decisões. O tradutor precisa resolver problemas, fazer substituições, suprimir palavras; no dizer de Faraco, “é preciso trair para ser fiel” (Masina, 1992, p.5)

Veja-se, então, uma breve cronologia que demonstra o contato de Faraco com a língua e cultura espanholas através da criação, da tradução e da correspondência:

- ♦ 1984 - publicação de *Manilha de espadas*;
- ♦ 1985 - tradução de contos, uma novela e um livro de poesias respectivamente de Arregui, Mempo Giardinelli e Eugênio Montejo;
- ♦ 1986 - publicação de *Noite de matar um homem*;
- ♦ 1987 - outra tradução de Giardinelli;
- ♦ 1988 - publicação da primeira obra de Faraco no exterior, *Noite de matar um homem*, no Uruguai.

Pode-se perceber que o trânsito entre as duas línguas, castelhana e portuguesa, é uma característica da obra de Faraco, apresentando-se como determinante para se entender a insistência de palavras, nomes de pessoas ou até expressões inteiras em castelhano nos contos trabalhados neste estudo. O conhecimento desse mundo de língua e cultura espanholas também ajuda a compreender por que o espaço da fronteira e o contrabando aparecem em seus contos de uma forma tão recorrente e delineados com tanta propriedade.

As personagens dos enredos desses contos representam, no que diz respeito à ordem social, um gaúcho que, acima de tudo, defende suas características e suas idéias, o gaúcho visto como um ser que tem “coragem, disponibilidade para a luta e desejo de liberdade” (Zilberman. 1980, p. 36), que enfrenta aquilo que se propõe com ousadia. No entanto, os enfrentamentos com os quais se depara despertam-lhe questionamentos, que, acima de qualquer localização geográfica, são muito humanos. A análise aqui proposta visa estabelecer um paralelo entre esta personagem que fica entre o gaúcho regional e o homem universal.

Pela própria atividade de risco em que a maioria das personagens faraquianas estão envolvidas, elas têm uma atração especial por aventura e desafios, ou seja, a atividade

temerária não é repudiada nem evitada. O que se observará nas análises a que se procederá é a repercussão que esses enfrentamentos trarão na vida e na alma dessa gente: “O vilão por excelência é o que vem de outro espaço – o homem da cidade ou da Corte, o imigrante ou castelhano”. (Zilberman. 1980, p. 37). Assim acontece em várias situações de impasse nos contos analisados, talvez nem sempre como vilão, mas como elemento que instala a desordem social, que promove mudanças ou que estabelece alteração da rotina. É ao se defrontar com esse diferente, com essas mudanças, que será possível definir o perfil dos contos faraquianos e também onde inseri-los na Literatura Brasileira da segunda metade do século XX.

Em primeira instância, sabe-se que ao regional ligam-se cor-local, espaço geográfico, tipo humano, linguagem, costumes e, ainda, conforme Regina Zilberman, “tudo isso se diferencia em contraposição a um certo modelo convencionado como mais global”. (1980, p. 32). Considerando que, para ser regional, é preciso que se verifiquem marcas do diferente, e para ser global, é preciso que se estabeleçam dados em comum, a finalidade deste estudo é também a descoberta desses elementos.

Estudar-se-á cada personagem dentro do grupo de contos e cada conto, entre os escolhidos para este trabalho, como um fator que, no dizer de Antonio Candido, “é componente essencial do caso em foco, um elemento de uma estrutura” (1976, p.15). Cada ser e cada episódio, ajudam a construir a imagem do indivíduo que transita pelos contos de Sérgio Faraco. A caminhada entre o particular e o geral e vice-versa é o maior objeto deste estudo.

A arte só sobrevive equilibrando a integração e a diferenciação. A integração é o conjunto de fatores que acentuam no indivíduo, ou grupo, a participação nos valores comuns da sociedade. Já a diferenciação é o conjunto do que tende a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares. (Candido, 1976, p.23)

Da mesma forma que, para Antonio Candido, *integração* e a *diferenciação* são processos complementares, busca-se neste estudo analisar o quanto *regionalismo* e o *universalismo* se complementam nos contos faraquianos. Essa afirmação de complementaridade encontra ressonância nos regionalistas mais antigos do sul do país, como Alcides Maya, o qual defendeu esta posição em 1936, quando rebateu as críticas feitas ao seu *Ruínas vivas*.

Se os contos de fronteira, nos quais o ultrapassado tema do contrabando é centro da maioria dos textos, *sobrevivem* há mais de três décadas, é porque neles existe tanto a *integração* (universalismo) quanto a *diferenciação* (regionalismo). Se há ou não equilíbrio e

em que situações se dá cada uma dessas características é uma das direções que se dará à investigação ora empreendida. (Candido, 1976) Nesse sentido, Marobim utiliza as expressões “encarnação” para aqueles textos que salientam o acento regional do homem da região e “extrapolação” para a consciência dos problemas universais do homem de todos os tempos e lugares. (1985)

Marobim reconhece o quanto é controvertido o *regionalismo*, hoje, em qualquer forma literária. Há aqueles que defendem o universalismo alegando que os valores artísticos são universais, razão pela qual não podem-se fixar num ambiente ou região específicos, neste caso, ser regionalista significaria o empobrecimento da obra de arte. Mas há também os que apregoam a necessidade de *individualização*, afirmando que o regionalismo é a expressão do *típico*, característica indispensável de obra de arte. Outros, ainda, com visão mais ampla, reivindicam apenas que a região sirva de pano de fundo, o necessário para imprimir a identificação regionalista. “A rigor, carece de sentido acentuar o regional. A obra de arte é independente, no que tem de específico, desse material regionalista, para fazer-se valer no âmbito do que lhe é próprio – a intuição criadora”. (Marobim, 1985, p.142). Essa discussão é apresentada no primeiro capítulo, amparada por conceitos de diversos pensadores e ilustrada com textos de Sérgio Faraco. Alguns pontos pesquisados visam a colaborar para este debate.

Mesmo que um aspecto europeizante possa ser percebido na literatura sulina entre o início do Realismo e do Modernismo, a cor local sempre foi preponderante. Importante é retomar o que Pozzenato afirma em relação aos programas do Romantismo e do Modernismo, ao salientar o quanto mantêm semelhança na história da Literatura Brasileira: “Ambos têm sentido de ruptura, de estabelecimento de fronteira” (1974, p.35). Esses momentos estético-literários são marcos de transição importantes e tiveram, em essência, o mesmo significado, reclamando por uma temática e linguagem brasileiras; cada qual, em sua época, manifesta a necessidade de se demonstrar por meio das letras a alma nacional, pautada pelo popular; não apresentam as mesmas convenções estéticas nem a mesma maneira de representar a nação, mas congregam a mesma ideologia, reforça Pozzenato (1974, p.35).

Cada período literário tem no Rio Grande do Sul uma leitura um pouco diferenciada, raramente afastada da questão da cor local. Até mesmo programas mais universais, como o parnasianismo e o simbolismo, no sul, aparecem com tintas regionais, emoldurados pela típica paisagem gaúcha. Pozzenato registra que “as letras rio-grandenses nunca abandonaram totalmente o nativismo” (1974, p.36). Mas foi a partir da década de 1930 que aconteceu o que Pozzenato chama de “explosão regionalista” (1974, p.36). Os grandes nomes dos ciclos

regionais aparecem neste segundo momento do modernismo brasileiro e, dentre eles, o chamado “ciclo da gauchesca” é o que mais perdura.

O ensaísta Carlos Dante de Moraes, classifica a segunda etapa do modernismo gaúcho como um período de retorno à universalidade, uma “oscilação constante entre o localismo e a universalidade, entre a fixação à terra e a livre expansão da personalidade” (apud Pozzenato, 1974, p.36). Já Pozzenato acredita que a integração, ao invés de sincrônica, é progressiva, desde o seu surgimento, no Romantismo, até os dias atuais.

A presente investigação caminha nesse sentido, buscando avaliar se ocorre essa progressão, ou se o que a literatura gaúcha apresenta a partir da década de 30 é uma inauguração, uma retomada ou, então, uma atualização dessa tão controvertida característica chamada *regionalismo*. A própria denominação já é controversa, pois paralelamente a esse termo, surgirão “localismo”, “nacionalismo”, “bairrismo”, “separatismo”, “universalismo”.

Os treze contos selecionados para o *corpus* deste estudo pertencem às obras *Manilha de espadas*, publicada em 1984, e *Noite de matar um homem*, de 1986. Considerando que a primeira é uma antologia, cuja boa parte dos contos já tinha aparecido em 1978, na obra *Hombre*, pode-se dizer que os contos aqui analisados surgiram em meados da década de 1980. Através deles analisaremos a temática fronteira da ficção de Sérgio Faraco. São eles: “Aventura na sombra” – *Manilha de espadas*; “Dois guaxos” - *Manilha de espadas / Noite de matar um homem*; “Manilha de espadas” - *Manilha de espadas e Noite de matar um homem* ; “Guapear com frangos” - *Manilha de espadas e Noite de matar um homem* ; “A voz do coração” - *Manilha de espadas e Noite de matar um homem*; “O vôo da garça pequena” – *Noite de matar um homem*; “Lá no campo” – *Noite de matar um homem*; “Travessia” - *Noite de matar um homem*; “Noite de matar um homem” - *Noite de matar um homem*; “Massacre do bugio amarelo” - *Noite de matar um homem*; “Adeus aos passarinhos” - *Noite de matar um homem*; “Sesmarias do urutau mugidor” - *Noite de matar um homem* e “Hombre” - *Noite de matar um homem*.

A realidade fronteira que esses contos representam tem um significado muito importante na constituição do povo gaúcho, na definição do sentido de fronteira desta parte do Brasil, enfim, na discussão do regionalismo *versus* universalismo dentro da Literatura Brasileira.

Carlos Alexandre Baumgarten, no trabalho de história da literatura executado junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, “O regionalismo literário e a

província de São Pedro”, divulgado no *site* desta universidade, lança alguns questionamentos que mostram o quanto o assunto *regionalismo* é controvertido. Ele revela que há muitas divergências no que diz respeito à definição de sua natureza e abrangência e apresenta alguns questionamentos aos quais se buscará algum tipo de resposta: a) O que se deve entender por “regionalismo” na literatura sulina? b) Qual é a sua abrangência? c) Foi ou é o regionalismo literário instrumento de separação/distinção do Rio Grande em relação ao restante do país?

No primeiro capítulo deste estudo, apresentam-se o regionalismo, os vários conceitos de regional, a divisão da literatura tida como regional e suas várias etapas, além de uma visão teórica sobre o gênero a ser trabalhado, o conto. Conforme Bosi (1974 p.9), “contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação”. Captar alguns desses momentos e tentar compreender as suas significações são objetivos deste estudo sobre parte da obra do contista Sérgio Faraco.

Na seqüência, no segundo capítulo, encontram-se as leituras interpretativas de cada um dos treze contos do *corpus*, já direcionadas para a busca dos conceitos regionalismo, nacionalismo e universalismo. Dando prosseguimento ao estudo, faz-se uma análise de aspectos que se consideram definidores da distinção entre os traços locais, regionais, nacionais e universais. Para tanto, a partir da estrutura formal e temática dos contos de Faraco, avança-se pela linguagem, espaço e personagens.

Considerando a importância da localização espacial dos enredos dos contos faraquianos e também do tipo de atividade realizada nesse espaço, ampliam-se, no terceiro e quarto capítulos, os conceitos de *contrabando* e *fronteira*, buscando a compreensão deste trânsito entre o regional e o universal, que é o objeto de discussão do presente estudo.

Para finalizar este estudo, identificam-se os elementos mais significativos e recorrentes de um conto para outro, que vão e vêm nos treze analisados: a noite, a miséria, a morte, as lágrimas, a coincidência de nomes das personagens das obras. Estabelecido o *corpus* do trabalho, elucidado o objetivo, clareados os conceitos teóricos que nortearão a pesquisa, passa-se ao primeiro capítulo.

2 REGIONALISMO

Para iniciar o levantamento de conceitos, parte-se de algumas discussões nas quais Alcides Maya se envolveu. Os conceitos de Maya – ou conforme os seus escritos – são aqui apresentados porque deu sempre muita importância ao regionalismo, polemizando e teorizando o tema nas primeiras décadas do século XX através de seus romances e de outros textos de estudos críticos.

Com a publicação do romance *Ruínas vivas*, em 1910, Maya apresentou uma forma inovadora de tratamento de um tema até então marginalizado pela Literatura Brasileira. Sobre esta obra, afirma que “acompanhara a marcha das idéias, espelhando a transformação das classes sociais e o choque das forças em conflito” (apud: Almeida, 1994). Também esclarece que as personagens por ele delineadas são “figuras dos velhos tempos, (...) tipos de uma verdade flagrante” (Almeida, 1994). José Veríssimo, na época da publicação do romance em foco criticou a abordagem feita por Maya, classificando o romance como “obra de um entusiasta”, ao que Maya defendeu-se argumentando que *Ruínas vivas* constituía

uma obra de observação, triste e amarga, áspera e crua, do meio gauchesco. Um trabalho em que estudara seus tipos sofredores, miseráveis e espoliados, ameaçados injustamente por um destino social trágico, devido à carência de recursos e à falta de cultura, somadas a uma série de circunstâncias morais atávicas em descompasso com a civilização atual.
(Almeida, 1994)

José Veríssimo não é o único a apresentar críticas ao texto de Alcides Maya. Em comentário feito por João Luso no *Jornal do Comércio*, em dezembro de 1911, este afirma que a “superabundância pictural e descritiva e os neologismos e deformações de palavras,

implicavam que Alcides Maya perdesse como narrador o que ganhava como colorista”. (apud Almeida, 1994)

2.1 Caracterização de uma obra como regionalismo

Fazendo um panorama do regionalismo, no início do século XX, com relação ao comportamento de Alcides Maya, Marlene Almeida faz uma divisão por décadas e classifica essa tendência, na década de 1920 no Rio Grande do Sul, como um "regionalismo renovador" e, na de 1930, como "regionalismo gaúcho". Reconhece que o *regionalismo* passou a ser considerado “uma expressão literária superada frente a novas modalidades estéticas” (1994) do período.

Alcides Maya, no entanto, não aceita essa concepção “passadista”, atribuída à narrativa regionalista e "reiterou o direito dos literatos rio-grandenses continuarem trabalhando a paisagem física e humana de seu Estado, para concretizarem textualmente as personagens virtuais inspiradas pelo impacto emocional do ambiente gaúcho." (Almeida, 1994)

Dante de Laytano, do *Jornal da Manhã*, entre junho e julho de 1936, fez uma longa série de entrevistas, denominada "Panorama de uma geração", com os principais representantes do movimento intelectual rio-grandense. Na maioria das opiniões percebeu-se a urgência de que a temática da literatura se adequasse à nova realidade estadual e nacional: a da evolução urbana e da industrialização. Os entrevistados censuravam basicamente a conotação localista dada ao regionalismo até então, “postulando a substituição do particular pelo universal” (Almeida, 1994). Para isso, apontavam como medida urgente “a atualização da literatura rio-grandense e sua projeção em termos nacionais o abandono da cor local recorrente” (Almeida, 1994). O próprio momento de modernização da nação brasileira – década de 1930 - que entrava num processo de centralização política e administrativa, considerava como “perigosa” qualquer forma de regionalismo. Sobre tudo isso, a palavra de Érico Veríssimo, tido como um dos escritores rio-grandenses que projetava o Rio Grande no cenário nacional, teve bastante peso. Ele afirmou que

(...) a posição rio-grandense no movimento literário brasileiro não era das mais bonitas, pois a maioria dos intelectuais preferia o lado decorativo da atividade literária, ao trabalho literário efetivo, acrescentando inapelavelmente que o resultado de tal comportamento eram livros fora do

tempo, sem humanidade, simplesmente beletrismo (Veríssimo apud Almeida, 1994).

Já Alcides Maya defendia outro ponto de vista, manifestado nas "Cartas abertas" endereçadas a Dante de Laytano, publicadas em outubro de 1936 no *Correio do Povo*:

(...) regionalismo não se opunha a universalismo, nem se antagonizava a nacionalismo. Pelo contrário, feitas as distinções corretas de cada conceito, viabilizava o primeiro, desde que preservada, no trato da temática local, a essência da realidade humana, e constituía, enquanto termo litero-sociológico, sinônimo do segundo (Almeida, 1994).

Alcides Maya apresenta argumentos que afastam a conotação simplista de que o “regionalismo gaúcho é a expressão particular do povo rio-grandense” (Almeida, 1994) e reafirma que é preciso ampliar a sua concepção, saindo da mera descrição do exterior para a representação dos “tipos, usos e costumes”, mesmo quando esses parecem “um tanto rudes”. Insiste que é preciso transcrever em primeiro plano

a realidade humana, idealizada, aureolada, embelezada pelo ideal, por mais ingênuas, modestas e primitivas que fossem as formas de expressão (...) o movimento e a psicologia das figuras dos "protagonistas" e dos "comparsas" são constantes em sua infinita variedade humana, quaisquer que sejam os trajes que usem. (Almeida, 1994).

Num outro estudo envolvendo também os nomes daqueles que são considerados os pioneiros da literatura denominada “regional” no estado, Carlos Alexandre Baumgarten, da Fundação Universidade de Rio Grande, cita, em “O regionalismo literário e a Província de São Pedro”, Dyonélio Machado (1945 apud Baumgarten), quando este afirma que, apesar de freqüentemente estudado, o regionalismo permaneceria incompreendido, uma vez que jamais teria sido analisado em seus fundamentos econômicos e à luz da história econômico-social, que, de modo dissimulado, está na sua base. Buscando suprir tal lacuna, Dyonélio “reconhece a existência de dois períodos distintos na produção regionalista” (Baumgarten): um primeiro, que denomina de “clássico”, envolvendo as obras de Simões Lopes Neto e Alcides Maya; um segundo, “localismo”, referente às produções de Ivan Pedro de Martins e Cyro Martins.

O “regionalismo clássico” é o que exalta a vida do rio-grandense “à moda gaúcha”, isto é, “heróico e fanfarrão mesmo na miséria”, em um tempo de guerras em defesa do território e da atividade pastoril, dentro de um “espaço ainda não demarcado definitivamente”, um espaço ainda distante “do modo de produção capitalista” (Baumgarten).

Ao contrário do anterior, o “localismo” “apresenta o gaúcho como um semi-proletário rural, destituído dos antigos atributos, mutilado” (Baumgarten), o fim do modelo idealizado do “centauro”, que vigorava até então. A prosa de ficção renova-se e traz uma figura que é o representante principal das transformações ocorridas no campo, o “gaúcho a pé”, “que vive um tempo de paz e de crescente modernização através da industrialização da pecuária” (Baumgarten).

Dyonélio Machado reconhece uma nova produção narrativa no Rio Grande a partir da década de 30, mas não faz referência alguma ao regionalismo produzido durante o romantismo. Além disso, ao “estabelecer a distinção entre regionalismo e localismo, igualmente exclui a ficção de 30 do âmbito do primeiro” (apud Baumgarten), que fica, portanto, restrito às duas primeiras décadas do século XX.

Depois de citar Dyonélio, Baumgarten, em seu estudo, cita o texto de Salgado Martins “Apreciações sobre a literatura regional rio-grandense”, de 1947, ressaltando que este, com o objetivo de definir a trajetória empreendida pelo regionalismo ao longo de sua história, classificara essa categoria dentro de uma “preocupação predominantemente historiográfica” (apud Baumgarten). Nesse sentido, propõe a existência de três períodos distintos: um primeiro, inaugurado por Apolinário Porto Alegre, que caracteriza o gaúcho dentro de uma “concepção puramente romântica”, sem qualquer intenção psicológica; um segundo, sob a influência do Naturalismo, além de focalizar “a geografia do pampa, busca fixar a psicologia dos tipos humanos”; e, por fim, o surgido a partir da década de 30, em que “à fixação da psicologia dos tipos alia-se a reivindicação de cunho social” (Baumgarten). Carlos Dante de Moraes, em “Condições histórico-sociais da literatura rio-grandense”, de 1954, é mais um dos estudiosos citados por Baumgarten que desconsidera também os românticos como presença na literatura regional. Ele julga essa literatura de “imitação fácil, sem nenhuma raiz local, em que o gaúcho aparece como mero pretexto para a idealização romântica” (Baumgarten). Para ele, quem inaugura o ciclo do regionalismo no Rio Grande do Sul é João Simões Lopes Neto.

Acredita Baumgarten que, “longe de se alcançar uma uniformidade de pensamento em torno do regionalismo, acentuam-se as divergências no que diz respeito à definição de sua natureza e abrangência. A questão, em verdade, parece ser de natureza conceitual” (Baumgarten), já que termos como “regionalismo”, “regional” e “localismo” são utilizados quase como sinônimos, ou como se as produções se constituíssem “em mero desdobramento uns dos outros” (Baumgarten). Acredita que

a resolução do problema reside na resposta às seguintes perguntas que, embora freqüentes na reflexão acerca do regionalismo, não foram ainda suficientemente elucidadas pela historiografia literária: a) O que se deve entender por regionalismo na literatura sulina? b) Qual a sua abrangência? c) Foi ou é o regionalismo literário instrumento de separação/distinção do Rio Grande em relação ao restante do País? (Baumgarten)

Essas perguntas são, também, objeto de investigação neste trabalho, ficando estabelecida a conformidade com o estudioso de que, a partir da década de 1930, não mais se pode falar em regionalismo no sentido estrito.

Mais um nome a citar o regionalismo em oposição ao localismo é Cyro Martins. É possível um paralelo entre seus conceitos e o de um outro gaúcho, contemporâneo seu, Dyonélio Machado. Cyro e Dyonélio pertenceram ao período que equivale ao que a maioria dos pensadores aqui analisados chama de “terceira fase do regionalismo” nas letras gaúchas, aquele que se deu no segundo momento do Modernismo brasileiro. Mas, antes disso, vale a pena repensar como fica o regionalismo com o surgimento do Modernismo na literatura.

Durante o período em que o Rio Grande ainda era província, surgiu um número muito grande de escritores que se diziam regionalistas. Esses nomes colaboraram para a elaboração de páginas sem expressão, “requintaram nas exterioridades convencionais, perpetrando falsidades literárias de extrema indigência quanto à pintura da campanha e ao estudo dos caracteres” (Martins, 1944, p. 5). Isso colaborou negativamente para que muitos intelectuais se desligassem do regionalismo e muitos, até mesmo, o repudiassem.

Cyro Martins diz que, no período regionalista da virada do século XIX / XX, aquele em que o gaúcho “perdia o entono de guapo e entrava paulatinamente numa fase de insegurança existencial” (1944, p. 15), o gaúcho era pobre, de vida desastrosa, mas sorria de sua desventura, tal qual Blau Nunes, personagem criada por Simões Lopes Neto, no pré-modernismo gaúcho. Depois disso, tem-se o advento do modernismo, com todo o seu espírito antipassadista e irreverente.

Durante o período de fixação do ideário moderno nas letras nacionais ocorreu um grande silêncio entre os regionalistas no panorama literário. Cyro Martins aponta esse fato como justificável, considerando que esses escritores “se nutriam da tradição” (1944, p. 16). Era natural que não se abrisse espaço, num momento de pura ruptura e elogio às vanguardas futuristas, para uma literatura regional. E assim que, “esfriada a exaltação pelo asfalto” (Martins, 1944, p. 16), uma geração de escritores voltou a falar de uma determinada zona nacional que era o Nordeste, até porque em 1928, em pleno amadurecimento do Modernismo,

Gilberto Freyre lança o manifesto Regionalista. O mero paisagismo voltou a ocupar espaço, mas, aos poucos, foram se desenhando outras possibilidades de literatura regionalista, o que Cyro Martins denomina de “localismo”, que incursionava pelo novo perfil de alma gaúcha que fora se desenhando aos poucos na primeira metade do século passado.

E o que é localismo?

A distinção que o autor faz é de antagonismo e exclusão. Enquanto regionalismo é o cultivo da tradição, do pitoresco e das façanhas, glorificando o “monarca das coxilhas”, o localismo explora temas do cotidiano, “construindo a sua ficção na base da realidade, sem adjetivos” (Martins, 1944, p. 5).

A realidade vista de maneira eufórica é característica do regionalismo, para Cyro Martins, e o homem do campo marginalizado e a sua degradação, do localismo. Frente a essa divisão, é fácil concluir que a literatura feita durante a chamada fase romance de 30, a do próprio autor, portanto, é localista e não regionalista, na classificação de Cyro. Quando Cyro Martins se manifestava sobre o novo tipo de gaúcho que surgia, o gaúcho a pé, enxotado da terra, sem espaço, nem trabalho, nem dignidade, marginalizado, ele dizia: “Já não somos os regionalistas ufanos de antigamente. Pesa-nos a dura consciência da realidade. Somos localistas, se quiserem” (1944, p.17). Ele estava, assim, traçando o perfil deste que se opõe ao tipo regional, aquela personagem sem adjetivos, sem heroísmo e sem euforia.

Localismo é o destino de todo tipo desolado e desconstruído dentro de uma nova ordem social que se apresenta e na qual, mais uma vez, ele não está no topo:

O localismo apara os excessos particularistas e aspira à integração na literatura nacional, através da corrente de comunicabilidade de que participam os homens comuns. O localismo não experimenta nenhuma repugnância pelo feio e o vulgar, anseia por aproximar as diferentes províncias do país, sendo, portanto, fator de unidade nacional. (Martins, 1944, p.18)

Cyro temia que, se nada fosse feito frente ao crescimento do marginalismo rio-grandense, o efeito seria arrasador. Lendo os contos de Faraco, pode-se saber o que aconteceu com o gaúcho a pé, pois seus sucessores passeiam pelas páginas de *Manilha de espadas* e *Noite de matar um homem*.

Com o intuito de buscar uma definição mais específica deste gaúcho, buscou-se alguns conceitos em torno desta expressão bastante ampla.

Depois da paz de Poncho Verde, em 1945, iniciamos propriamente a história do rio Grande do Sul.. o cercamento das propriedades, o desaparecimento por eliminação física ou por proletarização do antigo gaúcho, agora transformado em marginal, ladrão de gado ou, se se deixou submeter, em peão de estância, controlado pelos rondas que primeiro atiram e depois indagam. (HOHLFELDT, 1996 p.11)

Hohlfeldt fala de três fases na emolduração da figura do gaúcho, desde o surgimento da literatura sulina, até nossos dias. O primeiro modelo era europeizado, dentro dos moldes dos heróis românticos, o modelo que José de Alencar inaugurou. Incluem-se nesse perfil inicial as personagens criadas por artistas do Partenon Literário (1868), num modelo próximo ao que se denominou, nesta época, de “centauro dos pampas”. O segundo modelo é o gaúcho traçado através de um discurso igualitário, “de modo a encobrir as condições sociais e buscar um projeto orgânico e unitário” (Hohlfeldt, 1996 p.12). O período de surgimento desse perfil é o do governo republicano-positivista de Júlio de Castilhos (1891). Não há uma denominação clássica para este perfil, mas, possivelmente, ele possa ser chamado de “gaúcho-peão”, ou, “guasca”, como o chamou João Simões Lopes Neto; ou, ainda, “campeiro” ou “vaqueano”, como o chamou Apolinário Porto Alegre.

Mesmo sem ser citado por Hohlfeldt, sabemos que o “gaúcho a pé”, criado por Cyro Martins, é o terceiro tipo neste ciclo.

Em síntese; o gaúcho recebeu várias denominações: *guasca* (Simões Lopes Neto), *campeiro ou vaqueano* (Apolinário Porto Alegre), *monarca das coxilhas* (César Lacerda) e *centauro dos pampas* (pela semelhança à entidade mitológica metade homem, metade cavalo). (Hohlfeldt, 1996, p. 20). Mas o gaúcho que aqui está sendo analisado é um *gaúcho a pé*, expressão criada por Cyro Martins em sua trilogia (*Sem rumo, Porteira fechada, Estrada nova*) para caracterizar o trabalhador do campo descapitalizado, pobre, desempregado, despojado de seu cavalo, marginalizado.

Na obra *Prosa dos pagos*, Augusto Meyer apresenta o resultado de um estudo onde aparecem as seguintes denominações para **gaúcho**: ladrão, vagabundo, contrabandista, coureador; bombeiro; chasque; vedeta; isca para o inimigo; bom auxiliar para o município e remonta; lanceiro; miliciano; trabalhador rural, afeito ao pastoreio; peão de estância; agregado, campeiro; habitante da campanha; bom ginete, campeiro destro; guasca; monarca; gaudério, filante, parasito; continentino; continentista; rio-grandense; entonado, pachola, de

vida solta; fronteiro, vaqueano; changador; gaudério; belendenge; índio vago (Meyer apud: Marobim. 1985, p. 25)

Diante de tantas expressões que podem ser tidas como sinônimos, resta apenas dizer que “gaúcho é mais do que um nome... ou um tipo. É uma atitude mental, um esquema psíquico, que atua no subconsciente... que os distingue de todos os habitantes dos demais estados.” (Marobim. 1985, p. 32). Está claro que essas denominações e esse perfil talvez acentuem o traço meramente regional, mas é preciso reforçar que todo texto é regional-universal se partir de uma dimensão local, tanto na paisagem quanto no indivíduo.

São dadas muitas significações para a palavra. Augusto Meyer chega a dizer que existem mais de cem, mas a controvérsia continua.

Gaúcho é sinônimo de: campeiro (perturbadores da paz); gaudério (malandro e vadio); guasca (habitante do campo); gausca-largado (homem disposto); changador (carregador); guacho (ladrões de gado, vagabundo, enjeitados, órfãos); peão: serviçal (empregado de estância); colorados (soldados do Gal. Abreu, devido ao fardamento); posteiro (vigia de gado, no posto); belendregues (gaúchos do campo que servem de isca para o inimigo, soldados que defendem a fronteira); chasque (mensageiro); continentino (habitante do Continente, como era chamado o RS); monarca (termo enfunado de narcisismo); maragato (Mauri Captus ou da cidade de Maragath -especializado em transmitir mensagens); beduíno (por analogia à vida dos beduínos - apegados ao deserto árido, acostumados à vida dura, de lutas e penúria);

Desde a década de 30 do século passado, verificam-se sensíveis transformações na figura literária do gaúcho, que aparece como um indivíduo cada vez mais inserido na brasilidade. “Desapareceu a mistificação, mas perdura o mito a encarnação, a força, valentia e o dinamismo. (Marobim, 1985, p. 34- grifos nossos) . Assim, tem-se aqui reforçada a conclusão de que é preciso que se parta de dados restritivos com esses caracteres regionais, mas que se alcancem dimensões mais amplas, como a temática central da maioria dos contos aqui lidos.

Quando se lê que “a honra é um valor supremo, tanto como a liberdade” (Hohlfeldt, 1982, p.23), tem-se a nítida sensação de que o aniquilamento moral das personagens faraquianas não poderia ser mais desolador, pois eles são seres sem honra e sem liberdade.

Os valores da *honra* e da *liberdade* são inerentes à alma gaúcha dos primeiros tempos da história do Rio Grande, mas é claro que também são valores que sustentam a

dignidade de qualquer homem e, por isso, assumem caráter universal. O que se verifica na leitura dos contos farauquianos é que nem o gaúcho mantém sua honra e liberdade de gaudério do pampa, nem o ser universal tem preservado o seu direito à honra e liberdade de todo ser humano.

A literatura do sul começou com o regionalismo “por questões históricas, culturais e até mesmo geográficas”. (Bittencourt, 1999, p.19). A figura do “peão” associada ao título de “monarca das coxilhas” é utilizada para representar as nossas origens culturais pelos escritores do Partenon Literário. Esse peão era uma figura indispensável entre os fazendeiros que precisavam dele, não só para o trabalho, mas também como guerreiro para a manutenção das fronteiras.

Os contos do início do regionalismo gaúcho mostram uma “democracia no campo”, sem antagonismos, como se os escritores quisessem mostrar apenas as virtudes dos dois lados, fazendeiros e peões. Essa idealização e ufanismo exagerados cumpriam um fundo ideológico para se criar no “imaginário popular do Rio Grande uma imagem de harmonia e unidade que interessava à classe dirigente, como forma de controlar as tensões sociais e também frente aos inimigos externos”. (Bittencourt, 1999, p.23)

Gilda Bittencourt cita, na seqüência de fases do regionalismo gaúcho, o nome de João Simões Lopes Neto, que, segundo ela, “reforçou o gosto pelos temas locais e o culto pelas raízes culturais e pelo patrimônio histórico” (1999, p.25), e do escritor Alcides Maya. Este último, de acordo com Lea Masina, apresenta em sua obra um pessimismo e uma mentalidade agnóstica que virá tirar a “aura heróica do gaúcho despreparado para enfrentar as novas formas de vida advindas do progresso” (Masina apud Bittencourt, 1999, p.28).

A seguir, vêm três décadas de intervalo e enfraquecimento do conto regional gaúcho, a chamada “Fase Intervalar”, entre as décadas de 1930 e 1950, exatamente quando começaram a surgir os primeiros representantes do conto urbano no Rio Grande do Sul.

Gilda Bittencourt vincula a autenticidade do que é ser gaúcho aos “valores que representassem na memória popular rio-grandense determinados arquétipos culturais já enraizados na sua tradição” (1999, p.33). Para ela, essa tradição reafirma-se muito mais pelo perfil, pelas características de caráter, pelas coisas nas quais se acredita e costumes que se seguem do que pelo ambiente onde isso acontece, ou pelo espaço onde os seres estão colocados. Com a leitura de Bittencourt, tem-se o retorno da afirmação de que o aspecto mais determinante do que é ser regionalista concentra-se nos valores e não na paisagem.

Maria Eunice Moreira, em seu *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*, faz, inicialmente, uma retrospectiva histórica e aponta como ponto de partida da literatura regionalista gaúcha a sociedade Partenon Literário, de 1868; “Só se pode falar em literatura no rio Grande do Sul a partir da década setenta do século XIX, com o grupo do Partenon Literário” (Moreira, 1982, p. 23). Com o Partenon, abriu-se o ciclo da literatura regionalista. O mesmo espírito que motivara o nacionalismo romântico brasileiro, procurou fixar as peculiaridades locais.

Guilhermino César é citado por Eunice, quando afirma que os artistas rio-grandenses procuravam, “explicando-se, explicar ao Brasil (...) uma aspiração de originalidade que desde a independência foi uma preocupação das elites nacionais”.(1971, apud Moreira, 1982, p.25).

Para ela, clima, fauna, flora, topografia, além de condições sociais peculiares, devem estar expressos em uma obra de arte para que ela seja reconhecida como regionalista. Essa identificação do regionalismo com o ambiente, com o espaço exterior, parece ser também a preocupação primeira de George Stewart, outro nome citado por Eunice:

Toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. (...) A obra regional deve se localizar em determinada região e retirar sua substância desse mesmo local primeiro do fundo natural – clima, flora, fauna, segundo das maneiras peculiares da sociedade que a faça distinta de qualquer outra. (Coutinho, 1976, apud Moreira, 1982, p. 83)

Somente depois de citar a questão espacial é que a autora apresenta como determinante da região, além deste espaço físico restrito, os reflexos de condições sócio-históricas. Esse espaço, no entanto, não é qualquer um situado em território rio-grandense, “pela classificação oficial em vigor, o terrunho do gaúcho brasileiro tem o nome de campanha”. (César, 1973 apud Moreira, 1982, p. 84). E Eunice Moreira traduz esse “campanha” como os municípios de Alegrete, Bagé, Santana do Livramento, São Gabriel, Quaraí e Uruguaiana. (1982. p. 84)

O espaço da gauchesca é a Campanha (...) não só pela economia pastoril, como pelas rivalidades fronteiriças, o que facilitou a criação do herói regional (...).Atos decisivos da vida histórica do RS desenrolaram-se quase todos na região conhecida por campanha. (Moreira. 1982. p. 84-85) A campanha é reconhecida como o solo dos feitos históricos. (p. 86)

A importância primeira desse aspecto exterior justifica-se como sendo ela a determinante dos traços interiores. Tudo o que se determina como traço do perfil psicológico desenhou-se a partir da terra em que o gaúcho vive.

A terra assume uma proporção de grandeza e o homem torna-se pequeno diante dela. (...) A terra assume para o homem, a natureza de elemento matriz: ela é a mãe, de onde decorrem seus atributos telúricos ...mas não é qualquer terra, verifica-se a exclusividade de uma região: a campanha,(...) a prosa de ficção regionalista é de exclusivo cunho campanhense. (Moreira, 1982, p. 87)

Não há uma uniformidade nessa caracterização e essa divisão é mútua, conforme se verá a seguir. As ilustrações da maioria dos estudiosos sobre literatura gaúcha afirmam que os gaúchos litorâneos e das regiões centrais são um pouco estrangeiros também.

...é da terra que o gaúcho retira os atributos físicos e morais..... o homem é da campanha ou é exterior a ela. O estrangeiro é sempre elemento não campanhense, ainda que habite no mesmo estado sulino. (Moreira. 1982. p. 89) (...) na mesma proporção que o gaúcho rejeita o elemento estranho à campanha, também se confirma a inadaptação do estrangeiro à terra gaúcha.(...) Campanha é o umbigo do mundo para o gaúcho. (Moreira, 1982, p. 90)

Se o espaço da gauchesca encontra-se alterado, pois se instalaram elementos alheios, o homem que depende da terra também não é o mesmo. Há diferenças culturais, econômicas, ideológicas, de identidade nacional, de auto-estima. É uma prova de que onde a terra é dividida, o homem também é dividido.

Ao lado da separação física (que, às vezes, precisa acontecer), há a outra separação provocada pelo progresso (...) ele reflete que, nos tempos presentes, a fisionomia da terra já é outra (...) o afastamento físico ocorre em busca da sobrevivência, o progresso testemunha que os costumes, as tradições também já são outros. (Moreira, 1982, p. 90)

Como a identidade cultural busca proximidade aos centros econômicos de cada região, é normal que haja um deslocamento na posição do “terrinho”. A pecuária, no início do século XX deixou de ser a base da economia no Rio Grande do Sul; assim, o alvo na campanha, propícia a essa atividade pastoril, começa a se deslocar para a serra e o do campo, para a cidade. De Maria Eunice Moreira fica, então, o pensamento de que é a terra, o espaço exterior, determinante dos traços morais e físicos do gaúcho e, portanto, o elemento primeiramente determinante da regionalidade.

Para Regina Zilberman, a caminhada do regionalismo em nossas letras vai da década de 1870 até o início do Modernismo; faz uma trégua e retorna com o romance de 30. Dentro desse período afirma que essa tendência parte do período romântico, através da glorificação do herói, passa pelo período naturalista, de assimilação – ou não – da industrialização, com o surgimento na literatura de “denúncia dos problemas como clima, os latifúndios e os males

sociais” (1980, p. 35), e chega ao segundo período modernista, na década de 1930, com a temática de ótica social de Cyro Martins, entre outros. Os iniciadores da literatura sulina são, para a autora, os membros do Partenon Literário, que ela denomina de “inclinação localista” (1980, p. 36). Dentre eles, o posto de primeiro lugar fica, seguindo o que Guilhermino César diz na introdução de *O corsário*, para Caldre e Fião.

O que caracteriza o regionalismo são dois aspectos: “o tipo humano escolhido” e “o meio espacial” (Pereira apud Zilberman, 1980, p. 35), mas ainda há, especificamente no Rio Grande do Sul, um terceiro, “determinado tempo histórico”. Percebe-se, então, que Regina Zilberman é mais uma autora que vincula o início das manifestações regionalistas ao início do romance brasileiro, ou seja, ao romantismo. Assim, não há como desvincular regionalismo da característica do nativismo, tão propagada durante esse período literário.

Essa intenção nativista fez surgir o indianismo. Como um retorno às origens, ele concentra em si a origem dos mitos, "(...) e como tal, idealizou suas personagens, dando-lhes uma envergadura heróica, com um alto padrão moral, disponibilidade à ação desinteressada e coragem imorredoura" (Zilberman, 1980, p. 31). Assim, herói e o primeiro gaúcho surgido na literatura do sul são praticamente sinônimos. O índio era um herói nacional; o gaúcho, um herói local.

O regionalismo, mais restritivo que o indianismo, deu a continuidade quando este último entrou em processo de esgotamento. Afrânio Coutinho aborda essa descendência da seguinte forma: “usando uma inversão na sua origem e seqüência considerando que caberia ao regionalismo ser superado por uma literatura de tendência mais universalista” (apud Zilberman, 1980, p. 31). Há, sem dúvida alguma, uma expansão das manifestações literárias com o advento do regionalismo, pois toda a literatura brasileira tem “uma inclinação para regional”, no dizer de R. Zilberman, e, por isso mesmo, terá uma permanência maior e mais atuante do que o indianismo, que teve vida breve.

Atendendo, mais uma vez, à intenção de conceituar o que é ser regional, transcreve-se o que Lúcia Miguel-Pereira caracteriza como regionalismo:

(...) só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e etilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora (apud Zilberman, 1980, p. 32).

Zilberman aponta como aspectos singulares do regionalismo tudo aquilo que seja específico de determinado espaço geográfico, como a “cor local”. Leia-se aqui como “cor local” o tipo humano escolhido, a linguagem, os costumes, e, também, um aspecto ideológico, a “supremacia do meio sobre o indivíduo”, seguindo a tendência determinista de que este último é fruto do espaço onde ele se cria.

Este fato se explica na medida em que, num certo povo aglutinado em torno a uma norma de extensão nacional, somente ao cenário é permitida a individualização. Deste modo, se no coração da totalidade brasileira cabia destacar um certo tipo humano, era porque o local onde vivia tinha acabado por se imprimir nele, determinando seus hábitos e modo de ser. (Zilberman, 1980, p. 32)

Esse tema da terra exercendo força sobre a formação do indivíduo já havia sido abordado por Maria Eunice Moreira em *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Tem-se aqui, então, mais um reforço da linha determinista de pensamento de que o espaço externo existe em primeiro lugar e determina os valores das “gentes” que ali vivem.

Assim como o indianismo está ligado ao nacionalismo, que se manifestou na literatura brasileira durante o Romantismo, o regionalismo está ligado ao separatismo. Durante o século 19, a problemática separatista assolou o país, deu uma trégua durante um período de conflitos internacionais, como a Guerra do Paraguai, e reacendeu-se na década de 1870, quando o regionalismo tornou-se projeto literário dominante no país. No Rio Grande do Sul, o separatismo literário aparece através da Sociedade Partenon Literário. Assim como no sul, esse separatismo surgiu em diversos pontos do país, legitimando sua presença na literatura brasileira. “Esta associação entre regionalismo e federalismo, atendia aos interesses dos grupos políticos ligados aos grandes proprietários rurais” (Pereira apud Zilberman, 1980, p. 33).

Na época do Romantismo, essa tendência tinha uma justificativa vinculada ao nacionalismo, mas sua permanência ainda carece de estudos. Inicialmente, o herói mais adequado a símbolo nacional era o índio, mas logo este espaço foi ocupado pelo *tipo regional*: o sertanejo, o cangaceiro e o gaúcho.

Dentre esses tipos, o gaúcho aparece na literatura como uma personagem que, ao mesmo tempo em que tem superioridade, também é diferente. E isso acaba se tornando ambivalente, pois a exaltação aproxima, mas a diferença afasta.

(...) ao mesmo tempo em que o gaúcho é elevado à condição de símbolo da nacionalidade brasileira, o Estado é concebido como uma nação à parte e,

portanto, merecedor de uma literatura que o represente e o distinga no contexto geral do País (Baumgarten).

Quando o gaúcho é colocado na condição de personagem exaltada ao *status* de herói, tem-se uma literatura regionalista que nada mais é do que “variante do nacionalismo romântico”, buscando a integração, já que o objetivo do Romantismo é a afirmação do território brasileiro forte e independente. Já, na condição de estado propriamente dito, consciente de sua posição de fronteira com outros países, o Rio Grande produz uma literatura regional com tendência separatista.

Guilhermino César, no prefácio de *O regional e o universal na literatura gaúcha*, diz que o “brasileiro não teme tanto em se comparar e em encontrar semelhanças entre si, entre um representante de uma região e de outra (paulista e baiano) do Brasil, como acontece em outros países”. (apud Pozzenato, 1974, p.9) Essa harmonia entre as regiões, além do hábito de imitar o estrangeiro e da urbanização, é aspecto que acarreta a “desregionalização” (Pozzenato, 1974, p.9)

O problema do regionalismo é, pois, evidente, e é o próprio Pozzenato a dizer que “problematizar é sempre o ponto de partida para toda busca de solução” (1974, p.13)

O regionalismo está incluso naquilo que se refere à realidade regional. Numa obra literária essa representação vem através do elemento “local, ou situado ou ainda datado” (Pozzenato, 1974, p.15), ou seja, o texto que pretende representar determinado espaço em determinado tempo. “Chamar-se-á, pois regionalismo, aquela representação do regional que obedece a um programa, a uma vontade de fazer, a um projeto elaborado segundo as convenções e a ideologia do que se pode denominar um movimento literário”. (Pozzenato, 1974, p.15)

Exemplo disso é o caso da escola realismo, que não quer dizer simplesmente representação do real, mas de um “determinado real”, escolhido por pressupostos ideológicos.

Entretanto, regional e regionalismo não são as únicas expressões que surgem; tem-se também os termos “nativismo”, “localismo”, “bairrismo”, “ufanismo”, que, segundo Guilhermino, ainda no prefácio da referida obra, “contribuíram para perturbar, na hora de conceituar o que seja o regionalismo, algumas das mais poderosas inteligências críticas do país” (Pozzenato, 1974, p.9).

Discutindo-se essas distinções conceituais, Pozzenato propõe, primeiramente, definir as aproximações e diferenças entre os termos “regional”, “nacional” e “universal”.

“Regional” e “nacional”, inicialmente, têm base em critérios geográficos e ecológicos. A partir do Modernismo, essa diferenciação assumiu, além dessas, uma dimensão cultural, assim como o particular, o regional e o nacional, segundo Pozzenato, são “formas de representação objectual” (1974, p.17).

A raiz desses conceitos reside na “mimese, segundo o qual a representação artística é sempre representação de algo” (Pozzenato, 1974, p.17).

Por outro lado, toda obra que se pretende universal “é sempre situada com relação a um lugar, real ou imaginário, e datada com relação a um tempo, também real ou imaginário”. (Pozzenato, 1974, p.15). Ainda segundo o autor, “O regional, em oposição ao universal, é uma forma do particular, e deve ser subsumido por este último termo, que caracteriza um dos elementos do processo metonímico que leva, do particular ao universal, o sentido de um determinado universo literário. (1974, p.17)

Regional não se opõe, apenas é uma parte, ajuda a compor o universal, é uma parte do todo. Sendo isso claro, é preciso tentar definir agora que parte é esta, que dimensão ele tem e o que o caracteriza; definir se é possível delimitar onde termina o regional; se entre esses dois termos insere-se o nacional, também dentro do conceito metonímico como parte do todo; definir, ainda, se todo texto regional alcança dimensão universal ou apenas alguns, que atendam a determinadas características, e, por fim, se os contos de Faraco selecionados no *corpus* são contos regionais com dimensões universais. Vejam-se algumas respostas no sentido de elucidar as questões.

Primeiro, nem todo texto regional alcança dimensão universal. Já foram citados casos de textos tradicionais que se ativeram ao paisagismo e ao deslumbramento do linguajar de determinada região, mas não evoluíram para o universal. São, pois, contos regionais e só.

“Não”, também é a resposta para a possibilidade de delimitação. Um texto é universal além de regional num todo, não em razão de determinado ponto ou devido a uma característica específica.

E, enfim, uma resposta positiva para o universalismo nos contos de Faraco. Um conto que possui traços regionais, mas se expande para o universal, o que faz utilizando-se de diversos recursos: faz uma experimentação de imagens líricas que dão dimensão poética ao texto (“Adeus aos passarinhos”), apresenta conflitos internos que ultrapassam os limites do campo (“Massacre do bugio amarelo”), traduz sentimentos que cabem na alma de qualquer personagem, não interessando a que região ou tempo ela pertença (“Guapear com frangos),

enfim, por muitos aspectos que mais tarde serão analisados com maior minúcia e riqueza de exemplos. Dito isso, seguem as duas últimas distinções apresentadas por José Clemente Pozzenato:

“Regionalismo” distinto de “regional”; “universalismo” distinto de “universal”. Regionalismo significa, em primeiro lugar, o uso de uma linguagem regional e, em segundo, a representação de temas, motivos e tipos regionais. Essa linguagem é o resultado de certos “boleios sintáticos, certas transformações morfológicas, certas criações ou idiossincrasias da língua que se afastam da língua padrão (1974, p.18). Enquanto regionalista, essa linguagem não cumpre mais a função de significar o mundo, mas ela própria torna-se uma “representação”. Para ser regionalista a linguagem regional precisa chamar a atenção sobre si e não sobre a sua significação literária.

Em síntese, essas leituras iniciais conseguiram fazer perceber o quanto o tema do regionalismo é pensado de maneiras diferentes desde o seu surgimento, até a sua definição, na segunda metade do século XX. Exatamente por isso será feito agora um levantamento de argumentos e denominações para, com base neles, estabelecer o ponto de partida.

Uma das conceituações mais importantes que se buscou neste primeiro momento foi a de regionalismo, definição na qual mais se perceberam discrepâncias. O que é literatura regional? Que características são imprescindíveis para que se diga que determinado texto é regional? O que há de se considerar em primeiro lugar?

Gilda Bittencourt (1999) acredita que é regional aquilo que mostra, em primeiro lugar, os valores culturais de determinada região. No entanto, não é o que afirmam os demais estudiosos que apresentaram as suas caracterizações do que seria, ao seu ver, regional.

Eunice Moreira (1982) cita, primeiramente, o espaço exterior como determinante, um espaço com clima, fauna e flora peculiares e que, preferencialmente, não ultrapasse os limites do que no sul se chamam “campanha”.

Na mesma linha, Regina Zilberman (1980) define o que é “cor local” e acredita na supremacia do meio sobre o indivíduo.

Pozzenato (1974), por sua vez, diz que é regional aquilo que se refere a determinado espaço em determinado tempo. Apesar de reforçar que este “determinado” é uma escolha do indivíduo, que é movido por razões ideológicas, ainda coloca em primeiro lugar o espaço.

Numa tentativa de, em síntese, responder à questão “O que é ser regionalista”, pode-se dizer que Cyro Martins é o único literato que faz questão de manter a divisão entre regionalista, aquele que vê a realidade de maneira eufórica, e localista, aquele que sofre com a marginalização (Martins, 1944). A partir de então, cada autor acrescenta um dado ao que, no seu entender, é necessário para ser regional: deve ter como pano de fundo uma região em particular (Moreira, 1982), e esta deve ser a campanha (César, 1973), palco dos feitos históricos (Moreira, 1982). Tão definido é esse espaço que o não campanhense é quase como um estrangeiro, mesmo morando no sul (Moreira, 1982). Regionalista é uma categoria caracterizada pelo tipo humano e pelo meio espacial e está vinculado, desde sua origem, ao Romantismo, o que o associa ao nativismo, que é uma forma de nacionalismo (Zilberman, 1980).

Obras regionalistas têm como fim primordial a fixação de tipos, costumes e linguagem de um determinado meio (Pereira) que exerce supremacia sobre o indivíduo, imprimindo no tipo humano hábitos e modos de ser (Zilberman, 1974). Por fim, o regional é determinado por critérios geográficos e ecológicos, além da dimensão cultural (Pozenato, 1974).

Hohlfeldt, partindo da pergunta de Carlos Dante de Moraes “Quais os escritores que devem se compreendidos ou considerados por uma literatura rio-grandense?” (apud Moraes, 1996, p. 12), cita três categorias de escritores para tentar uma resposta: primeiramente, os gaúchos de nascimento; depois, os que se radicaram e atuaram no Rio Grande do Sul, tendo nascido fora do estado ou até mesmo fora do país, e como terceira e última categoria, os autores de obras de “expressão”, onde quer que tenham nascido.

Entretanto, é necessário entender a abrangência dessa classificação “obras de expressão”. Acredita-se que todos aqueles títulos que participam das antologias mais respeitadas e são citados na maioria dos manuais de literatura gaúcha, os nomes insistentemente repetidos como fundamentais na caminhada da formação da história literária brasileira, são os autores que se enquadrariam como “de expressão”.

Partiu-se, então, para uma investigação que esclarecesse se o surgimento dos contos de Faraco selecionados para o *corpus* deste trabalho, são um caso isolado na década de 1980, ou pertencem a um grupo de outras publicações que justifiquem pensar num ressurgimento do conto regionalista com um novo perfil de regionalismo. Assim, pesquisou-se dados sobre as publicações no gênero conto dentro da temática regional no século XX e algumas bibliografias de referência no Rio Grande do Sul, como a obra *Conto brasileiro*

contemporâneo, de Hohlfeldt. Com essas leituras, pode-se dizer que o período que a literatura chama de Pré Modernismo e, depois, o período do início da literatura dita “contemporânea” – décadas de 1960 e 1970 - são os momentos em que se verificou o maior número de publicações no gênero regionalista ou rural (Hohlfeldt, 1981, p.208-220).

Considerando que a obra de Hohlfeldt avança até o final de década de 1970, não é possível, nesta bibliografia, saber da incidência desse gênero na década de 1980, quando da publicação de *Manilha de espadas e Noite de matar um homem*. No entanto, não se acredita que ao lado de Sérgio Faraco tenha surgido uma geração de contistas regionalistas no estado, nem mesmo no país, já que o número de publicações não ultrapassa cinco títulos em uma década, sendo uma delas do próprio Faraco. (Hohlfeldt, 1981)

Considerando as dificuldades de se publicar e fazer rodar obras no início do século passado, há que se considerar que o período mais expressivo deste gênero no último século foi, sem dúvida, o Pré-Modernismo. Deduz-se que, provavelmente, eles foram motivados pela presença de nomes como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, por exemplo, que deram uma atenção muito cuidadosa e comprometida aos aspectos regionais do país, com indiscutível valor técnico-literário.

Ainda com a intenção de mapear o conto brasileiro no século XX, consultou-se a obra de Bosi, *O conto brasileiro contemporâneo*, que analisa a caminhada do gênero conto “depois que se calaram as vozes fortes do Modernismo ou dos seus arredores” (BOSI, 1974, p.7). Em uma relação de dezoito nomes - apenas um nome gaúcho é citado entre as décadas de 1840 até 1870, aparecem apenas dois nomes regionalistas: Guimarães Rosa é o autor da maior parte dos títulos e a década de 1960 é a mais privilegiada. Essa é mais uma comprovação de que *Manilha de espadas e Noite de matar um homem* não pertencem a um período de retorno do regionalismo nas letras nacionais.

2.2 A divisão da literatura gaúcha

Marobim considera a tarefa de dividir a literatura gaúcha “árdua e bastante subjetiva” (1985, p. 43), mas na necessidade de fazê-lo, concorda com Guilhermino César em seu *História do Rio Grande do Sul*.

Acredita que o que determina essa divisão é a temática das escolas literárias e episódios históricos e políticos. Essa divisão apresenta sete momentos, quais sejam:

1. período de elaboração da temática gaúcha (1636 – 1834) – relatos de contos e fatos fantásticos; literatura predominantemente oral;
2. período de maturidade (1834 – 1856) – caracterização do monarca das coxilhas, fruto da Revolução Farroupilha;
3. período de floração (1856 – 1869) – poetas românticos líricos;
4. período da revista *Partenon Literário* (1869 – 1884) – fundada em 1868 por Apolinário Porto Alegre e Caldre e Fião e outros tantos ligados pela literatura; cultivava a regionalista, gauchesca, viril, combativa e exaltação do herói.
5. período parnasiano e realista (1884 – 1902) – término do Romantismo, início do Parnasianismo, Realismo e Simbolismo.
6. período simbolista e neo-regionalista (1902 – 1925) – um tipo novo de regionalismo mais próximo do Modernismo, como o de João Simões Lopes Neto (Alcides Maya, Augusto Meyer...)
7. período modernista (1925 – 1971) – o individual em conflito com o universal; continua o regionalismo, mas com abertura para o universal, sendo debatidos todos os valores humanos da cultura ocidental. (Marobim, 1985, p. 43 – 44 - 45)

Dentro de uma divisão baseada em épocas evolutivas, a época pastoril, para Marobim, é dividida em duas: o ciclo do “centauro das coxilhas” e o ciclo do “monarca das coxilhas”. Retrata que a tomada do Rio Grande por Silva Pais, em 1737, determina o início dessa época; o término está marcado pela publicação de *Os farrapos*, de Oliveira Belo em 1896. Nesse período, “os campos eram abertos, sem porteira fechada” (Marobim, 1985, p.46), e o gaúcho vivia livre e valente.

O “centauro das coxilhas” (1737 – 1835) é aquele que, na literatura oral, é “muito conhecido, de grande opinião. Possui traços vigorosos, viris, positivos, altivo e indomável” (Marobim, 1985, p.46). Geralmente, aparece no cancionero popular, em verso, ao som da viola, ou em prosa nos causos das rodas de chimarrão. Vive livre, sem limites de tempo e de espaço.

O “monarca das coxilhas” (1835 – 1896) tem um pouco do trajar da personagem Vanzini, do romance *O corsário*, de Caldre e Fião, de 1848, e o heroísmo e valentia de Bento

Gonçalves, também descrito nesta obra, falecido dois anos antes de sua publicação, ou seja, a figura de um herói, “hercúleo” (Marobim, p. 48), ou ainda, nas palavras de Zeferino Brasil, “nobre e valente, arrogante e modesto, ativo e honrado, glória e orgulho do Brasil” (apud Marobim, 1985, p.49).

A próxima época é a “agropastoril”(1896 – 1930), período de degradação e ruína, quando surgem problemas de ordem “econômica, política e moral” (Marobim, 1985, p.50). Assim como *O corsário* representava o monarca das coxilhas, a obra *Ruínas vivas*, de Alcides Maya, “traça o perfil dessa decadência generalizada” (Marobim, 1985, p.50). Este gaúcho age covardemente e entrega-se à imoralidade e à bebida. É a crise do herói, o surgimento do gaúcho a pé de Cyro Martins. Além desse ciclo, outras obras criaram personagens que se enquadram nesse período: *O tatu*, de Donaldo Schüller (1982); *Camilo Mortágua*, de Josué Guimarães (1980). É o “anti-herói, migrante vagabundo pelas periferias das grandes cidades” (Marobim, 1985, p.56).

Ainda cita a “época Urbana e Industrial” (1930 – 1982), que caracteriza o abandono do campo, quando o cenário muda, os problemas mudam, a paisagem “física, social, racial, cultural e econômica” (Marobim, 1985, p.56) muda. Erico Verissimo e Dyonélio Machado são os iniciadores desta época e mostram em suas principais obras o início da caminhada em direção ao romance intimista e psicológico.

Por fim, na “época Pós-industrial”, não aparecendo dados citados. Parte de romances utópicos de Moacyr Scliar, que atenderiam ao chamado retorno da “era do ouro” (Marobim, 1985, p. 53), passa pelos romances de mulheres “irrealizadas e infelizes” (Marobim, 1985, p.53) de Lya Luft e chega ao intimismo de Caio Fernando Abreu e Tânia Faillace.

Apesar de se ter conhecimento de que o cenário dos contos de Faraco é predominantemente rural e, portanto, se enquadrariam muito mais em uma denominação que tivesse por título *Contos Agro-pastoris*, é sabido que as personagens de *Noite de matar um homem* e *Manilha de espadas* são vítimas da degradação, da marginalização e do fim da atividade pastoril e campesina. Além disso, a data que Marobim oferece para o tipo de literatura denominada por ele de “Época Urbana e Industrial” (1930 – 1982) é exatamente a que ambienta os contos de Faraco aqui trabalhados. Por tudo isso, parece mais adequado dizer que os contos de Faraco, dentro da classificação de Marobim, pertencem à “época urbana e industrial”.

Sintetizando-se, então, a questão sobre o início do regionalismo até o último período considerado regional citado nas letras gaúchas, o início da literatura denominada regional no Rio Grande do Sul geralmente aceita o romantismo como escola literária berço, de acordo com Bittencourt, Martins, e Baumgarten. No entanto, Dyonélio Machado e Moraes, ambos citados no texto de Baumgarten, desconsideram o período romântico e acreditam ser João Simões Lopes Neto o iniciador do período a que os dois denominam de “clássico”.

Já, no que diz respeito ao último período de literatura regional, nem todos fazem referência a esse. Gilda Bittencourt e Martins citam um período “crítico Social” ou apenas de cunho “social”, que eles identificam pela década ou pelo aspecto do gaúcho sem evidência nesse período, o rio-grandense proletarizado, que viveu a partir da década de 1930. Outro nome que cita um segundo momento de regionalismo, é Dyonélio Machado, que pertenceu ao romance de 30 e chama de período de “localismo”, fase marcada pela presença de Cyro Martins na literatura gaúcha.

Como nenhum dos nomes aqui estudados avança na década de 80, quando surgiram as obras *Manilha de espadas* (1984) e *Noite de matar um homem*, (1986), apenas por aproximação e caracterização pode-se classificar a presença de Faraco dentro da literatura gaúcha.

No entanto, é concordância de todos os nomes citados de que o perfil de regionalismo mudou a partir da segunda fase do modernismo. Outra unanimidade é a proletarização desse gaúcho, que, de “centauro dos pampas”, passou a ser “a pé”, distante do modo de produção capitalista. Percebe-se também que a última data citada é o período referente ao romance de 30; depois disso, não existe mais nenhum divisor de águas que comprove uma diferença entre a visão do regionalismo da década de 30 e o da década de 80 do século passado. Assim, dentro da teorização até então apresentada, os contos das obras *Manilha de espadas* e *Noite de matar um homem* de Sérgio Faraco ainda pertencem a este perfil de cunho social. Mesmo distantes meio século do surgimento da trilogia do *gaúcho a pé* de Cyro Martins, reconhecem-se nas personagens criadas por Faraco traços do desalento do localismo de Cyro, do seu gaúcho Guedes das páginas de *Porteira fechada*, apenas para citar um exemplo.

2.3 O conto e o regionalismo

A forma narrativa curta foi a preferida pela gaúchesca desde os tempos do Partenon Literário, talvez por ser a que se aproximava e se identificava melhor com os “casos” de galpão, presença constante na cultura popular do rio-grandense. (Bittencourt, 1999, p.35)

Em todas as fases do desenvolvimento cultural do Rio Grande do Sul, o conto teve papel de destaque. Da oral à letrada, o desenvolvimento da história da literatura gaúcha está ligado a essa modalidade narrativa.

Gilda Bittencourt diz que o conto, na literatura gaúcha, não tem como marco de renovação o modernismo. Apenas a década de 1960 é que iria assistir a essa renovação, quando começa na literatura brasileira o período que a maioria da crítica literária denomina de “tendências contemporâneas”. A partir da segunda metade do século passado, segundo Gilda, a linguagem e a temática do conto vão sofrer atualizações (1999, p.20). Na obra *O conto sul-riograndense – tradição e modernidade*, a autora faz uma divisão inicial desse gênero em duas fases mais abrangentes: “uma essencialmente regionalista, das origens até fins da década de 50 e a fase contemporânea, que começa com a década de 1960 e vem até nossos dias” (1999, p.21).

Entretanto, dentro dessa dupla divisão, há ainda uma subdivisão, de acordo com o grau de “regionalismo” que cada período foi capaz. Gilda Bittencourt fala em quatro regionalismos na literatura do Rio Grande do Sul: o primeiro é o do Romantismo, que idealiza o gaúcho como herói; o segundo é o do realismo/naturalismo, chamado de tradicional, “que marca o desaparecimento do antigo gaúcho” (1999, p.21); um terceiro é o modernista, “renovado”, e, por fim, o quarto é o Crítico Social, que denuncia a desestruturação da sociedade campeira e a proletarização do gaúcho” (1999, p.21-22).

No clássico *Variações sobre o conto* de Herman Lima, encontra-se também uma dupla divisão do conto, que aceita muitas subdivisões. A exemplo de Gilda Bittencourt, o autor cita duas categorias: “universais” e “regionais”. Apresenta uma breve caracterização de ambos dizendo que os “universais são os contos psicológicos nos quais se estudam os sentimentos, as paixões morais, a alma universal” (1952, p.47); logo a seguir, cita os regionais como aqueles que privilegiam “certos meios e tipos, característicos de núcleos sociais exóticos ou de pitorescas civilizações” (1952, p. 47), defendendo sempre que este último não dispensa o sentido universal do primeiro.

Já Bosi teoriza o conto no Brasil sem distinções de região e insiste no termo “situação” quando se refere ao gênero conto. Em torno dessa situação convergem os significados do texto, suas personagens e o discurso (1974, p.8). O texto curto quer narrar buscando sempre, nas palavras de Poe, o “efeito único”. A preocupação é de que todo o bom conto, desde a primeira frase, deve conduzir para isso (BOSI, 1974 p.8).

O tema é outra questão fundamental e cuja descoberta não vem por acaso, pois ele tem de ser muito atraente. É o tema também que indica o tipo de narração a que se vai proceder; muitas vezes, essa relação entre tema e tipo de narração é “agônica” (BOSI, 1974, p.9) e é exatamente o que vai determinar a qualidade estética do texto. Os tipos de contos, segundo Bosi, são “realista documental”, “realista crítico”, “intimista- memorialista”, “intimista-onírio-fantástico” e “experimental no trabalho lingüístico” (atemático) (1974 p.9). Dentro dessa denominação, os contos de Faraco, aqui analisados, situam-se entre a primeira e a segunda classificações.

Mais adiante, Bosi utiliza a expressão regional e confronta-a com o universal, mas não a aprofunda, pois diz que a preferência por assuntos é um “embate ideológico” (1974 p.9) e que “ser a favor ou contra o regional, a favor ou contra o universal não faz sentido como juízo literário: é, no fundo projeção indiscreta de ideologias grupais” (BOSI, 1974 p.9). Para Bosi, os iniciadores do regionalismo nas letras brasileiras são os românticos. Independentemente de serem contistas ou romancistas, de terem idealizado com maior ou menor intensidade o cenário, a linguagem ou as personagens, não importa, o primeiro período regional no Brasil, assim como na região Sul, coincide com o início da independência política brasileira.

O conto, no momento seguinte ao Romantismo, nas letras brasileiras, já demonstra que o deslumbramento pela figura típica, tão ao gosto romântico, esbarra no seu perfil psicológico:

(...) foram os românticos, Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, Varela, entre outros, os que pela primeira vez se deixaram fascinar pela vida rural (...) desde esses passos iniciais do nosso regionalismo, ficava à mostra o descompasso entre o projeto cultural e a realização estética (...) o resultado era fazer do mundo rústico um pretexto para expor o seu caráter diferente: rude, tosco, bárbaro, impulsivo. (BOSI, 1974, p.11).

Outros nomes surgem nessa relação de contistas da vida agreste: Coelho Neto, Inglês e Sousa, Lobato, Alcides Maya, Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto. Dessa época pré-modernista dá-se um salto para a década de 1930, quando, segundo Bosi, “começam a

desenhar-se as novas fisionomias regionais” (1974 p.12). Vários fatores participam da formação de um novo perfil desse regionalismo: crise material, campo invadido pela frente capitalista do pró-guerra – Primeira Guerra Mundial (BOSI, 1974, p.12). Depois da voz de protesto do romance de 30, surge uma literatura de diálogo entre o mito e o real. O melhor representante dessa literatura é Guimarães Rosa, o grande regionalista universal da literatura brasileira, que deixou páginas de conto com narrações poéticas inesquecíveis.

O que se produziu a partir da década de 1960 é, no dizer de Bosi “a literatura-verdade”, que se manifesta através de “modos fragmentários e violentos de expressão” (1974, p.21). Mais uma vez, o regional puro é atingido pelo capitalismo e pela modernização.

Colocados esses pressupostos, passemos à análise dos contos de Sérgio Faraco.

3 ANÁLISE DE CONTOS

3.1 “Aventura na sombra”

Um menino pega uma égua e avisa o negro da fazenda, que vai ao Bororé. Sai à tardinha para uma aventura em que só a égua Flor-de-Lis poderá acompanhá-lo.

A simplicidade dos contos de Sérgio Faraco emociona. Ora o indivíduo, ora a linguagem, ora a paisagem, mas sempre a simplicidade, aliada a um lirismo sutil, no qual Zoleva Carvalho Felizardo traduz muito bem essa alta qualidade literária sem intelectualismo ao dizer “não escreve para, mas conversa com” (1979, p.15).

Provavelmente, esse tom e também esses temas provenham da experiência de vida do menino Faraco, que conviveu com esse povo simples, que fala simples, “um escritor também aprende a ver as coisas no convívio com o seu povo.” (Antônio, 1978, p.9)

Assim como este, outros contos trazem a figura do menino em situações limítrofes, como o espaço geográfico que ele habita. São contos que vão mostrar o crescimento e amadurecimento do menino-homem, curtido pelas aventuras, dores, perdas e crueldades da vida, que atingem o indivíduo desde a mais tenra idade até a espera pela morte. No decorrer desses contos, “o leitor acompanha o amadurecimento compulsório do indivíduo, desde sua infância até a fixação definitiva da hombridade, não distinguindo praticamente entre um e outro personagem principal das histórias...tudo dizia respeito ao próprio homem na sua trajetória inicial pela vida” (Corrêa, 1979, p. 6)

Entardecer, lua minguante. Tudo, na descrição do cenário e do momento do dia em que se passa este conto, lembra a “sombra” do título: está tudo “...modorrento e parado”, “quase nenhum ruído” na natureza; e as pessoas, quando surgem em meio a esse cenário, aparecem “careteando um bocejo”.(Faraco, 1984, p.13)

O piá conhece os campos e as macegas, vive nesse lugar, diverte-se e cresce nos hábitos e nas aventuras das várzeas e dos arroios. E é desses lugares que brota sua linguagem claramente coloquial. Provavelmente, as pessoas com quem ele se comunica são de um universo bastante restrito. Ele fala com o negro da fazenda, com a mãe e com as pessoas dos povoados vizinhos: “tô só avisando...”(p.14), “Me empresta tuas maneias..”(p.14). Mas não é apenas na voz das personagens que o coloquial aparece; quando ele pensa, a linguagem também é coloquial: “Negro abelhudo, pensou o piá.”, assim como na voz do narrador, que usa “santantônio” (p. 14) escrito desta forma - sem separação - como que para aproximar a expressão da fala popular.

As expressões tipicamente regionais referentes aos assuntos de montaria são utilizadas com muita naturalidade e não permitem que o leitor se separe da região e do momento em que está sendo contada a história: “potro caborteiro” (p. 14), “Cleonir a enfrenou com facilidade”, “pode encilhar”(p. 14), “trotezito chasqueiro”, “chuleando”, “três corticeiras encordoadas”, “negaceando” (p. 15).

O negro dá a entender, durante toda a conversa, que é sabedor das artes do menino, é experiente nessas diversões e aventuras da piazada, pois faz pirraça frente à insistência do menino na escolha do animal. O negro reconhece que “Flor-de-Lis” não é animal para ir até o Bororé, melhor seria o tordilho, que o guri chama de “potro caborteiro”. E o narrador utiliza um parágrafo inteiro para descrevê-lo e provar ao leitor que ele pode ser tudo, menos caborteiro, “está surrado, velho, lunanco, e tem muito trabalho no lombo, ... mas não é mancarrão” (p. 15) como a égua Flor-de-Lis. Outra das insinuações é a respeito do tempo que o guri vai levar para fazer o trajeto até o Bororé e voltar. Já é tardinha, e o piá diz que volta antes da janta. A brincadeira de Cleonir, desta vez, é perguntar-lhe se vai “a galope?”. Por fim, debocha da justificativa que o piá dá à escolha da égua: “tem o trote apelegado” (p. 14).

Toda a natureza é observada através do olhar do guri. Sabendo do que se trata o seu passeio, percebe um “touro brasino perseguindo uma novilha magra” (p. 15) e adivinhava-lhe até mesmo a baba do focinho. Depois, assiste a dois urubus alçando vôo de um macegal e, por fim, quando descreve a água do arroio, que a mãe do rapaz sabe que ele terá de atravessar, apresenta-o a se “esfregar..sussurrante e noturnal” (p. 16).

O menino, crescendo e manifestando as necessidades e descobertas do sexo, “era ali... e era preciso” (p. 15). Assim, a natureza também mostra que tudo ao seu redor segue as mesmas leis. Todos sabem a que vai o piá: Cleonir, o negro, “é Bororé pra cá, Bororé pra lá” (p. 14); Flor-de-Lis, “estava acostumbrada”, até mesmo a mãe, “seu coração como em suspenso” (p.16).

Quanto ao menino, parece um pouco agitado e de pouca conversa. Já na saída para o passeio dirige-se ao negro Cleonir de forma áspera: “Tô avisando, não tô pedindo nada” (p. 14), e por fim, na conversa do retorno, no final do conto, quando o negro lhe pergunta como estava o povo, o guri responde cortante: “Como sempre” (p. 16).

A simplicidade da linguagem e da situação vivida talvez seja adotada por Faraco para que o leitor se concentre na complexidade do sentimento que aquele momento de vida do protagonista lhe proporciona. É um ritual de passagem, é o “guri à beira da inauguração do homem...” (Tutikian, 1984, p. 14), a sua busca de respostas, a necessidade das descobertas, a “procura de destinos” (p. 14). O indivíduo, em suas transições, as travessias humanas, o “entardecer” do menino que volta “antes da janta”, podem ser lidos como o menino/tarde, voltando quase homem/noite. Retorna com o prazer da descoberta, munido dos seus segredos, com mais um retalho de vida costurada à sua colcha de experiências.

O negro, vivido que era, bem conhecia essas aventuras e divertia-se com a intenção do menino de disfarçar. A égua estava “acostumbrada”, a mãe talvez pressentisse em seus sentimentos maternos; mas, para o menino, tudo era puro segredo, e apenas ele conhecia o verdadeiro rumo de suas idas ao Bororé. Ele, dono de seu destino, determinando os seus rumos, conhecendo o prazer da liberdade, do direito de escolha, o livre arbítrio, o perigo e o prazer, o medo e a satisfação da aventura; o centro no indivíduo, no seu momento de vida, o menino-homem e sua travessia.

3.2 “Lá no campo”

Um dever solene!

“Lá no campo” “analisa e sintetiza em pinceladas rápidas e precisas o habitat e o modo de vida campeiro da fronteira” (Neves, 1987, p. 11). O ritual de acompanhar a morte no campo é o que Cuertino López e seu filho Joca vão cumprir.

O conto trata de um enterro. A morte é utilizada como pano de fundo para Faraco desfiar as expressões, as paisagens, os falares e tradições do povo do lugar, pois do falecido, muito econômica e figuradamente, o leitor vai tomando conhecimento, mesmo que nem o seu nome surja na narrativa.

Na primeira página do conto, que é narrado em quase sete páginas, o narrador onisciente deixa em aberto a expressão “um dever solene”. As outras indicações que se verificam no texto sobre isso vão surgindo página a página pelas *beiradas*: “Noite bonita! ... – É...dizem que em noite de paz velam os santos” (Faraco, 1986, p. 8). É Vicente, o capataz, que responde ao seu compadre Cuertino; as duas personagens dividem as falas mais importantes do conto. “Espero rever os senhores em dia mais a preceito” (p. 9), desta vez é Dr. Romualdo – dono da fazenda, depois de servir um licor para a gauchada que está velando o falecido. Adiante, ouve-se um breve comentário a respeito de Dona Luiza, a quem é aplicado o adjetivo “conformada” (p. 9). Surgem, então, as primeiras palavras mais diretas: “um nasce, cresce, cai no mundo...e de repente dá com a cola na cerca como o senhor seu sogro” (p. 10). Dessa frase também pode se concluir o tipo de parentesco que o compadre Vicente tem com a pessoa que está sendo velada. E por fim, pela primeira vez, a expressão “morto”, quando Cuertino pergunta a Vicente sobre os bens e herança: “que mal lhe pergunte, como é que o morto lhe tratou”.

A partir daí já se encontra Dona Luiza de “meio luto” e o “morto no meio da peça” e logo a seguir a clássica expressão “meus sentimentos” (p. 11) de Cuertino para a comadre.

“Cada conto de Faraco procura se situar dentro das vivências e estremecimentos diários do que nos faz pessoas comuns, por isso reais. Nenhuma audácia formal, nem experimentalismos” (Curvello, 1979, p.2). São esses recursos aparentemente simples que constroem a prosa de Faraco. Assim aparecem toques de humor durante as falas dos visitantes: eles contam chistes, riem discretamente e fazem piadas rápidas. A um deles parece que um grilo entrou nas narinas do morto e, de repente, já está no *gogó*, e alguns brincam que o morto está cantando. Os mais velhos ficam a observar o menino Joca e a moça que aparece no conto tratada como “peona”, que exalta os ânimos do guri, que não despreza os olhos dela; os velhos observam e fazem piadas.

A caneca de cachaça passando a toda a hora é o hábito mais repetido; a cada sete ou oito parágrafos, é uma caneca repleta que se esvazia. Todos os assuntos são cortados pela cachaça, que vai de mão em mão.

Assim que o velho Cuertino e o filho chegam ao galpão, depois de apear e manear os cavalos e cumprimentar o capataz, “a caneca corria de mão em mão” (Faraco, 1986, p. 8). Depois da comida, de volta ao galpão, Luicito surge “trazendo outra garrafa de caninha” (p. 10). Logo depois do velho Cuertino ir cumprimentar Dona Luiza, “a caneca andava outra vez de mão em mão” (p. 11). Assim que os homens começam a providenciar as tábuas, provavelmente para o caixão, os homens que ficaram “em silêncio, esvaziaram a caneca” (p. 12). No final do conto, Vicente pede à peona que “traga mais uma garrafa” (p. 13) e o velho Cuertino, lembrando do passado, ainda diz que “já não se oferta caninha em velório como nos mil e novecentos...” (p. 12).

A seqüência de postura, hábitos e a movimentação das pessoas que estão no velório parece seguir um ritual preestabelecido. Os *lindeiros* atravessam os campos a cavalo e vão chegando, tudo com calma, porque agora já não é preciso ter pressa: “subiram vagarosamente uma coxilha” e “viajavam sem pressa...” (p. 7). Os cachorros avisam o pessoal da fazenda que mais gente chegou, tratados pelo narrador por “cuscarada” e “jaguaras” (p. 8). Depois da saudação e de manear os cavalos, encaminham-se para a frente do galpão, sentam-se no *garrão* e corre a caneca de canha, conforme já foi ilustrado.

A *bóia* fica pronta, e todos passam ao galpão e comem sem falar. O arroto no final da refeição é para *atestar* que a comida estava “a contento” (p. 8). O prato que é servido é típico também, canjica com charque; depois, na casa do estancieiro, bebem licor. Os assuntos são a esquila, o nível de água dos açudes e o tempo. Parte dos homens encaminham-se para o galpão e parte, para onde está o fogo. Ora um, ora outro, vai lá dentro da *peça* onde velam o falecido, tudo sempre com a cuia passando de mão em mão.

Uns buscam mais lenha para o fogo, outros encaminham as tábuas para o caixão. A canjica é *requentada*; a canha continua circulando e, por fim, um grupo de homens se organiza para uma roda de truco.

A figura da mulher surge quase sempre calada e em afazeres domésticos, ou, ainda, cumprindo a missão de velar e chorar o morto, apesar do calor da sala e dos mosquitos que circulam na sala onde o corpo jaz.

A filha do falecido, Dona Luiza, de meio-luto, leva aos olhos de quando em quando um paninho. A menina, provavelmente neta do falecido, é alvo dos olhares dos homens, principalmente do rapaz Joca, em quem encontra reciprocidade. Ela fala apenas uma vez durante o conto, quando pede ao pai para se recolher: “Posso ir agora, pai?” (Faraco, 1986, p.

9). No restante do conto a presença feminina é silenciosa; até mesmo Dona Luiza, quando ouve os pêsames do compadre, resigna-se a derramar algumas lágrimas. As mulheres, portanto, estão fazendo a *bóia*, chamando os homens para se servir, servindo-os, alimentando e remexendo o fogo, esquentando a canjica, fazendo qualquer coisa na cozinha. As tradições e a maior movimentação do conto fica por conta das personagens masculinas.

Outra tendência que se verifica no conto é a presença de expressões que poderiam ser classificadas, literariamente, como “naturalistas”. Surgem no enredo algumas descrições menos agradáveis, dando detalhes da rusticidade e crueza dos hábitos ou episódios do ambiente. Já na chegada dos dois ginetes à fazenda, eles sentem o “cheiro embrulhado de bosta e remédio” (p. 7) que vem das mangueiras e dos banheiros do gado. As mulheres são “carneadas pelos mosquitos” (p. 9) e os cavalos no palanque parecem estátuas, exceto um que “tinha acabado de bostear e abanava a cola, ...atrás de um deles e urinou...” (p. 11) exalando no ar um “cheiro bom de esterco fresco” (p. 11). A idéia de que o grilo que cantava ao redor teria se instalado no *gogó* do morto é uma expressão que oscila entre o traço naturalista e o coloquial. E ainda, para finalizar, assiste-se a que “um cachorro veio cheirar as mãos de Cuertino...” (p. 12) e que o velho Cuertino interrompe as reminiscências de Vicente, do tempo de mil e novecentos, dizendo-lhe “Êpa, seu Vicente, vai desencatarrar a memória?” (p. 12)

“O fazer literário é uma necessidade imperiosa do escritor de expressar o mundo pela linguagem”. (Masina, 1986, p. 13) Esse mundo faraquiano é expresso através de expressões regionais e coloquiais, recheadas de espanholismos, tanto nas falas das personagens quanto na descrição e narração em que o narrador toma a voz. Essa “linguagem de fronteira e de gírias gauchescas...castelhanismos” leva a que, no dizer de Fischer, “as histórias não sejam narradas – apenas aconteçam”.(1985, p. 11)

Surgem, no decorrer da leitura, muitos exemplos disso: quando os ginetes passaram para campos mais abertos, “o mato se despilchou do arvoredo grosso...” (Faraco, 1986. p. 7); os cachorros que surgem ruidosos e agitados são denominados de “cuscarada acoando ao redor” (p. 7). Clara também é a tendência ao uso do castelhano juntamente com o regional: os visitantes são “invitados para um copito de licor” (p. 8), assim como os nomes das personagens, que também são espanholados, a começar pelo velho Cuertino, passando pelo Paco e Luicito. O mesmo espanhol aparece também, por exemplo, em expressões como: “rumbeavam para a meiágua” (p. 9), “o porongo cambiana de mão” (p. 9), “é um galinho buenaço” (p. 10), “mui campante” (p. 11) e “grácias” (p. 12).

O coloquial é evidente durante todo o conto, desde momentos em que aparece em expressões isoladas que visam apenas a denominar coisas, como a comida, que é “bóia”, e os calcanhares, que são denominados “garrão” (p. 8), até em expressões que possuem uma carga emocional: “Ainda ontem nem sabia montar e vivia inticando com as galinhas” ou então, “não me avexando...” (p. 10) ou, ainda, “Tua madrinha tá pedindo pra tu ir lá de novo” (p. 12).

Por fim, com bem menor incidência, há as expressões que naturalmente se misturam às outras, denotando um tom de religiosidade entre o povo da campanha, como o hábito do afilhado de pedir a bênção ao padrinho, o ditado popular que diz que “em noite de paz velam os santos” (p. 8), a vela ao lado do corpo do falecido e o “pelo-sinal” (p. 11) que o velho Cuertino faz quando dá as condolências à Dona Luiza.

As personagens são descritas com raras características físicas e quase todas tentando denotar algum traço psicológico. A “chinoca é petiça e ligeira, desprovida de beleza, mas não de carnes” (p. 9), como que para justificar a atração dos olhares dos homens para a menina. O estancieiro, comprovando o perfil hospitaleiro e tranqüilo, é um “homem já maduro, mas robusto, de rosto aberto, franco...” (p. 8). Joca era “alto, moreno, tinha cabelos longos e escorridos” (p. 10). Nessa agilidade que envolve os movimentos dos cabelos, o narrador quer mostrar o *mangolão* que Joca queria representar, mas, na verdade, não era. Afora essas três breves caracterizações, nada mais se verifica na descrição de personagens.

Já, na descrição do cenário, são usados dois parágrafos um pouco mais longos no início do conto, mas também só no que se refere no caminho da vinda dos ginetes até a fazenda do velório, ambientando o fato narrado, numa cena tipicamente rural. Surge o capão, um campo aberto, o tipo de vegetação; depois, o trote dos visitantes, a noite que cai lenta e o aspecto da chegada da fazenda, com seu catavento, o galpão, a meia-água e as mangueiras.

Depois disso, é a linguagem que ganha espaço é que determina o tipo de conto que o leitor está lendo. “Faraco está à procura da unidade absoluta, da identificação total entre o narrador, a coisa narrada e a personagem, com o que, conseqüentemente, alcançará também identidade com o leitor” (Hohlfeldt, 1978, p.15).

A ocorrência de recursos figurativos na linguagem é reduzida. O forte realmente são as expressões coloquiais, regionais e os espanholismos, mas raramente se encontra durante a narrativa um ou outro recurso de figuras literárias, tais como:

- Comparação: “catavento como um louva-a-deus em pé” (Faraco, 1986, p. 7)

- Metáfora: “Seguindo a moça com um olhar de espicho” (Faraco, 1986, p. 8)
 “... ao fogo que a peona alimentava...” (Faraco, 1986, p. 9)
 “mãe e filha ouviam retalhos da conversação” (Faraco, 1986, p. 9)
- Hipérbole: “carneadas pelos mosquitos” (Faraco, 1986, p. 9)
- Paradoxo: “..contar um caso do morto que não morrerá” (Faraco, 1986, p. 11)
- Onomatopéia: “um irritante grilo a cricrilar” (Faraco, 1986, p. 11)

O conto é a história de um velório? Talvez, mas o centro não é a morte nem o falecido. Mais do que uma história de morte, o que Faraco pretendeu neste conto que introduz a obra *Noite de matar um homem* é contar a história da vida de quem habita o campo!

A morte, como foi dito inicialmente, demora para ser introduzida; são os assuntos da vida que circulam pelas rodas de canha e mate na fazenda onde acontece o velório. Há uma sincronia na movimentação dos presentes, como se cada um soubesse o quê e em que momento deve atuar. Os fatos vão se sucedendo com naturalidade, enquanto as pessoas se movimentam do galpão para a casa, da casa para a meia-água, da meia-água para a sala, onde está o corpo, e da sala para o pátio. Entre a seqüência de fatos e falas, é dito do respeito dos mais novos para com os mais velhos; da política da boa vizinhança; da disposição em auxiliar no que for preciso; da disponibilidade de estar presente por quanto tempo se fizer necessário; das condutas irrequietas dos mais novos, que não perdem uma oportunidade de paquera; das brincadeiras dos mais velhos, que fazem questão de registrar tudo o que acontece ao redor, demonstrando que nada lhes passa despercebido.

Há entre as personagens um estancieiro, sua esposa e filha, um capataz e sua esposa e ainda outras a quem o leitor não pode muito bem identificar o posto, mas nada disso parece ser importante, pois todas se relacionam com o mesmo respeito, amabilidade e atenção. O indivíduo é centro, velho ou moço, estancieiro ou peão, compadre ou conhecido. A linguagem é a mesma, o tratamento dispensado, também. Faraco mostra ao leitor que quem nasce, vive e morre “lá no campo”, está à mercê das mesmas situações e fala a mesma linguagem.

3.3 “Dois guaxos”

É narrado em terceira pessoa e Maninho é a sua personagem principal. Ele é órfão de mãe e, depois da morte da mãe, quem cuidava da casa era a irmã, Aninha, por quem tem grande afeto e cuidado. Eles vivem numa chácara pequena com o pai, este sempre “carteando” e “gambaziando” (Faraco, 1986, p. 15): “O velho nunca prestara e tinha piorado depois da morte da mulher...” (p. 15). Além deles, vive por ali um “bugre calavera e muito alcaide, que viera do Bororé para ajudar na lida, e era dia e noite mamando num gargalo ou ensebando o baralho espanhol” (p. 15).

É um conto que mostra descobertas: do sexo, da mulher, da falta da figura materna, a descoberta da irmã-mulher e do mundo. É mais um conto em que aparece a figura do menino-rapazote que decide os rumos de sua vida a partir de dores e perdas.

A natureza humana é o grande destaque do conto, com Maninho, Aninha, Cacho, o pai, mas o centro do conto é o desenho do perfil de Maninho, traçado em diversos momentos de sua vida: Maninho atormentado pela visão do sexo entre a mana e o bugre; Maninho aquecido pela “mornura e o cheiro do corpo dela (Aninha)” (p. 16) na noite de temporal; Maninho lembrando da mãe e da falta que ela fazia; “as mães não deviam morrer tão cedo, na falta delas a família bichava e todo mundo parecia mais solito...” (p. 17); Maninho vendo o pai perdido na bebida e no jogo e com a certeza de que “o pai não zelava pela filha e pouco se importava que um bugre tumbeiro e mal-intencionado tomasse adiantos com a menina” (p. 16) e, finalmente, Maninho indo embora, conhecer o “mundaréu que começa más allá das canchas de osso e dos bolichos da Vila do Bororé” (p. 18)

O coloquial, o regional e os espanholismos, a exemplo dos demais contos, são o grande destaque deste conto também. Não há muito diálogo, é um narrador onisciente seletivo - que entra nos pensamentos de Maninho, na sua memória e também nas suas sensações. Tudo é refletido pela linguagem do lugar onde ele cresceu, sem ver outras coisas, nem falar com outras pessoas, nem conhecer outros mundos, nem possuir outras mulheres.

Enquanto a sua vida seguia numa falsa ordem, mesmo monótona e difícil, com a visão do pai bêbado e descuidado com os filhos, ele suportava. Mas agora que surgira esse índio Cacho, assanhando-se para Aninha e ela correspondendo, ele sentia que perdia tudo. A mãe já tinha perdido, o pai sempre fora assim distante, agora a mana. Mas isso também “não

era bem uma surpresa” (p. 16), pois se não fosse com esse, seria com outro, com algum bombachudo, ou então viraria “puta de rancho” (p. 16)

O conto é recheado de expressões amargas, duras e de descontentamento, tristeza e raiva. O sentimento pelo qual passa Maninho é a antevéspera da separação, da fuga, da sua *travessia* para outros mundo, pois este se mostra insuportável. Nada de bom o prende mais ali: a visão de Ana e o bugre: “que tormento”(p. 15), “um mangaço ao pé do ouvido”(p.17); para a definição do pai: “nunca prestara”, “gambaziando”, “judiando”(p. 16); “aquela bandida”, para a Aninha: “virar puta de bolicho”(p. 16); sobre a morte da mãe: “a família bichava”, “ia ficando podre, ia virando pó”(p. 17); para Cacho: “aquele bugre calavera e muito alcaide”(p.15); até mesmo o tordilho que ele escolhera para levá-lo dali era “viejo e lunanco” (p. 17).

Os conflitos, os sentimentos divididos, a profusão de sensações não param por aí. Faraco bem representa esses contrastes em outros momentos, como quando da descoberta do amor, na noite em que Maninho viveu pela primeira vez algo que “não era coisa de se esquecer jamais” (p. 16). O contraste entre a paz, o aconchego e mornura dos seus sentimentos com a agitação do temporal que atingia o ranchinho; a noite em que um misto de irmã, mãe e mulher deita-se com ele e lhe oferece o seio.

Outra noite ainda a se considerar é a da saída, a última noite na chacinha. Ele pega o tordilho, alguma roupa, a coleção de gado de osso, um pedaço de charque, despede-se de Aninha, que está dormindo, com um beijo e sai “despacito”, “no tranco”(p.18), o velho e Cacho também dormem. A claridade é “tênue”(p.17), ou seja, tudo está calmo e quieto, menos o turbilhão de suas emoções, menos a sensação de liberdade e insegurança, menos o temor e o desejo de descobrir o mundo de lá e romper com o mundo de cá.

O conhecimento do amor, a descoberta do sexo, a divisão entre o que era o corpo e o sentimento, a atração e a afeição, a mistura entre a imagem da mana-mãe e da mana-mulher. Maninho quer, ou precisa, descobrir o mundo, “mamar noutras tetas” (p. 18). Quem era Aninha, a maninha da “mornura do corpo” (p. 16), a Aninha do “vulto acinzentado, mas gracioso” (p. 17)? Ou era aquela mulher que ficava “janeleando...com aquele tremor nas mãos e lábios, aqueles olhos ariscos e assustados” (p. 16) quando o índio ficava ao seu redor, mostrando-se e provocando. Era aquela que se deitava no pelego com aquele homem nojento? Enfim, era a irmã que cuidava dele, cozinhando e remendando, cumprindo o lugar da mãe, ou era a mulher cheia de desejos e assanhos?

Há o reconhecimento de que aquele mundo é muito pequeno e é preciso descobrir outros espaços, outros destinos. A mana, se não fosse saciar os seus desejos de mulher, se não tivesse entregue o seu corpo para Cacho, teria sido para qualquer outro. Ele é que não conhecia outro corpo de mulher que não fosse o de Aninha nem outro cheiro de sexo diferente do dela, que “tinha um cheiro delicado, profundo” (p. 18). Iria, então, agora para o mundo, conhecer outros lugares, outras mulheres além de Aninha, outros “gambás” que não o seu pai, outros “bugres” afora Cacho.

“Cruzar o Rio Uruguai, ou não cruzar”, é a frase que inicia o último parágrafo, talvez definitiva na independência de Maninho. Que limites vai cruzar? Que distância vai percorrer? Não importa muito a localização geográfica, a distância já está cravada na sua alma, que se separa daquele chão. Ele precisa olhar para outras paisagens, sofrer com outras dores, poder descobrir esses lugares de que ouvira falar.

Saía do chão onde crescera desta fase da vida, com o conhecimento de dois sentimentos, um pouco doces e um pouco amargos, profundos e imensos, inadiáveis e impossíveis de serem arrancados. Os sentimentos que levaria com ele eram o *amor* - “não sabia bem o que era e já se perguntava, afinal, se não era o tal de amor”(p.18) - e a *saudade* - “agora mais do que nunca, sentia tanta saudade” (p. 18).

3.4 “Adeus aos passarinhos”

Em forma de crônica, um homem navega pelo mar em uma chalana, recebendo visitas de, reminiscências da infância: um menino, pássaros, mágicos.

“Adeus aos passarinhos” é um texto à parte dentro do *corpus*. No dizer de Hecker Filho, “o momento mais alto...um poema em prosa” na obra de Faraco (1986, p. 25), ou, então, “uma crônica intimista onde não está presente o tecido ficcional” (Genro, 1979, p. 6.).

Depois da leitura sobre as escapadas inocentes de um menino - “Aventura na sombra” - e da necessidade de descobrir a própria vida e conhecer outros mundos e ver outras gentes - “Dois guaxos” - nada como a leitura do menino que virou homem, mas ainda recebe insistentes visitas do seu *eu-menino*.

O texto constrói-se através de uma “linguagem intimista e confidencial (Felizardo, 1979, p.15), diferente daquela coloquial, regional e recheada de “castelhanismos” que se

verifica nos outros contos. A dimensão que Faraco tenta dar a este conto-crônica é ainda mais universal que os demais textos e, por isso, parece não aceitar as expressões localistas que vinham se lendo até então. A linguagem muda, mas o sentimento em relação ao mundo que cerca cada indivíduo, não.

O rio deste conto é o universo do menino com a Flor-de-Lis, do Maninho na chacinha, é a meninice, é pura emoção. Parece um mundo imenso, mas é apenas um rio cuja trajetória é dirigida por aqueles que conduzem a chalana, aqueles que cuidam e criam o menino. A água corre numa só direção e, mesmo fundo, ele não é infinitamente profundo, permitindo ver onde termina. Além de tudo, a água do rio é doce!

O mar pode ser o Uruguai, que o Maninho talvez fosse atravessar; é a aventura um pouco mais ousada que o menino de “Aventura na sombra” desejou viver. O mar é o universo do homem que precisou descobrir outros espaços para sobreviver, ou sofrer diferente; é o desconhecido, é o sem rumo, é o inesperado, é o desejo de voltar sem saber ao certo para onde; é a imensidão, a profundidade e, às vezes, a solidão. É uma “conspiração em andamento” (Faraco, 1986, p. 65), sim, porque as situações parecem armadilhas: se há delícias, elas podem se finar; se há angústias, elas são de sufocar. O mar é o universo de águas salgadas.

O ser adulto sente-se frágil como uma chalana, navegando em pleno mar. Há uma necessidade de encontrar o continente, de topar com terra firme, há uma ansiedade de segurança, aquela que se tinha quando criança, na janta pronta que a mãe preparava quando o menino voltava da “Aventura na sombra”, no corpo morno da mana que pedia e oferecia abrigo no temporal de “Dois guaxos”. Parece um despropósito que o ser que deveria ser frágil, o menino, é exatamente quem lhe aparece e lhe aponta um pedaço de terra firme, aquela segurança tão procurada e desejada.

O que pretende o autor com a aparição do menino no meio da chalana? Pode representar que a verdadeira firmeza do homem está nos sonhos e nas magias da vida de menino; na capacidade que ainda lhe resta de ser inocente e brincar com o canto dos pássaros ou com as sombras, como no tempo em que era menino; no pedacinho de infância que ainda tem guardado no coração. O mar é a vida adulta, o compromisso, a incerteza, o cálculo, os projetos. O rio é a vida de menino, o sonho, a alegria, a leveza do trinar dos pássaros.

O tempo passando pode ser bom, mau, indefinido, “um estranho zunir dentro de mim...” (p. 65); traz a experiência, o conhecimento, as descobertas, mas traz também a

consciência da morte. A passagem do tempo é “uma perspectiva consciente da mutação da vida e do homem.”(Felizardo, 1979, p. 15), da distância que há entre o ponto em que se está e o continente mais próximo, ou seja, do quanto se está distante de alcançar algumas coisas que tanto se busca, de realizar certos sonhos, de concretizar tantos planos que acabam se perdendo. O menino “desaparece em passes de sombra e luz” (p. 67); assim desaparecem os desejos inocentes da meninice, surgem as preocupações da vida adulta, a luta pela sobrevivência. Toda essa corrida contra o tempo, para acumular coisas, conquistar espaços e *status*, faz calar os passarinhos que cantam ao redor, faz desaparecer o piazinho mágico que insiste em tirar da cartola “todas as coisas que eu estou pensando” (p. 67).

O coração sangra no final do conto, pois o narrador-homem, navegador do mar, vê os passarinhos cantantes irem embora; são aquelas alegrias sem compromisso que se vão, é a leveza da vida em liberdade. O coração sangra, porque o eu-menino desaparece e não lhe é possível mais ter as suas mágicas, que são as coisas fantásticas em que ele acreditava na infância. O coração sangra porque precisa dar-se conta de que o tempo passou e ofuscou o menino que ria dentro dele. Este conto “é realmente uma despedida de tudo aquilo que ficou pra trás, na infância e na adolescência, prenúncio de que agora não mais existem ilusões, não mais o ‘ancoradouro de água doce’ ” (Corrêa, 1979, p.6.)

O narrador-protagonista padece de “recordações enganosas, que não conseguirão, contudo, sustentar qualquer ação, porque não passam de meras lembranças que o tempo consumiu” (Corrêa 1979, p. 6.). Esse encontro do homem com o menino, que “é a própria imagem que faço de mim mesmo em sua idade” (Faraco, 1986, p. 66), é bonito e alegre por alguns instantes, mas a brevidade permitirá que ele perceba o quão ilusório é. Assim, o contraste das lembranças que vão surgir deste encontro só servirá para acentuar a dor do que foi perdido, ou seja, as “experiências daquele tempo passado e perdido, aparentemente reencontrado num dado momento ... ao invés de ressuscitar qualquer felicidade, só faz é amesquinhar e aprofundar a mágoa, a dor, a angústia e o desejo de fuga.” (Corrêa, 1979, p. 6.)

Acredita-se que a resposta da pergunta que inicia o texto de “Adeus aos passarinhos” - “como pode uma chalana freqüentar o mar?” - que Glauco Rodrigues Corrêa chama de “dolorosa interrogação”, possa vir nos textos que completam a obra de Faraco. Comunga com essa idéia a afirmação de Antônio Hohlfeldt, que vê nesta crônica “um presente projetado para o futuro... belíssima alegoria da condição em que se encontrarão os personagens-narradores dos próximos contos...”(1978, p.15), comentário que fez a respeito do lançamento da obra *Hombre*, onde foi publicado pela primeira vez “Adeus aos passarinhos”.

3.5 “Manilha de espadas”

Numa pensão localizada no centro de uma cidade muito pequena, quatro homens jogam truco. Os jogadores da casa trapaceiam, enganando um forasteiro, que é um dos hóspedes da pensão. Esse é um conto de “frieza e realismo”(Hecker, 1986, p. 25).

Diferentemente dos demais contos, desta vez a paisagem aparece apenas no final. O último parágrafo, quando o homem e o menino protagonistas chegam ao rio, é o único que apresenta um cenário rural, mas não com imagens, com sons. É noite, ouvem-se mugidos, relinchos e guinchos, indicando o “mundo agreste e invisível” (Faraco, 1986, p.24) que os protagonistas vão ter de enfrentar. No mais que se refere à descrição de ambiente, lê-se apenas um retrato de uma cidade pequena, desprovida de diversão e de movimento, sem vida.

Tudo no ambiente onde se passa a maior parte da ação é pobre e medíocre. Poucas casas, um posto de saúde que só funciona às terças feiras, enfim, trata-se de um “rincão olvidado pelo mundo” (p. 22), onde até a boate fechou por tão “escasso o mulherio” (p. 22).

O jogo de truco parece ser a única diversão, e o lugar onde a carpeta acontece é a pensão de Pepeu Gonzaga. Os homens que jogam são: o dono da pensão, o comissário Boaventura, o mulato Isidoro e o hóspede, a quem não é dado nome, talvez para ressaltar a sua clandestinidade. Apesar da falta de denominação oficial, muitas expressões são a ele atribuídas no decorrer do conto: forasteiro, hóspede, estranho, melencudo, amigo, ilustre e tio, dependendo por quem é abordado.

Tudo na narrativa indica que a movimentação das personagens vai terminar em contrabando. A pensão é local de encontro para o jogo, que, na verdade, é um embuste para pegar dinheiro dos visitantes; aliás, o próprio jogo, mesmo quando não há trapaça, já exige o “blefe”. Tudo se passa num vilarejo que fica em lugar remoto, onde raramente se vêem focos de luz. Há na cidade um visitante, hospedado numa pensão, mas ninguém sabe seu ofício, muito menos o seu nome. Enfim, todo cenário e as ações cooperam para esse clima de clandestinidade.

Além do cenário e das ações, a aparência do visitante indica também ser ele uma pessoa suspeita, afinal suas “melenas eram longas de espanar os ombros e sujas e bem embaraçadas” (p. 20), o restante, até mesmo o narrador, que apresenta o enredo em terceira

pessoa, traz um diagnóstico suspeito: “o demais de sua indumentária podia divertir ou inquietar: uma calça puída de um incrível veludo e uma antiga e manchada túnica militar, cuja gola se mantinha erguida nas laterais do queixo” (p. 20), qualquer coisa que lembre uma imagem bem caricata de um detetive, um gângster, um mafioso, ou, então, um contrabandista.

A linguagem utilizada na primeira parte do conto é a de quem domina com perfeição os lances e jogadas do truco. Tudo o que será lido parece pertencer a uma rodada desse jogo, “principalmente na charla tramposa dos jogadores” (p.20). Expressões típicas dos lances, nomes das cartas, gestos, tudo mostra que o narrador domina o ofício e tenta transportar o leitor para a cena, que é o que de mais movimentado e divertido está acontecendo naquele povoado.

Ainda no que se refere à linguagem, percebe-se um traço rosiano na seleção vocabular, especialmente no momento em que o narrador descreve o Truco como “um jogo que *desmuda* o homem do avesso” (grifo nosso) (p. 20). As associações iniciais entre este conto e a obra de Guimarães Rosa partem do *homem ao avesso*, bem ao estilo Riobaldo, que tenta desvendar a existência ou não do demônio, e passam pelos neologismos, carregados de significados, a exemplo de “desmuda”. Outras expressões no decorrer do conto também fazem pensar no neologismo rosiano, de que são exemplos: “*traicionar* o companheiro” (p.20), “porte *amediado* e *retacudo*” (p. 19), “onde *moradiava* Pepeu Gonzaga” (p. 24), “um bom *orelhador* de almas” (p. 20), “seguiu-o com um olhar comprido até *desavistá-lo*” (p 23) (grifos nossos).

No entanto, essa associação a Guimarães Rosa se dá num nível muito mais amplo que o vocabular. Sabe-se que Faraco mescla a fala regional com a coloquial e recheia tudo isso com expressões em língua espanhola, assim, às vezes, o resultado é uma ou outra expressão que toma feição neológica. Mas os fatos, a paisagem e o vocabulário, quer sejam sertanejos, quer sejam gaúchos, brasileiros ou além-fronteira, não é o que de mais especialmente ocupa o centro das obras de Faraco. E é nesse sentido que se permite uma associação ao universo rosiano: a dimensão universal do que está sendo narrado ou do que o leitor é levado a constatar e refletir.

Em Guimarães Rosa, o universal se dá pela recriação das palavras e do mundo, pelo contraste entre o “mágico e o lógico, o lendário e o real” (Candido, 1983, p. 306); em Sérgio Faraco, pelo cotidiano de situações banais, ou, então, por situações-limite, mas de dimensões muito humanas e reais e em nada comparáveis com pactos com o demônio, ou travessias

terríveis, misteriosas e ameaçadoras, como a do Liso do Sussuarão. Mas ambos os autores ampliam o espaço e a fala e conduzem a narrativa para problemas de todos os homens:

A observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa, e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (Candido, 1983, p. 295)

É o *Grande sertão: veredas*, mas poderia ser o *Noite de matar um homem*. É Riobaldo que esta sendo citado por Antonio Candido, mas poderia ser o Maninho de “Dois guaxos”, ou o Melenudo de “Manilha de espadas”. O espaço é o sertão mineiro, mas poderia ser qualquer vilarejo perto de Uruguaiana, Alegrete ou Bella Unión. Enfim, o mundo, o mundo humano, de gente que faz travessias, o mundo geográfico de quem precisa atravessar o rio São Francisco ou o rio Uruguai.

Os espanholismos insistentes em quase todos os contos do *corpus* comprovam a proximidade com a fronteira. O narrador apresenta a localização geográfica, “a fronteira, o rio, caminhada de uma hora quando muito. Não era longe...” (p. 24). É natural que em lugares como esses circulassem pessoas de ambos os lados e, assim, também circulassem os seus falares. São apenas algumas expressões que surgem no meio da narrativa, na voz do narrador: “Era um homem...*mui* recheado de pulso...” (p. 19), “naquela volta corria *plata* de bom peso...mas quem garantia que o *melenudo* desconfiado...” (p. 20), “naquele rincão *olvidado* pelo mundo...” (p. 22); ou, então, na fala das personagens: “mala *suerte*, amigo” e “...entre de bem tudo se *arregla*.” (p. 21); ou no tão conhecido “grácias” que aparece na maioria dos textos (grifos nossos).

A morte aparece num repente: um assassinato, o dono da pensão é eliminado. Afinal, ele percebera algo de suspeito no forasteiro, seu hóspede, e chegara a fazer um comentário para o comissário, à porta da pensão: “Não lhe parece um tipo calavera, meio atrevido?” E frente à negativa do comissário, ele reforça: “Não, não, compadre, eu nunca me engano...” (p. 22). Pode-se concluir que o visitante tenha escutado a conversa e não quisesse ninguém investigando a seu respeito no dia seguinte. Assim, eliminá-lo talvez lhe parecesse uma solução. A morte, como se fosse algo sem importância, é tratada pelo narrador como uma atitude cotidiana do protagonista. O menino nem toma conhecimento dela. A movimentação

do hóspede entre jogar, acender o fumo, acordar o menino, matar, contrabandear, tudo é tratado com o mesmo peso dentro da narrativa.

Esse é o primeiro conto da obra *Noite de matar um homem*, que apresenta o tema do contrabando. Desde as primeiras linhas, conforme já foi mencionado, há pistas sobre o tema, através do perfil do protagonista, que é descrito como uma figura enigmática e misteriosa; depois da pista, o leitor encontra um comentário mais incisivo e irônico por parte do cabo sobre o assunto: “a gente conhece quem cruza por aqui, é aquela arraia miúda que demanda pra Uruguaiana com tenção de chibar na ponte internacional. Não é o caso do amigo, claro.” (p. 21). E por fim, há a saída da pensão na calada da noite, quando os protagonistas transportam um embrulho e, então, a frase definitiva: “a fronteira, o rio, caminhada de uma hora quando muito...” (p. 24)

Ao contrário de outros contos analisados, a presença do menino é tratada sem muita atenção pelo narrador. O centro é mesmo o “Melenudo”, que, provavelmente, usa o menino como salvo-conduto para o transporte da mercadoria e acesso a certos lugares, como, por exemplo, a pensão de Pepeu. O menino parece ser um companheiro conhecedor do ofício. É o que dá a entender quando o narrador apresenta a cena em que ele acorda, antes de os galos cantarem: “O guri saltou da cama, também ele se deitara sem tirar as alpargatas. Decerto revivendo outras madrugadas de um mesmo ritual...” (p. 23). O menino é poupado da cena da morte e, apesar de ser recriminado por ter esquecido a lanterna, o tio executa a tarefa dele e ainda carrega os peçuelos que, de birrento, o menino deixa no chão, para se auto-recriminar. Não frequenta muitas cenas do conto, mas é o ponto diferencial, já que os demais personagens são adultos e cada qual executa uma função aceitável, adequada à idade.

Assim, a existência desse personagem-menino estabelece um contraponto em “Manilha de espadas”. O conto mostra duas realidades, a do menino, sendo iniciado na vida de contrabando, e a do homem feito, já experiente, agindo com naturalidade frente aos embustes do jogo do truco e da necessidade de eliminar suas testemunhas. As duas realidades lado a lado, cada qual com sua insegurança diante da escuridão da noite, ambos com a incerteza de que o embrulho chegará do outro lado.

A vida é um jogo de truco, onde acontecem trapças, roubos, mentiras, onde se ganha e se perde, uns matam, outros morrem. A vida é só uma travessia.

3.6 “Travessia”

Tio Joca escolhe um dia em que o céu prometia chuva para fazer uma travessia com produtos de contrabando. Na chalana, ele leva os pacotes, peixes que justifiquem uma pescaria em caso de serem pegos, e o menino, seu sobrinho, para auxiliá-lo.

Glauco Rodrigues Correa coloca este conto ao lado de “Sesmarias do urutau mugidor” dizendo que, mesmo que Faraco só estivesse escrito esses dois contos, já mereceria o título de “um Senhor Contista, assim com letra maiúscula...” (1979, p.6)

A narrativa, aqui, é em primeira pessoa e é um menino o narrador, uma “narrativa indireta e monólogo auto-narrativo” (Hohlfeldt, 1974, p. 11). Antônio Hohlfeldt diz que este é um “narrador que se narra e se assiste, agindo simultaneamente”. Mais uma vez, aparece o menino participando das atividades de contrabando. Como é narrador, acompanha e participa do início ao fim da preparação, execução e frustração da travessia.

A escolha do dia e do momento mais adequados para atravessar o rio Uruguai se dá com a experiência de quem conhece o rio, a resistência da chalana que serve como transporte e a movimentação da fiscalização dos fuzileiros. Essa pessoa que tudo conhece é Tio Joca, personagem protagonista juntamente com o narrador. Tio Joca conhece o ofício porque, provavelmente, sobreviva disso. O momento narrado pelo conto é uma situação de bastante necessidade, “fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia naquela altura ia deixar todo mundo na maciota até janeiro” (Faraco, 1986, p. 27). Diante de tamanha necessidade, Tio Joca tenta manter o bom humor e brinca com as tentativas de santos e velas de Dona Zaira para que a chuva venha; bebe vinho e organiza tudo com uma precisão de cientista. Os peixes no fundo da chalana, no entanto, mostram a cautela necessária: eles estão ali para o caso de os fuzileiros interceptarem a travessia, o que ele sabe que pode acontecer. O discurso está pronto: os peixes justificam a presença da chalana no rio como uma noite de pesca.

O menino tem a missão de acompanhar a movimentação do farolete do lanchão dos fuzileiros e também de ajudar a se desfazer da mercadoria, no caso de algo dar errado. É isso que faz. A chuva passa antes que a chalana atinja o meio do rio e eles são percebidos pelos fuzileiros. O menino atende o comando -“mete a encomenda n’água”- e vê quando “nosso tesouro inteiro mergulhou no rio”. Fica claro que, entre fuzileiros e chibeiros, há um mútuo conhecimento. Se algo é surpreendido, é possível a punição; se não é, ou a travessia é concretizada ou, então, perdida, mas nada se faz com aqueles que navegam em chalanas no

rio Uruguai. A insinuação do tenente sobre a presença do menino no barco deixa claro que é comum a participação de crianças nessas atividades. Tio Joca e o tenente sabem do que estão falando quando o fuzileiro diz: “tão chico e já praticando hein? Esta é a vida.”. Concordando ou lamentando, Tio Joca responde, “está é a vida!” (p. 29) e ambos se resignam ao que ficou pela metade: a travessia não aconteceu para os chibeiros, a captura não aconteceu para os fuzileiros.

Faraco tem clareza de que este menino que ali está sabe a que vai, assim como tem clareza de sua boa vontade em cumprir esta missão. Meninos da idade deste narrador geralmente são muito mais voluntariosos e decididos do que muitos daqueles que já são moços. É o próprio autor que relembra, em entrevista concedida a Renato Dalto para a revista *Vox*, o comentário de seu tio Eduardo Faraco a respeito: “Meu tio costumava dizer que o homem é homem até os dez anos de idade. Depois é o que fizeram dele” (2000, p. 55)

A natureza acompanha toda a ação do conto e arma um clima de expectativa junto com Tio Joca, Dona Zaira e André Vicente. Toda a preparação dessas pessoas coincide com a preparação que se percebe no céu de Itaquí. Começa com “aquele inchume” (p. 25), depois a “brisa...virou vento e o vento ventania..” e a “primeira rajada do aguaceiro explodiu...” (p.26). A agitação do menino e do Tio Joca dentro da chalana combina com a do rio e do vento que movimenta a chalana com uma “forte correnteza” e “redemoinhos pelo meio do rio” (p.. 27). E, finalmente, quando a chuva pára e os fuzileiros avistam a chalana, a natureza também acompanha a tristeza de quem perdeu tudo: “ouvira sim aquele som difuso e melancólico que vinha das ribanceiras do rio depois da chuva, canto de grilos, coaxar de rã, aves noturnas nos capões da guarda...”. A natureza foi a aliada, mas foi também quem traiu. Ela lançara a chalana no rio e, depois, levava a que fossem descobertos e a mercadoria tivesse de ir para a água. Imprevisível, inconstante, incontrolável.

A importância do rio Uruguai é clara; é o verdadeiro campo de batalha. À beira do rio moram André Vicente e Dona Zaira; pelo rio, a chalana tentará a travessia; é no rio que está a esperança e o perigo; é ele que determinará a sorte ou o azar, vencer ou perder tudo. A chuva no rio Uruguai deixa a chalana quase invisível, mas torna o percurso muito mais perigoso; o Uruguai sem chuva fica um campo aberto, moldura de um quadro que pode, e realmente o é, ser avistado pelos fuzileiros. A movimentação das personagens é toda em função do que vai se suceder no rio, o espaço do comércio ilegal que permitirá tranquilidade no final de ano que está vindo. O rio “não é, em qualquer momento, percebido como um limite internacional, mas como um obstáculo-soldadura que precisa ser penetrado,

ultrapassado e vencido. O obstáculo é o limite conflituoso entre “chibeiros” e “fuzileiros” (Neves, 1987, p. 11). O rio e a chuva, juntos, representam dificuldade. Com a chuva é difícil de conduzir; sem ela é difícil de se safar. Enfim, o rio nunca vai representar serenidade; é sempre risco e, no fundo dele, quanta encomenda perdida!

A imagem de Tio Joca no final do conto, sua fisionomia, seu olhar, são muito representativos e têm uma carga de significados que transcende a narrativa: “teso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos dele brilhavam na meia-luz da popa e a gente chegava a desconfiar de que ele estava era chorando. Mas não, Tio Joca era um forte. Decerto apenas vigiava, na esteira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia.” (Faraco 1986,p. 29)

É possível depreender dessa visão toda a dor do tipo de vida a que a gente da fronteira se submete. É apresentada, em uma noitada de contrabando, toda a dureza de uma vida de riscos, de sorte e azar, de expectativa em torno do clima, de agilidade e habilidade no remo, de coragem e humilhação. Mais do que gaúchos que vivem na fronteira, aproveitando-se da frágil fiscalização para ganhar a vida no contrabando, é gente sem alternativas, que ali se instala por falta de perspectiva, por não encontrar horizontes menos tortuosos para viver. É preciso sobreviver, criar os meninos, levar a vida para não ser levado por ela.

A chalana vazia arrastada pelo lanchão é a alma vazia de esperanças, são as alegrias arrancadas do coração, mais uma vez. A solidão de Tio Joca, a solidão do menino, “a vida é vista como travessia, como processo de isolamento, de crescente solidão, que se cumpre necessariamente entre dores e sofrimentos” (Hohlfeldt, 1978, p.15.). E a mercadoria que ficou na solidão do fundo do rio é a resignação de que aquelas águas, aquele limite, aquela fronteira, muito havia ainda de arrancar das suas forças, do seu ânimo, da resistência das vidas daquela gente, que não por acaso ou por vontade vivia ali “na orla de um capãozinho junto ao rio”(Faraco, 1986, p. 25).

Alegria arrancada, esperança cortada, solidão estabelecida, isso tudo revela o traço humanista do autor, não pessimista, como se poderia pensar.É Antônio Hohlfeldt quem afirma isso, tentando desfazer esse rótulo, que poderia surgir frente à insistência da temática das dores humanas: “Não nos enganemos, Faraco não é um pessimista, um descrente. Ele tem apenas a consciência da queda original e do mal que pesa sobre os ombros do homem...” (1978, p.15)

3.7 “Noite de matar um homem”

O narrador e um comparsa perseguem uma trilha que os levaria até um chibeiro desleal, que está prejudicando as atividades de contrabando do narrador, de Tio Joca e de seus companheiros. Ficara determinado que este chibeiro deveria ser eliminado.

Este é um conto de morte, mas, também, mais um conto de humanidade. No horror dos matadores, que são os protagonistas, perpassam traços da mais pura humanidade, que está na “angústia, crime, amor, infância”, que Paulo Hecker Filho chama da “humanidade plena” (1986, p. 25).

As personagens deste conto já haviam aparecido em outros: Nassico, em “Manilha de espadas”, é citado pelo dono da pensão quando este suspeita da figura do Melenudo, que é seu hóspede; o Tio Joca é o contrabandista de “Travessia”, que, surpreendido pelos fuzileiros, precisa desfazer-se da mercadoria jogando-a na água e, finalmente, Pacho, um dos comparsas do contrabando em “Voz do coração”. Todos chibeiros, essas personagens, transitando de um conto para outro, são mais uma prova do universalismo faraquiano; todas são uma só, uma poderia ser outra, ou, quem sabe, as personagens são as mesmas em momentos diferentes?

Este é outro conto em primeira pessoa. No *corpus*, são oito os que o narrador é personagem, a maioria, portanto. Os protagonistas são “Pacho e eu”. O narrador está cumprindo a missão estabelecida por Tio Joca de eliminar o tal Nassico Feijó, conhecido como “Mouro”, por ter se tornado mais “façanhudo, mais violento, tão atrevido” (Faraco, 1986, p. 32). Com a presença dele, a lei se atiçara - “reviraram tudo, carcheavam a ala farta...” (p. 32) - e o trabalho de contrabando ficara prejudicado para todos. Daí, então, a decisão de que ele precisava ser eliminado.

A morte do Mouro era uma necessidade: “todos estiveram de acordo que o remédio era um só” (p. 32). O narrador e Pacho iam pelos matos “encasquetados no sonho guapo de estrombar um taita” (p. 33). Talvez o narrador precisasse repetir para ele mesmo que era isso que queria fazer, pois não acreditava muito nisso; chega até a repetir para o leitor, mas também para ele mesmo: “não eram esses os causos que se contavam nos balcões, nos batizados, nos velórios?...” (p. 33). Mas não queria executar aquela morte e, talvez, nem ele mesmo soubesse disso até se deparar com a situação frente a frente. “Dado ao chibo como nós” (p.32), talvez pensasse, ou seja, não é um dos nossos, não age com lealdade, é metido e

violento, mas é um chibeiro. Era uma criatura que também se virava. E, ao encontrá-lo lá no meio do mato, viu em sua mão, em vez de arma, uma gaitinha de boca:

E quanto capricho, quanto queixume naquela melodia; às vezes, quase morria numa nota aguda, como o último sopro do mugido de um touro, e logo renascia tristonha e grave, como um cantochão de igreja. Parecia mentira que um puava como aquele pudesse assoprar tanto sentimento, e o mato em volta, com seu silêncio enganador, alçava a musiquinha como o seu mais novo mistério. (idem p. 34)

Talvez seja esse um dos mais belos fragmentos dos contos desta obra. A imagem, o som, o quadro, enfim, do Mouro ali, iluminado pelo braseiro do fogo de chão, arrancando daquela gaitinha um som que dizia tanto. Uma emoção ímpar, a ponto de fazer os atiradores recuarem e, mesmo sem saber por que nem para onde, sumir, fugir, escapar e desistir da morte, que já estava mirada na direção do rosto de Nassico. “Os algozes tiritam de medo e remorsos diante da vítima” (Dalto, 2000.p. 54). O narrador e o companheiro já não pensavam no que dizer para Tio Joca, que tinha lhes encomendado esta morte, queriam desaparecer dali e fazer desaparecer aquela imagem dos seus olhos. Mas o Mouro reaparece, para azar de todos, em má hora, agora na sua frente. Sem saída, atiram. Tinham de atirar, algo rebrilhava na sua mão, uma arma, talvez! Era nós ou ele, talvez tivessem pensado.

O Mouro é estrebuchado por dois tiros, um de cada arma. A morte é narrada com um preciosismo naturalista que bem representa a angústia que o narrador teve de suportar por saber-se um dos matadores: “Ficou preso no tronco por um retalho da nuca e nos olhava, esbugalhado, despejando sangue pelo rombo do pescoço. Um estremecimento, outro churrio de sangue...” (Faraco, 1986, p. 35). Tudo é detalhado com tanta minúcia que prova que o narrador, e autor do segundo disparo, não conseguiu desgrudar o olho da vítima e pôde, assim, narrar a profusão de sensações pelas quais passou, tal qual uma tempestade. Aqui se misturam o exagero naturalista de quem parece insistir doentamente nos detalhes das situações mais nojentas com o realismo cruel e sarcástico do efeito da morte dentro do assassino.

vomitei e vomitei de novo e já vinha outra ânsia, como se minha alma quisesse expulsar do corpo não apenas a comida velha, os sucos, tam'bem aquela noite aporreada, mal-parida, e a história daquele homem que aos meus pés estrebuchava feito um porco. Recuei, não podia desviar os olhos e fui-me afastando e me urinava e me sentia sujo e envelhecido... (p. 35)

O que teria sido covardia maior, o assassinato ou a fuga?

A missão das travessias, os encontros com os fuzileiros, as noites nas chalanas debaixo de temporal, provavelmente nenhuma dessas sensações superasse a podridão daquele momento de morte e sangue, vômito e urina. Cumpria o que fora estabelecido, não questionara, não hesitara, não recuara. Seguiu com Pacho como fora programado. Mas não pensara que topar com a morte assim, cara a cara, fosse algo tão rude, nojento, desprezível.

Mais do que nunca, essa é uma “história que transcende a geografia e poderia estar acontecendo em qualquer região do planeta” (Antônio, 1978, p. 9). O drama não está localizado ali naquelas picadas, nas folhagens, nos galhos e nas ramarias, nem é exclusivo daqueles pesqueiros nem daqueles lenheiros, mas de qualquer rincão, de qualquer sertão, da região que é o *mundo*. Até a própria origem e o rumo que o Mouro segue são universais. Ele vinha de “Bagé ou Santiago” (p. 32) e “gavionava ora num lado e ora noutro do rio. Andejo sem alarde, costumava sumir depois de um salseiro. Libres, Alvear, Itaqui, Santo Tomé... Santana .. Curuzu Cuatiá...”. Era impossível adivinhar o seu rumo, porque os rumos do destino, quem pode saber? A variedade de nomes e lugares, ora de um lado do rio, ora de outro, provam que o andar, o penar e o morrer são o destino de toda gente. Mais cedo ou mais tarde, deste ou daquele lado do rio, “o Homem é devorado e devora, num processo mútuo de antropofagia, sob o signo implacável do Tempo”. (Corrêa, 1979, p. 6).

O silêncio e o recolhimento do *depois* da morte executada não combinam com a idéia do narrador de que esse fato seja como os “esses causos que se contavam nos balcões, nos batizados, nos velórios”. Não há sinal nenhum de que esse fato vire caso, ou que seja alardeado, porque “o assassinato se sucede da forma mais humana, entre o acaso e o terror” (Hecker Filho, 1996, p. 231-2), e não se apagaria da memória o contraste da morte com o som daquela gaitinha e daquele tocador.

O que teria movido os matadores para aquela missão? Sabiam que o mandante não era exatamente Tio Joca, tinham plena consciência de que tudo pedia aquela providência. Talvez para acalmar o pessoal que “se apetrechava”, ou para facilitar o trabalho do chibo, que “ia mermando” (p. 32), ou, quem sabe, ainda, aquele tipo de vida que levavam era o que os arrastava para isso, o maldito ofício do contrabando, que impunha tanta ilegalidade. Ou será que o motivo fora o atrevimento do Mouro?

Não era possível mais estabelecer a origem daquela missão. A vida impõe que alguns ganhem e outros percam, que alguns vivam e outros morram. Quem sabe até a justificativa esteja na velha teoria do humanitismo do filósofo Quincas Borba, que um dia Machado de

Assis ensinou? Alguns precisam ser eliminados para que os outros possam sobreviver, possam vencer. “Ao vencedor, as batatas!” disse o mestre.

O humanismo machadiano, aliado ao determinismo realista, ajuda a entender a penosa missão da morte que acontece neste conto o meio arrastando os indivíduos a um destino contra o qual não podem lutar. O narrador e Pacho são gente comum, “...criaturas sujeitas a normas impostas pelo próprio meio.” (Fischer, 1985, p. 11)

3.8 “O vôo da garça pequena”

Esta é a história de uma mulher que saiu de casa e foi se abrigar num cabaré porque não agüentava mais apanhar do marido. O contraponto se dá quando o contrabandista López, freguês amigo da casa de Dona Cocona, recebe da prostituta a encomenda de um rádio. Era tudo o que Maria Rita queria para saber das coisas do mundo.

“Esta é, sobretudo, uma narrativa do ponto de vista feminino. A mulher que quer alçar vôo em outras descobertas, cansada da vida rude de cama e mesa”. (Dalto, 2000 p. 54). É o único dos contos do *corpus* que apresenta essa posição. É certo que qualquer um dos contos traz ao leitor questionamentos, angústias e sentimentos de qualquer pessoa, homem ou mulher. O universalismo de Sérgio Faraco permite que se leia cada um desses textos sem definição de feminino ou masculino, mas existem narradores e personagens, e esses, nos demais contos, falam sempre a partir do mundo do homem. A posição da mulher em todos os contos é de “ajudanta”, aproveitando a expressão da personagem López.

A mãe do menino de “Aventura na sombra” prepara a janta e não interfere na narrativa; Aninha, em “Dois guaxos”, é a menina que cumpre os afazeres da mãe e depois cai nos *destinos de mulher*, como diria Clarice Lispector, usada pelo índio que viera habitar a chácara; as mulheres que aparecem em “Lá no campo” são decorativas e servem apenas para os comentários das rodas de canha e mate dos homens; na “Travessia”, Dona Zaira é quem prepara a comida meio de improviso, acende velas a Santa Rita e São Cristóvão e, depois, fica costurando a “esperar os homens” (Faraco, 1986, p. 25); em “Noite de matar um homem” as mulheres também são as rezadeiras e tentam afugentar o Mouro acendendo velas. O único conto que pode se associar a este é “Sesmarias do urutau mugidor”, pela presença mais significativa da figura feminina, mas não por centrar a narrativa a partir da visão da mulher, pois a existência da menina na narrativa se dá através de uma visão masculina também.

Enfim, este é, mesmo, o *conto feminino* desta seleção e cumpre a função de manifestar os anseios das mulheres numa época em que não lhes era dado o direito de fazer descobertas.

Assim, as personagens, neste conto, desempenham a missão de representar, “de certa forma, uma tentativa dessa transição de uma ordem a outra num rincão perdido do campo” (Dalto, 2000, p. 54). Estabelecem a necessidade de ver o quadro também a partir da posição de quem está sendo pintado, e não apenas do pintor ou do expectador. Quem era até, então mera, figura pode, pela primeira vez, ter idéias, movimentar-se e agir diferentemente do que é esperado, ter vontades e sonhos, alçar vôos.

“Sua consciência crítica está perfeitamente presente” (Hohlfeldt, 1974, p. 11), sobretudo em frases como “metida a idéias, mas no fundo boa pessoa” (Faraco, 1986, p. 38), ou, então, quando apresenta os exemplos de mulheres com idéias, “uma mulher de idéias. Com certeza é mais uma querendo virar homem” (p. 42), “mulher fazendo discurso, era só o que faltava” (p. 42). A ironia das colocações ultrapassa a dimensão do tema do contrabando ou da prostituição e faz pensar sobre o ser humano.

Além da crítica, é possível ler em “O vôo da garça pequena” discretas atitudes de amor. Algumas situações em especial comprovam isso: o marido de Maria Rita era violento, mas ela o deixara, é o amor-próprio vencendo a convenção social do casamento; López era freguês, mas conversava a respeito das coisas do mundo com a pequena, utilizando todo o interesse e amor fraternal de que era capaz; Maria Rita queria um rádio, mas não tinha dinheiro, então a dona do bordel, numa atitude amorosa, coloca a *plata* na mão do contrabandista; o que López queria era se “aliviar”, mas entendeu que Maria Rita não era um “bibelô sem defeito”(p.38), tinha idéias e sonhos e não só corpo e sexo. E é como prova de amor pela criatura humana que há nela que López deixa o sexo para outra ocasião.

Tudo isso se salienta na narrativa de Faraco: “o amor que dedica ao ser humano, a busca de compreensão do intrincado processo do viver” (Felizardo, 1979, p. 15); a humanidade, a tranquilidade, a doçura de que López é capaz, mesmo sem entendê-la: “alguma coisa estava errada, torta emborquilhada, alguma coisa que ele não sabia o que era” (Faraco, 1986, p.43). As provas de amor pela humanidade, pela *gente* que há em cada ser, pela pessoa que há no corpo daquela prostituta recém-iniciada, são sentimentos humanos. E López não é um bicho, ele diz para Maria Rita: “quem tem que embrabecer é o boi, que é capado e tem guampa”. Também não quer tratá-la como um animal: “mulher não é que nem ovelha”. Ela é tão gente quanto ele, não importa o sexo, não importa o ofício. Contrabandear, ser china de

rancho, “se virar”, escapar dos maus fados, buscar um jeito melhor de se viver, é o que Maria Rita quer, é o que López também quer.

Mais do que uma visão pessimista – ao estilo realista - do universo feminino, de como era vista a figura da mulher na época em que Maria Rita vivia, tem-se uma visão, denominada por Almeida Fisher no *Estado de São Paulo*, quando do lançamento de *Manilha de espadas*, de neo-realista. Diz ele que “Sérgio Faraco é um escritor neo-realista que busca fixar, em termos de arte literária a realidade brutal de nossos dias, sem tomar partido de qualquer personagem, deixando que cada uma viva o seu próprio destino, pois não inventa a vida: apenas a registra como ela é” (1985, p. 11.).

A vida nessa época era assim mesmo: os maridos batiam nas mulheres que tentavam ter idéias, que queriam falar com as pessoas e saber das coisas do mundo, assim como a vida também era feita do reconhecimento de que “mulher também faz outras coisas”(Faraco, 1986, p. 41), da existência de mulheres como a “doutora de São Borja” e a “professora da Vila do Bororé fazendo um discurso” (p. 42).

É claro que, por outro lado, a vida também mostra homens que acreditam que este tipo de atitude é de mulher querendo virar homem, ou que pensam em aquietá-las com “um pau-de-mijo para sossegar dos nervos” (p.42). Mas, para contrariá-los, surgem as Marias Ritas, com seus sonhos, querendo ter um rádio só seu, porque “com o rádio a gente fica sabendo do que acontece no mundo, em Porto Alegre, a gente pode ter idéias...” (p. 42). E, se preciso for, mudam de vida, de marido, de destino; passam a fazer outras coisas que não seja cozinhar, remendar e dar cria; tentam ir para outros lugares que não seja o La Garza.

O fim deste conto é muito mais um *intermezzo* do que propriamente um fecho. O leitor depara-se com o vôo tristonho e bonito de uma garça pequena, “a mais graciosa de todas as aves do banhado” (p. 44). É López que aparece nesse cenário, emoldurado por um céu recoberto desta bicharada. Esses bichos que voam, querem asas, são frágeis, de plumas alvíssimas e buscam a leveza e a liberdade do vôo. Ave macho, ave fêmea, todos foram feitos para o vôo e apenas no céu é que cumprem os seus destinos de pássaros. A última frase do conto diz respeito a esse cenário que López pode ter visto, “ou talvez não” (p. 44):

É como se a velocidade do pensamento não acompanhasse a vertiginosa cachoeira de sentidos derramada pelo concentrado discurso desse autor modelar. A leitura prossegue depois da virada da página: ela nos persegue e surpreende em cada esquina do pensamento, nos fazendo rever o mundo com olhos diferenciados, ou sob um ângulo ainda não conhecido. (Seixas, 1996, p. 6.)

3.9 “A voz do coração”

Três companheiros tentam roubar avestruzes e gado de um estancieiro e são surpreendidos pelos seus capangas.

É um dos contos que manifesta o máximo da inadequação do homem ao mundo ao qual está submetido. O narrador – em primeira pessoa – ,ao lado de dois comparsas, simplesmente não aceita a situação em que está, não se conforma por ser um ladrão; revolta-se com a situação de privilégio de Orlando de Faria, o estancieiro a quem roubam; indigna-se com as represálias em forma de tiroteio de seus capangas; não aceita a morte do companheiro Maidana; fica com raiva da vida miserável que levam, comparada à abundância de quem enriqueceu emprestando a juro e matando. É um ser inadequado a sua realidade, de divisão injusta entre ricos e miseráveis.

O que o leitor acompanha é um paradoxo completo: de um lado, um estancieiro,

meio prefeito, meio delegado e meio uma porção de coisas que ele mesmo se nomeava e ninguém era louco de dizer que não. Herdara da família um campinho de pouca bosta que sem demora começou a inchar. Emprestando a juro, amedrontando, escorraçando, abocanhando uma província ao redor (Faraco, 1986. p. 46),

de outro, homens miseráveis, que roubam para sobreviver “naquele cu de mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre, o que poderia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração?” (p. 49).

Ambos os lados estão armados e instaura-se uma perseguição e tiroteio numa situação de roubo. Os ladrões são três: o narrador, Maidana e Pacho. Os capangas são tratados pelo narrador com tanta desconsideração quanto o estancieiro, chamados de “ralé endemoniada, sem coração, que por casa e comida perdia o respeito até pelos parentes. Não se pareciam conosco não. Gentio sem quimeras...” (p. 46). As vítimas de morte são duas, Maidana, comparsa do narrador, e um dos capangas do estancieiro.

O teor deste conto é um dos mais engajados na problemática social dos até aqui apresentados por tratar claramente do contraste entre os que têm muito e os que não têm nada. Algumas expressões no conto apresentam com clareza essa crítica, como, por exemplo, quando o narrador desabafa: “Preza-se o bicho, e o homem era um ladrão fodido, um

criminoso. Como se só os abastados pudessem comer, dormir e ter família.” (p. 46). Essa crítica é a mesma que se lê no sermão do Bom Ladrão, de Padre Antônio Vieira, que permanece atual ainda hoje ao se acompanhar os noticiários, contrastando a punição que os grandes crimes de roubo e corrupção recebem frente à punição dos pequenos ladrões. Essa situação era algo comum no Brasil quando era colônia de Portugal, em 1655 – escritura deste sermão; passados quase quatro séculos, escritores da literatura brasileira, como Sérgio Faraco, abordaram-na com a mesma contemporaneidade.

O Gordo é o grande ladrão, que furta e mata sem ser punido. Maidana, Pacho e o narrador são os pequenos que furtam, são perseguidos e humilhados “me fez sentar e foi-se a rastejar, como um lagarto” (p. 49); machucam-se - “me espetei num galho. No flanco, no sovaco, e que pontação” (p. 47) - e são mortos. E o estancieiro? Este perdeu um dos seus homens, nenhuma avestruz, nenhuma cabeça de gado, e redobrou o temor em torno de seu nome.

Outro fragmento de forte caráter de engajamento segue na mesma direção:

naquele cu do mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre. O que podia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração? Despacha ele, sim, porque alguém tinha de pagar e não só pelo Maidana. Também pela mulher dele que ia cair na vida, também pelo filho, que não morrendo pesteadado, ia ser ladrão que nem a gente.(p. 49)

Esse mundo é visto como detestável e sem alternativas, esse “cu de mundo” parece ser o responsável por tanta dificuldade, como se, caso lhes fosse permitido viver em outro lugar, as dificuldades fossem desaparecer. O que se depreende disso parece, inicialmente, simples: se não há fronteira, não há contrabando e, sem contrabando, também não há roubo nem morte. O crítico José Onofre é citado por Michel Laub em reportagem à revista *Bravo*, e diz sobre Sérgio Faraco:

Ele vê nessa ficção, como em quase toda a vertente não-urbana da literatura gaúcha, a presença do ‘sentimento do pampa’ a consciência de se pertencer a um lugar indomável... um lugar que nunca poderá ser chamado de casa, nunca poderá dar o derradeiro conforto e será sempre um símbolo do desgarramento sem apelo. (2000, p. 90)

A linguagem é, no entanto, o ponto forte do texto. As expressões utilizadas pelo narrador neste conto são a própria *voz do coração*, elas saem sofridas, cheias de vida – ou será morte? – e sentimento. A linguagem faraquiana é, de modo geral, um recurso muito representativo do grau de humanidade que o autor dá as suas personagens, mas, em especial,

neste conto envolve cada situação com uma essência de lirismo redobrado. Lea Masina consegue exprimir muito bem isso, quando diz que Faraco vai em “busca da linguagem exata, mas profundamente emocionada e emocionante” (1990. p. 11). Através dela, a personagem xinga, sente-se ameaçada, ameaça, recua, avança, desabafa, vinga-se.

O narrador, que pode ser o mesmo matador de “Noite de matar um homem”, pratica o roubo como última saída. É ladrão, mas não é assassino, não tenciona matar ninguém, assim como aquele outro também não gostaria de executar a missão de matar o Mouro; porém neste conto, ele segue a *voz do coração* e vinga a morte de Maidana, que roubava para sobreviver. Mata em resposta a esta vida estúpida que os chibeiros e ladrões da fronteira levam; mata para vingar a mulher e o filho que ficaram desprotegidos; mata para arrancar a “lasca” de sua ferida, que sangra e dói muito mais do que aquela outra que abriu uma “lhanura... no flanco” (p. 47). Essa ferida não cura, nem cicatriza. É a marca e a dor da vida. “Faraco desvenda as injúrias que os homens cometem sobre os outros, aniquilando-lhes o auto-respeito” (Masina,1990, p. 11).

Por fim, o leitor dá-se conta de que o narrador não é mais um menino descobrindo aventuras, ou decidindo novos rumos na vida. O protagonista não é um homem que, mesmo crescido e experimentado, passa por processos de aprendizagem e crescimento, percebendo os novos vôos que mulheres como Maria Rita querem alçar. O que se lê são situações em que as esperanças se esmagam e a alma parece falecer; encontrões da vida com a morte, que já não edificam mais, que não apontam para perspectiva alguma. É o caminho de volta, ou, então, como Glauco Rodrigues Corrêa soube definir tão bem: “(...) a visão geral do ser maduro, adulto, sofrendo um processo não mais de crescimento em busca da afirmação máscula, mas sim um processo de enfraquecimento, de aviltamento, decomposição e queda rumo ao fim inevitável.” (1979, p. 6).

3.10 “Guapear com frangos”

A personagem central tem a missão de transportar pelo mato o corpo já parcialmente apodrecido de Guido Sarasua, retirado da água depois de um afogamento que se dera há três dias.

Guapo, valente, corajoso, assim é López. O seu perfil é descrito pelo narrador onisciente e pela própria personagem quando ele pára para pensar: “.. não ia fazer este papel

de maula. Era um pobre diabo como todos os tropeiros, chibeiros, pescadores e ladrões de gado daquela fronteira triste, mas jamais faltara à palavra empenhada”(Faraco, 1986, p. 54)

Há muitas reflexões e também uma descrição minuciosa dessa trajetória percorrida por López. As três únicas falas do conto são sobre o morto. Apenas em três breves momentos o leitor acompanha o filho do “chacreiro” dizer “olha o morto” (p. 51). López, olhando o cadáver emergido d’água, desabafa: “fodeu-se o viejo Sarasua” (p. 52) e depois, muito depois de toda a luta do mesmo, contra a natureza, os bichos e também contra ele mesmo, López lança o seu pedido de “me desculpa, índio velho” (p. 57), por não poder cumprir a missão por completo.

Afora isso, o que se lê é a narrativa épica e, por vezes, lírica, de uma verdadeira luta. A luta de López contra os bichos, contra as tonturas, vômitos e desmaios, contra suas próprias reações e também contra os bandos que querem a divisão da matéria morta. É a luta do homem contra a natureza.

Sobre a linguagem, salientam-se as imagens tão bem construídas que transmitem um pouco da sensação de quem acompanha a retirada e o transporte do corpo do amigo: “Agora jazia debaixo daquele aguaçal endemoniado, pasto e repasto num farrancho de traíras” (Faraco, 1986, p. 51). É a angústia de quem conta que passa ao leitor uma sensação de que o corpo, morto e afogado, sofria com a atuação dos bichos aquáticos e, depois, num outro trecho próximo, o sentimento de que o corpo, depois de três dias de procura, consegue emergir, como num ato de libertação, como um alívio de quem vem à tona, “se libertara da prisão de água e singrava para o rio, maior, sereno, soerguido, solene como um buquê de oceano.” (p. 52)

Uma das características que se salientam na literatura de Faraco é a força da linguagem. Um exemplo dessa força é a mistura sinestésica de imagens, odores e sabores tão bem entrelaçados que permitem ao leitor acompanhar o mal-estar físico e moral de López: “Tentava distrair-se com pensamentos pueris e no meio deles se intrometiam odores de mornura adocicada” (p. 53).

O cenário, mais do que regional, tem a feição do estado de espírito de López. O seu mal-estar, que se transforma em desespero, passa para a dimensão da natureza, e é assim que o espaço aparece nas cenas vividas pelo protagonista. O início do dia fatídico em que López teria de transportar o corpo já se mostrava pesado: “Esteve a vigiar o vento, o preguiçoso vento de uma manhã que se anunciava luminosa e escaldante” (p. 52). E, realmente, o calor

assim o fora, talvez auxiliado pelo próprio clima, mas, muito mais, pela exaltação que o trabalho causava em López: “O mato era um grande forno verde e a areia já queimava no contato com a pele” (p. 54). Nada na natureza animava a um trajeto rápido e decidido: o “ventinho molengão, (...) o sol de pico, o arvoredo sombreando curto, o baio assoleado a tropicalar...” (p. 53). E quando o trajeto ficou insuportável e sem solução, a natureza também aparece imensamente intransponível, opressora, de um domínio tão gigantesco e imperioso que parece querer provar a todo o momento o contraste entre a sua grandiosidade perante a pequenez do mísero humano: “o imenso céu azul ao redor, que via através de uma teia as fibrilações, e novas sombras que lhe cruzavam por cima.” (p. 55). Por fim, a gana de ter perdido para aquele bando de animais abomináveis desperta em López uma vontade de vencer tudo, usando as próprias mãos. É quando ele tenta matar o corvo negro com as mãos, apesar de estar armado: “López aproximou-se com surpreendente rapidez e o agarrou. Quis matá-lo pelo bico, esgarçando-o, o corvo se debatia e as garras vinham ferir seus braços, seu peito e até seu rosto. Tomou do pescoço então, para quebrá-lo...” (p. 57). Foi, então, vencido, pois o “cerco se fechava” seus inimigos eram “numerosos,(...) bem próximos, ...silenciosos, pacientes” (p. 57).É então rendido, mas não covarde, não sem luta.

O corpo de Guido Sarasua passa por um processo de devoração e destruição progressivos. Da mesma forma López, que o transporta, também padece progressivamente. O falecido é consumido, primeiro, pelo rio, no afogamento; depois, as traíras, que por três dias tomaram conta do corpo; depois de retirado d’água, veio o tatu, que foi o primeiro animal a atacá-lo; a seguir, o “mosqueiro” (p.53); adiante, a luta braba com os corvos, primeiro um, depois um bando deles, enfim, veio o corvo negro, que nem com tiro espantava-se dali.

Já a decadência patológica de López se dá em seqüências intermináveis de vômito: “Nem deixara ainda os sítios inundados quando lhe escapou um gemido. Apeou-se, correu até um pequeno descampado e chegou já vomitando”.(p. 53). E assim segue sucessivamente, numa descrição que em nada perde para os textos tipicamente naturalistas de Alúcio de Azevedo. Além disso, outros sintomas começam a abalar López: “outra golfada de vômito e, sentindo que momentaneamente pedia a visão e o equilíbrio...” (p. 54). Adiante, o protagonista aparece ainda mais debilitado, assim como o corpo de Guido, mais despedaçado: “Guido era um par de pernas despedaçadas, um rosto irreconhecível, um peito descarnado, um grande buraco negro das costelas para baixo, e ali se moviam, uns sobre os outros, em camadas, moscas formigas, vermes e uma profusão de insetos.” (p. 55). O comparativo estabelece-se com o estado de López, que estava já fraco, empalidecido e tonto. O vômito já

não se anunciava, fluía, e ele não controlava mais o rumo de suas pisadas, nem tinha mais forças para se manter em pé. Nesse momento, o leitor acompanha duas quedas do protagonista: na primeira, ele consegue, a custo, erguer-se; na segunda, permanece desmaiado por algum tempo. No entanto, a culminância dessa sensação de estar fraquejando e perdendo espaço para os animais, o momento inadiável de perceber que a lei da natureza está vencendo, é quando ele chora: “López sentou-se, apertando os lábios. De seus olhos saltaram grossas lágrimas que correram junto do nariz e hesitaram na saliência dos lábios, perlando” (p. 56). A lição final está explícita no próprio conto: “era a lei, pensava, e de que adiantava guapear com frangos? E era a mesma lei que reinava em sua vida e na vida de seus companheiros. Todo mundo se ajudava, claro, mas quando alguém morria os outros iam chegando para a partilha dos deixados.” (p. 57)

O fim da decadência de ambos, do corpo de Guido e da resistência do seu carregador, surge no momento final do conto: com o facão, López resolve tudo com um talho no meio do osso do peito do que restou do corpo.

“A fragilidade e a coragem humanas se confrontam” (Tutikian, 1984, p. 14.). López tinha consciência das leis que regem a vida e a morte, não se sentia nem covarde, nem derrotado. Essa força o amparava diante da lembrança triste de que os inimigos contra os quais concorrera, e par os quais perdera, eram “peixes, moscas, tatus, ratos, aves carniceiras” (Faraco, 1986, p. 57).

3.11 “Massacre do bugio amarelo”

É narrado em primeira pessoa por um jovem que protege a casa, esposa e filho do amigo Amâncio, enquanto ele viaja, e acaba flagrando a mulher em traição. O que era para ser uma vingança transforma-se, então, em arrependimento, pois o rapaz também é seduzido por ela.

A clandestinidade impera neste conto: Amâncio subiu o rio para negócios de contrabando; a mulher dele é surpreendida recebendo o alemão da bodega no meio da noite; depois, é o narrador que trai o amigo. Todas ações proibidas, inconfessáveis, clandestinas.

Dá-se um bombardeio de emoções na alma do narrador: primeiro, a necessidade de proteção e defesa da honra do amigo, que é lembrado de uma forma sentimental,

“chalaneando só à noite, comendo bóia fria e se carneando com os borrachudos, na tenção de mermar nosso miserê. E enquanto isso a Zélia dele ali, empernada com o alarife. Era muito cachorrismo.” (p. 60-61); depois, a traição dele próprio, “sem demora a derrubei no chão, esgarcei-lhe a calcinha e a galopei com tal sofreguidão que o gozo se me afigurou como um chupão de vida...” (p. 63). Há uma sensação de fronteira, de limite, de ir ao extremo para lavar a honra do amigo e, depois, também para atender os calores do corpo, de sentir ao extremo os apelos da carne; de vingar o “cachorrismo” de Zélia e, ao mesmo tempo, de entregar-se a ela ao extremo. É “a visão do homem comum e seus míseros extremos” (Curvello, 1979, p. 2). Não é só a sensação de limite que vivem os tropeiros, chibeiros, pescadores e ladrões de gado da fronteira em sua atividade de risco e clandestinidade, mas de todo homem entrincheirado, de um lado, pela miséria, pela necessidade, pela falta de perspectiva, e, de outro, pelos desejos, ímpetos, valores, princípios e quedas. Esse homem comum entrega-se a isso, mas também pena por isso, prazer e dor. Depois, o que lhe resta é *virar a mesa*, ir embora, ir em busca do que está atrás destas “outras cortinas de ...dolorosos mistérios” (p. 63).

Outro extremo é o vivido pelo narrador entre o início e o fim do conto. O encanto e a paz dos sons e imagens que aquela noite anunciava nada têm a ver com o que realmente se desenrola na seqüência. Inicialmente, ele pergunta: “que outra vida podia um cristão encomendar ao patrão velho lá no alto?” (Faraco, 1986, p. 59). A resposta aparece logo depois do sucedido entre ele e a mulher de Amâncio, quando ele diz: “naquele momento mesmo resolvi que ia embora da cidade”. Outro mundo se anunciava, e não apenas pela mudança do espaço, mas, também, pela memória que carregava de situações vividas e das experiências aprendidas.

Glauco Rodrigues Corrêa escreveu para o *Correio do Povo* o seguinte comentário sobre este conto:

Violento ato de afirmação da masculinidade do jovem, que efetua sua iniciação na vida adulta, na vida em que predominam conceitos diferentes daqueles em que até então acreditava...sente-se realmente modificado e se conscientiza de que, apesar da nebulosidade que ainda envolve suas idéias, chegou o momento de colocar a armadura que a vida lhe oferece e partir para os desconhecidos, porém pressentidos combates. (1979, p. 6.)

Dentre esses “conceitos diferentes”, provavelmente, o mais representativo e o ponto alto de “O massacre do bugio amarelo” é a reflexão que o narrador faz a respeito da postura de Zélia: “talvez valesse mais a felicidade de um homem do que um rasgo de lealdade” (Faraco 1986 p. 63). O sentido disso só pode ser compreendido considerando o peso que

determinadas situações têm. Os conceitos – ou seriam os (pré)conceitos? - existem até que o indivíduo se depare com determinadas experiências, até que as viva ele próprio e, assim, defina, com a emoção do momento, como proceder. É assim que se dão o amadurecimento e a construção do caráter de cada ser.

O rapaz-narrador inicia-se na vida adulta enfrentando o mundo e conhecendo as ciladas que o desejo prepara para a lealdade. Entrega-se aos instintos do sexo, mas não deixa de cumprir o compromisso que estabeleceu com ele mesmo, de fazer uma última “visita” ao bodegueiro. Assiste à traição e também trai, mas sacrifica os traidores: mata o “bugio” e pune a ele mesmo, indo embora. Vai cair no mundo, mas não deixa de despedir-se de todos os amigos, inclusive de Amâncio. Não chegou a sentir-se um traidor, mas não deixou de derramar uma “lágrima ardida” (p. 64) no canto do olho.

No decorrer da leitura, percebe-se uma doçura e uma extrema rudeza, ao mesmo tempo. López é capaz das expressões e comparações mais grosseiras, mas, também, do gesto mais doce, quase no mesmo momento: “O adolescente já é homem e traz consigo o melhor e o pior do machismo gauchesco e das tradições e duelos de honra e sangue”. (Curvello. 1979) A forma como ele vê Zélia é um reflexo do instinto de macho, bem ao gosto naturalista: “aquele olhar de susto e fogo, aqueles beijos carnudos e molhados, a camisola com um rasgão no peito, sua postura de égua xucra, recém-coberta pelo garanhão...” (Faraco, 1986, p. 62) Isso contrasta com o sentimento que emerge segundos depois, quando, num lapso de lucidez, ainda se pergunta: “por que sítios, poteiros, invernadas obscuras da alma andaria perdida minha doce lealdade.” (p. 62)

O narrador conclui sem deixar o caso todo contado. Ele diz ao leitor que não se arrepende, mas também não quer rememorar; deixa para que os outros contem, talvez até mais bonito e enfeitado. Sai da casa de Amâncio com um abraço fraternal do dono e os olhos implorando cumplicidade e segredo de Zélia. Sai com o “bugio” abatido e a traição que fizera a Amâncio vingada. O alemão aprendera a lição, assim como ele, que seguia agora para outras terras.

3.12 “Sesmarias do urutau mugidor”

O urutau é um pássaro noturno dos campos do Rio Grande. É o símbolo de Sesmarias do urutau mugidor, um dos mais belos contos de Faraco. O canto solitário da ave, que ‘parece o gemido de um boi morrendo’. Pontua o diálogo de três personagens perdidos nos confins dos campos de Quaraí

(RS). *Um velho, sua filha e um escritor que chega pedindo pouso, pois seu carro havia estragado na estrada.* (Dalto, 2000, p.53)

Neste conto surge um tipo de personagem diferente das demais: é um homem da cidade, de outra realidade social, de outro nível cultural, outra atividade profissional. Esta personagem é o narrador e protagonista. É um escritor, “...que pode ser o autor” (Hohlfeldt, 1978, p.15.). É, talvez, a presença de Sérgio Faraco na obra *Noite de matar um homem*.

O escritor surge de automóvel, vem de Porto Alegre e vai para Uruguaiana; por engano, tomara o Corredor do Inferno, no município de Quaraí. De acordo com o velho que o acolhera em seu rancho, era ali que estava. O pneu furara, o macaco estragara e, além de tudo, pegara um temporal na estrada. Resultado, estava ali, naquela casa pobre, habitada apenas por um velho, cujo nome não aparece no texto, e sua filha Maria, uma menina com aparência de menino.

As terras onde estava tinham sido de um fazendeiro chamado Querenciano, que havia falecido. Depois disso, os filhos haviam dividido tudo, e o que um dia tinha se chamado Estância do Urutau estava “repartido pela filharada” (Faraco, 1986, p. 73).

O que se lê a partir da metade deste conto é uma promessa de “um relacionamento fortuito, casual, passageiro, que tende a ser esquecido...o diálogo conclusivo do conto sintetiza toda essa implacável inconciliabilidade” (Corrêa, 1979, p. 6.). As vidas destes três entes são inconciliáveis e uma das representações disso pode ser a referência ao canto do urutau. O velho conta-lhe que o pássaro cantava naquelas terras; Maria lhe confirma e ele próprio ouve, mas quando a menina lhe pergunta se ouvira o urutau, ele lhe diz: “Não era urutau nenhum, era um boi” (p.77). O canto do pássaro só poderia parecer o mugido de um boi ao visitante, pois não era esse o seu mundo, não eram esses os seus sons. Por isso, a menina escuta e o visitante nega, como o reflexo dos mundos díspares em que eles vivem.

A situação vivida pelas três personagens é completamente humana. Faraco é um escritor que compõe as suas histórias sempre com um teimoso humanismo. “Talvez essa a sua força maior, fincada em um humanismo para o cotidiano e não para o absurdo e o insólito, quando sabemos que nossa realidade é apenas e miseravelmente cotidiana” (Curvello, 1979, p. 2). O escritor age em nome do amor que sente pelas pessoas; seus gestos e sentimentos são essencialmente humanos, são em nome do amor pela humanidade. A humanidade existe no

mistério do olhar de Maria, na conversa do velho, que bebe e continua um monólogo de quem há muito não conversava.

Outras situações que comprovam essa sede de humanidade estão, por exemplo, em Maria, quando ela se perturba, se aconchega e se alegra com aquela possibilidade de vida, pelo menos por uma noite. Nisso se revela a capacidade que o escritor tem de fazer com que a menina se sinta gente, pelo simples fato de ter em quem tocar, para quem olhar, com quem falar, com quem dormir. É fiapo de vida e humanidade no meio do “Corredor do Inferno”, o inferno que deveria ser a passagem de seus dias.

O rosto de menino, o cabelo curto, as roupas sujas representam o pouco caso que Maria faz da sua porção mulher. É uma menina, cuida do pai, ainda não foi levada por “um valente daquelas estradas” (Faraco, 1986, p.72), como certamente temia o pai, que, talvez, “chegasse a galope e carregasse a chinoca Maria na sua garupa” (p. 72). O velho deveria ter se preocupado com a presença do visitante naquela casa também, ainda mais que ele ficaria para o pouso naquela noite. Mas ele era um escritor, “cabeça grande, um sujeito assim jamais fugiria com sua menina...” (p. 72), que o próprio pai possivelmente considerava não prestar para muita coisa, mas, mesmo assim, de quem se enciumava.

São temores, tristezas e preocupações completamente humanas, tanto que ultrapassam a dimensão regional. O pai de Maria é mais do que um gaúcho, é um velho que, tendo perdido a esposa, tinha a filha, numa vida pobre de recursos, pobre de esperanças. “O gauchismo transcende, no momento em que as personagens crescem em complexidade alçadas ao nível universal, em que o homem extrapola suas fronteiras regionais e se mostra com as particularidades comuns ao ser humano em geral” (Felizardo, 1979, p. 15).

Vidas sem horizontes, sem cor, sem felicidade. Os olhos dos dois seres que ali habitam dizem isso. A menina, diz o narrador, “me espiava, me examinava, os olhinhos de rato em perseguição aos meus por onde eles andassem” (p. 72). O velho olha para ele também no momento em que a filha lhe faz o curativo na mão. Com o apelo de Maria e o mudo consentimento do velho, o narrador sabe que podia trazer para aquela casa instantes de felicidade, ouvindo o velho, acolhendo Maria, breves e passageiras situações, bem ao estilo faraquiano: “a felicidade não é um valor existente na literatura e no universo ficcional de Faraco...pelo contrário ela se faz de pequenos momentos” (Hohlfeldt, 1978, p.15.). E o escritor quer dar-se o direito daquele breve conhecimento naquela noite; também para ele será um momento de felicidade em meio a sua viagem, de amor e conhecimento em um rincão

onde o urutau canta, “um pequeno prazer que eu me concedia naquele chuvoso fim de tarde, transgressão não criminosa das leis da casa” (Faraco, 1986, p. 72).

Entretanto a existência dos olhos, neste conto, não pára por aí. Os olhos de Maria comunicam muito mais que a sua voz. Desacostumada a falar, ela olha e diz e pergunta coisas ao visitante através de seus olhos. Eles aproximam o narrador e a menina. Os olhos vão convencendo-o a ficar por ali, a dedicar o seu amor para “salvar alguém” (Faraco, 1986, p. 73). O primeiro olhar de Maria é a espiada com olhinhos de rato; adiante, quando o narrador fala do ofício de escritor, defendendo que, para escrever, não basta apenas a cabeça, é preciso também ter coração, Maria olha-o com “aqueles olhos tão escuros, tão grandes, ardentes, fixos...” (p. 73). Quando o visitante parece querer abreviar sua estada ali naquela casa, esperando que algum carro passe, “Maria baixava os olhos...” (p. 73), de tristeza. Baixa novamente, mas desta vez com vergonha, quando o pai conta ao escritor o episódio com o sobrinho do fazendeiro, que pretendia violentar Maria, “baixava os olhos, num vermelhidão” (p. 74).

Esse olhar começa a perturbar o narrador, que sente desejo e, ao mesmo tempo, receio, de conhecê-lo. Supõe a profusão de emoções que uma criatura como Maria tem oculta em seu ser. Anseia por “compreender aquele momento em que, como alucinada, me cravara os olhos” (p. 74). Cada instante da presença daquele homem ao seu redor provoca na menina uma curiosidade e uma necessidade diferente: “Maria me fitava, imóvel ao lado da bacia” (p.75). Na certa, teme que ele lhe escape, que seu suspiro de vida vá embora, assim o suga com o olhar, com toda a sua alma. Diante da primeira recusa do escritor, quando ele lhe diz que dormirá no carro, “ela nada diz, olhava furtivamente para sua própria roupa e eu a contemplava com um ridículo nó na garganta...” (p. 75). Não é apenas o olhar e a angústia da menina que contam agora. Ambos os olhares estão pedindo para dar e receber amor, ambos necessitam daquele conhecimento. É preciso ficar, e o narrador joga fora a sua resistência, “por meu coração eu ficaria” (p. 75). O último olhar de Maria antes de render-se àquela companhia é de ansiedade, “seus olhos não cessavam de buscar os meus” (p.76). A menina, inicialmente, recua e foge e, pela descrição do narrador de que ela possivelmente estivera chorando, é nos olhos dela que ele busca a resposta e aceitação final daquela noite, que está apenas começando e “estava começando muito bem” (p. 77).

Essa “tímida libertação afetiva e de estímulo sexual na estranha e rústica Maria” (1979, p. 15) citada pelo crítico Felizardo Zoleva Carvalho, comentando o lançamento da obra

Hombre, pode ser representada, além do olhar, pela presença do casal de pombos nesta história. Não é por acaso que eles estão ali naquele cenário, do início ao fim do conto.

Quando o narrador descreve a miserabilidade da habitação de duas peças, avista no jirau um casal de pombos, que está “a dormir” (Faraco, 1986, p. 69). Maria ainda não aparecera e nenhuma sensação de amor ainda surgira naquele rancho, o amor ainda dormitava. Eles vão se movimentar apenas quando um ruído vem da peça de dentro da casa, sinal da existência de outra pessoa. Quando o velho se ausenta e volta acompanhado da filha, “os pombos se moveram e logo se aquietaram” (p. 71). O amor mostrava-se, movia-se. É neste momento, então, que vem o primeiro toque. Maria faz o curativo na machucadura do visitante; ele lhe fala de seu ofício, de sua ligação com as pessoas sobre quem escreve histórias: “é preciso compreender as pessoas...é preciso gostar delas” (p. 73) diz o visitante. É exatamente o sentimento que aflora logo a seguir naquela criatura que está ali a sua frente, que tem “uma ansiedade, um desejo oculto, uma súplica feroz” (p. 73). É no momento desta constatação que “os pombos, agitados, tinham trocado de lugar” (p. 73). O amor agora se instala em outro ser. O escritor padece de uma espécie de amor quando se dá conta de que aqueles sentimentos de Maria estão ligados à sua pessoa; Maria tinha algo dentro dela que o faz palpitar.

E, nesse momento, a visão que ele tem da menina é como se fosse tão frágil, tão indefesa e apelativa quanto uma ave. Maria, um daqueles pombinhos, ou, quem sabe, o urutau, cujo canto parece um apelo e que apenas soa naqueles fundões perdidos do Rio Grande. “Eu ia pensando e a fitava, pobre avezinha perdida nos confins de um mundo agônico” (p. 75). Seguindo a trilha dos pombos, observa-se que eles voltam a dormir exatamente quando Maria vê que pode se aconchegar nos pelegos do escritor. “Os pombos dormitavam juntinhos”, ali no jirau, expectadores cegos de um momento de amor, daquele momento em que o escritor talvez salvasse alguém de alguma coisa.

3.13 “Hombre”

Este conto é a narrativa de um reencontro entre dois companheiros que haviam se separado: um deles há muito tinha saído do interior para morar na capital; o outro permanecera tentando sobreviver naqueles fundões, onde as dificuldades e tristezas aumentavam a cada dia.

“A geografia nesta obra é um espaço real e definido... de relações e conflitos. Todas as cenas são balizadas pelo modo de vida fronteiro no seu sentido mais amplo: uma área de contatos entre Estados nacionais.” (Neves, 1987, p. 11). Pacho e narrador pertencem, agora, a dois mundos diferentes, mas já viveram juntos muitas aventuras, muitos contrabandos, roubos e caçadas clandestinas por aqueles rios e aqueles matos. Agora o narrador vive na cidade e Pacho convive com as dificuldades, a violência e a miséria que reinam naquelas terras de fronteira. “Isso aqui era um lugar até que bom. Carne trabalhosa, mas chegava, pele de nutria pra negócio e mais a pena do avestruz, de vez em quando uma chibada de perfume...tu te lembra?” (Faraco, 1986, p. 84)

Mais uma vez um conto de forte crítica social, como em “A voz do coração”: o contraste entre os que têm tudo, proprietários ricos, e os que não têm nada, os “brasileños podridos” (p. 82). Esses homens muito ricos da costa do Uruguai, que querem cada vez mais e mais, saem matando, cercando, comprando, mandando e demarcando rios, matos, terras e bichos; são os poderosos unindo-se a outros poderosos para tomar conta do lugar. “Aí eles começaram a enricar e a se conchavar uns com os outros, mandaram a lei e a capangada, querem a bicharada viva e a gente que se foda” (p.84 – 85). Pacho estabelece o contraponto com Eugênio Tourn: um vale-se do seu poder e do seu dinheiro; o outro, de sua astúcia, coragem e também raiva, que tanta humilhação acarreta. Pacho representa essa gente que rouba para sobreviver e, às vezes, para ter o que comer: “Não hesitavam em ferir de morte um homem só por causa de um reiúno baleado, e pouco lhes importava que aquela carne vagabunda e fedorenta tivesse por destino o bucho dos barrigudinhos que perambulavam , aca y allá, pela mísera ribeira.” (p. 82)

E o amigo que vive ali na fronteira insiste em continuar rerepresentando aquele mundo para seu companheiro, que se perdeu na vida da cidade, que se amedrontou e se esqueceu da dureza que é ter de sobreviver naquele lugar.

Pacho lembra um parceiro que está preso e a mulher que virou puta; depois falam de outro que desapareceu, com certeza na prancha de um facão. É uma nova realidade social, sempre dificultando a vida dos mais fracos. É um quadro de perseguição, injustiça e pobreza, que embrutece quem ali vive e acaba banalizando o roubo e a morte. Pacho já acha normal o trabalho sujo, já lhe é corriqueira a armação para não ser pego pela capangada quando de um roubo à beira do rio.

“O narrador-personagem consegue ver o rural sob um prisma urbano e o passado sob um olhar do presente” (Hohlfeldt, 1978, p.15.). Não desempenha mais com precisão as

atividades de tiro e remo, é mais temerário; tem lucidez sobre a desigualdade de recursos, de um lado, e, de outro, não se ilude em contrastar a luta injusta que se dá entre uma lancha e um barco a remo. Estabelece um juízo de valor a respeito da reação de Pacho para com os vigilantes do rio: “tô preocupado, essa escuridão, essa friagem, o rio desse jeito, será que esse pessoal consegue?”. Enfim, fica realmente agoniado em pensar que os furos que Pacho fizera na lancha para poder escapar da perseguição pudessem causar a morte de alguém, mesmo sabendo que esses capangas, podendo, atirariam para matar. Ele não se conforma, tenta argumentar: “entendo, mas é um negócio tão imundo”. E recebe em troca o desprezo de Pacho: “trocaste o rio pela cidade, pela capital, e a vinchester pelo auto. (...) trocando a amizade dos amigos pelo esculacho dos endinheirados” (p. 85). É um misto de ciúme, com complexo de inferioridade e abandono.

O que vale no perfil de um homem, para Pacho, que tenta sobreviver nesses rincões, é a valentia, a mira no atirar, a força bruta. É o que se percebe quando Pacho compara o narrador de hoje com o que ele era quando morava naquele lugar: “tu era gente boa, sabe? (...) que capivara de holofote era a marcação da tua vinchester, correntino de quepe o dengue do teu soco inglês. Tu tinha fama por aqui...” (p. 85). Aqui se lêem resquícios de um mundo gaúcho onde o valor de um homem é contado pela sua coragem; onde grandeza é a audácia do enfrentamento, a qualquer custo; onde perigo e temor não existem. Esse perfil idealizado ficou, no entanto, no passado, como no passado também ficou o gaúcho herói dos pampas. Hoje “tu é um bosta” (p. 85), um homem que foi seduzido pela cidade, um *gaúcho a pé* que se urbanizou, que, talvez, não se aniquilou economicamente, como o gaúcho a pé de Cyro Martins; apenas precisou romper com os elos que o ligavam ao cavalo e aprender a andar de *auto*, esse, sim, um aniquilamento das tradições, da memória e do passado.

Lê-se sobre a distância cultural entre quem fica no interior e aqueles que optaram pela vida na cidade, cada qual com os seus desafios, com suas perdas e dores. Mas neste conto, o que é apresentado é a solidão de quem se sente traído e abandonado por quem resolveu sair do campo e ir para os centros maiores. O cenário é tipicamente fronteiriço, e o linguajar também aparece carregado de expressões regionais aliadas ao português mesclado ao espanhol, tipicamente faraquiano; para além disso tudo, estão as dores humanas, os sentimentos que atravessam essas fronteiras e mergulham na alma humana, tanto da parte de quem assiste com pesar os destinos de seus companheiros, como de quem se vê num espaço onde a miséria e a clandestinidade imperam.

João Antônio, jornalista mineiro, no *Suplemento de Minas Gerais*, identificou este conto – e os demais da obra *Hombre* – como “portador de uma mensagem rica, original, humana, extremamente sóbria e contundente, como revelação”. Ele salienta que a questão geográfica da fronteira “vale mais do que aspecto físico, pois o que está contando é o homem” (1978, p. 9).

É o homem no sentido mais pleno, o homem e uma profusão de sentimentos completamente humanos, que nada têm a ver com o cenário e a região. Os sentimentos que passeiam pelo conto são de vergonha - “recolhi a arma, envergonhado” (Faraco 1986 p. 83); de decepção - “merda, nunca errei nessa distância” (p. 81); de medo - “não é melhor tirar mais pro costado?” (p. 80); de chateação - “o barco tem piloto, irmão” (p. 80); de saudade - “ô saudade daquele tempo velho” (p. 81); de arrependimento - “já estava arrependido de ter vindo” (p. 82); de desabafo - “tu é um bosta” (p. 85); de tristeza - “um soluço e não disse mais nada”; de arrependimento - “me desculpa, não era bem isso que eu queria te dizer” (p. 86) - e de amizade - “ele deu uma gargalhada e era bom ouvi-lo assim”.

Neste conto, o narrador e Pacho sintetizam o *hombre* criado por Sérgio Faraco, aquele que vive no interior e ali permanece e aquele outro que se afastou de suas origens e tenta uma vida na cidade.

Uma vez analisados separadamente, passemos à visão de conjunto os contos.

4 CARACTERÍSTICAS DOS CONTOS REGIONAIS DE FARACO

4.1 A forma e a temática

“A vida como um aprendizado doloroso, porém necessário...” (Hohlfeldt , 1978, p. 15)

Faraco coloca sentimento em seus textos. São muitos os críticos que concordam com a sensibilidade do autor ao produzir seus escritos, atribuindo-lhe candura, ternura, lealdade, solidariedade e respeito pelo humano. Tarso Genro (1974, p. 13) diz que algumas vezes o leitor é pego desprevenido e sufoca-se com a sensibilidade do autor. Nos seus contos, percebe-se “a preocupação com a humanidade mais necessária, mas vital e essencial dos seres humanos” (Curvello, 1979, p. 2).

No que diz respeito à forma, ele é um autor de textos curtos, contos breves, mas de grande força expressiva, que ainda prendem o leitor muito tempo depois de ter concluído a leitura. No vocabulário, faz uso de diminutivos (Gomes, 1974, p. 11), o que pode muito bem ser associado à dimensão dos horizontes das “personagens” que Faraco recria em seu universo campanhense. Utiliza diminutivos porque os horizontes de quem vive ali são miúdos; as personagens, entretanto não o são: elas têm uma grandeza e uma força comparável às dos heróis que desenharam o mapa desses pagos no passado, só que em um cotidiano banal, que não será rememorado pelos livros de história.

Prefere o narrador-personagem e a persistência da voz em primeira pessoa, verificados em oito dos treze contos aqui selecionados.

4.2 A linguagem

O regionalismo de Faraco, no dizer de Masina, distingue-se dos demais porque ele apresenta uma “visão particularizada do homem” (Masina, 1994, p. 73). Este homem é um ser com dores, angústias, sensações e experiências universais, que manifesta tudo isso através de uma fala ou de uma narrativa muito bem estruturada, mas também muito ligada às suas origens. Pode-se dizer que o indivíduo que narra ou que vive o que está sendo narrado é um ser universal, com um vocabulário e em um cenário local, sempre se entendendo esse vocabulário local como uma mescla, que Masina chama de “laivos dialetais”(p. 73), ou seja, transitando pelas fronteiras de outras culturas, transcreve expressões e frases em espanhol ou até mesmo em mistura de português com espanhol. Utiliza expressões em castelhano em abundância, uma “linguagem saborosa dos homens do pampa” (Felizardo, 1979, p.15), mas do pampa campanhense, de algumas cidades em particular, inclusive daquela onde Faraco nasceu, Alegrete.

Faraco propõe uma “renovação ao regionalismo, usando elementos de outros sistemas lingüísticos e culturais (não apenas uruguaios e argentinos) da literatura dita ‘não canonizada’ (...) popular, ‘baixa’.” (Masina, 1994, p. 71). Em seus contos, lêem-se expressões como “rio de bosta” e “esse cagaço até que me deu fome.”(Faraco, 1986, p. 27) no conto “Travessia”. Em outros momentos, encontra-se uma construção cuidadosamente regional, que torna a paisagem quase intraduzível diante dos olhos de um leitor de outros “pagos”, como no conto “A voz do coração”:

Tiro de meia légua? Dava mais, e se era campo aberto também era pedregoso, mosqueado de cupim e tacuru e cova de touro, impossível bandeá-lo às carreiras sem trompar de pé e encalacrar o peito de seixinho miúdo e estrumeira. Mas não nos viram e o ao rio chegamos ressolhados, quase sem poder falar. Vadeamos com água ao peito, acima da cabeça a munição e a trabucagem. (p. 47)

Ou então, isso se revela em todos como “laivos dialetais”, “Quieto nomás, hijito, ya se fue” (p. 47) “Hijo de la gran puta, me mataram”(p.49).

Sérgio Faraco tem a habilidade de construir o seu texto com todos esses elementos e não deixar de lado nunca a sua marca de lirismo. Esse lirismo surge através daquelas expressões que fazem o leitor permanecer no encantamento da história muito depois de fechar

o livro. A mistura de angústia, arrependimento e crise de consciência do narrador do “Massacre do bugio amarelo” é um exemplo disso:

Também não me sentia um traidor, um pobre diabo, mas, mal comparando, como aquele que no meio da noite esbarrava um boitatá, diabo de fogo que ninguém sabia explicar. Ia embora, sim, mas um dia voltava, e só voltava quando a vida me tivesse descoberto outras cortinas de seus dolorosos mistérios. (p. 62)

Na mesma linha das imagens figuradas, o autor continua a mesclar as expressões tipicamente regionais com as claramente literárias “Surgiam as primeiras estrelinhas, chinocas arrepiadas, friorentas, como se a patroa lhes tivesse puxado o cobertor”. (p.48); ou, então, uma mistura muito bem dosada e até divertida do coloquial, castelhano e do figurado, conforme se lê num dos momentos de angústia de López, que precisa transportar o corpo apodrecido de Guido Sarasua mato a dentro em “Guapear com frangos”: “e ele voltava a pensar, a perguntar-se, logo ele, que não tinha o acostumbre malo de se quedar cismando, imaginando coisas, como os doutores, os preguiçosos e os jacarés...” (p. 53) Por vezes, essa mistura apela para a perspicácia da interpretação do leitor, como no caso da associação da frase “tem bugio no bananal do Amâncio” à traição de Zélia, no conto “Massacre do bugio amarelo” (p. 60). Há de se considerar que, neste caso, além da conotação traição, esta frase carrega nas entrelinhas uma característica física do amante, o “alemão da bodega”.

Entretanto, reforça-se aqui que a característica mais exaustivamente trabalhada nas obras do autor, desde o surgimento de *Idolatria*, sua primeira obra, até as suas últimas produções na ficção, é o lirismo de sua linguagem. A sua linguagem é rica, bela e poética. Escreve de forma limpa e sóbria, o que se enquadra no texto breve, mas “há carga emotiva na sua palavra” (Canter, 1970, p. 5). Exemplo dessa linguagem, ou mais do que isso, quase de um poema em prosa, é o fecho de “Adeus aos passarinhos”, que, ao contrário do que geralmente é retratado em sua obra, e diferentemente de todos os outros contos do *corpus*, é um texto que, se se quiser, pode ser classificado como uma crônica intimista: “Como pode uma chalana freqüentar o mar? O tempo vai passando, o tempo vai zunindo, eu o sinto dentro de mim como um inseto.” (Faraco, 1986, p. 67).

Já, na concepção de Hohlfeldt, isso não é uma exceção, pois considera Faraco como “um dos narradores mais intimistas que possuímos” (Hohlfeldt, 1974, p. 11), concentrado num tipo de literatura memorialística sobre o tema da adolescência. Certamente, nessa classificação, não aparecem os contos aqui selecionados o destaque é para os contos da obra *Depois da primeira morte*. No entanto, para ilustrar a sua afirmação, ele cita os contos

“Travessia” e “Adeus aos passarinhos”, ambos inclusos neste estudo. Por isso, acrescenta-se o memorialismo como uma das características a serem consideradas na definição do estilo faraquiano.

A maneira de narrar de Faraco é amena e leve, mas não busca afastar-se do falar regional. As expressões, a natureza, a vegetação e os costumes são típicos. No entanto, esse falar e esse descrever dentro do mais puro gauchismo transcendem o tradicionalismo - “o homem extrapola suas fronteiras regionais” (Felizardo, 1979, p.15). A mensagem de seus textos é, sobretudo, humana.

4.3 O espaço

O espaço é típico. Raro é o conto que não apresenta pelo menos um parágrafo muito bem dosado e articulado de descrição do cenário, é clara a geografia onde tudo se passa. Há exemplos belíssimos desse equilíbrio que Sérgio Faraco estabelece entre a dimensão universal das problemáticas humanas e o toque regional do cenário e da paisagem. É o que se pode ler em um fragmento do conto “Hombre”:

No matagal, queria ele dizer, lá no fundão, pelos enredados do cipóal, canhadas macegosas e aguaçais, repechos de miomio, guanxuma e de espinilho, trilhas de avenca grossa, pelas grutas folharadas, fortalezas de unha-de-gato e mata-cavalo onde apenas um cão vivido e candongueiro podia chegar e dar sinal. (Faraco, 1986, p. 79)

Há nos contos de Faraco uma geografia bem definida. No entanto, quando se fala em geografia, não se deve entender que isso fica restrito a esse cenário muito bem descrito. O que auxilia na determinação de uma cor local nos contos de Faraco é, também, “uma geografia que não se limita a elementos físicos e paisagísticos, (...) mas geografia que identifica raiz, profissão, classe social, ideologia, vinculação e identidade, enfim.” (Hohlfeldt, 1978, p. 15)

Esse espaço também pode ser simbolizado pelo rio, um espaço de “Travessia”, como sugere o título de um dos contos da obra *Noite de matar um homem*. Um limite conflituoso entre chibeiros e fuzileiros, é exatamente o que o rio Uruguai sugere, uma travessia. Ele, o rio, ali está sempre como pano de fundo ou como partícipe fundamental da trama: ora é o ponto de fuga, ora de chegada ou de saída; ora é símbolo da vitória, ora da derrota; ora é cova de defunto, ora é salvaguarda de semi-vivo; às vezes, é escola de menino; às vezes, nostalgia de

quem já se foi; às vezes, guia de rumo certo, outras, incerto e traiçoeiro. O rio Uruguai é sempre mistério, movimento, lirismo, dor, amor. É por ele que deve vir o rádio de Maria Rita, é no seu leito que ficaram os embrulhos de Tio Joca. É um rio que não delimita a fronteira, pois não é obstáculo, mas trânsito; apesar de proibido e obscuro, ele traz ou leva as esperanças do povo da fronteira.

“A paisagem externa de uma região, se não determina a paisagem interna, com a sua temática, ideais, mitos e lendas, ao menos contribui para o seu condicionamento” (Marobim. 1985, p. 20) Marobim especifica essa paisagem externa como “objetos materiais, paisagens, flora fauna, costumes, trajes, arquitetura, disposição das cidades” (1985, p. 20). Percebe-se que o ambiente externo está fortemente vinculado “às atitudes emocionais e comportamentos estéticos” (Marobim. 1985, p. 20) do ser em ação na obra literária regionalista gaúcha.

4.4 As personagens

Frente à dura realidade do mundo que é reforçada conto a conto, o leitor vai acompanhando um amadurecimento da personagem faraquiana. Nas obras regionalistas do autor, o que se percebe é a trajetória de uma vida contada aos pedaços, com fisionomias e nomes diferentes.

O homem aparece, primeiramente, como um menino, aprendendo as “lidas” desde cedo, como o menino de “Travessia”, depois, aparece adolescente resignado, como a menina Maria Rita, que cedo se casou e também cedo sentiu o peso da violência, em “O vó da garça pequena”, ou do adolescente disposto a descobrir os sabores ou as dores do mundo, como o guri e sua Flor-de-Lis, em “Aventura na sombra”; ou, ainda, o mundo afora onde Maninho vai tentar refugiar-se em “Dois guaxos”. Seguindo a cronologia do tempo, podem-se acompanhar os experientes comparsas de “A voz do coração”, o conhecimento de Pacho no conto “Homem”, que permanece na “lida” dos chibeiros enquanto os amigos vão e voltam à terra da campanha; por fim, acompanhar a morte, destino certo e inafugentável, através dos dois ginetes de “Lá no campo”.

São personagens humildes, sem passado glorioso e de futuro incerto; gente sofrida que vive cada dia com a reserva de quem pode estar, logo ali à frente, finando-se na mira de uma arma; gente que pertence a “famílias de pequenas posses (...) estamos ante um pequeníssimo proletariado rural, ora dono de um caminhão, ora enfim, ligado a atividades

semi-ociosas, como a de contrabando pelo rio Uruguai” (Hohlfeldt, 1978, p. 15); gente como o gaúcho Barreto, que deu seu depoimento para a jornalista Noemi Kurtz, assessora para o evento “Revelações” do projeto “Fronteiras Culturais”:

Segredo entre dois, mata um! Puta e ladrão é sozinho”, afirma. E foi assim que trabalhou: sozinho. Trazia do Uruguai azeite, farinha, lã, ovelha, de tudo um pouco. “Coima (propina) prá polícia nem pensar, eu é que corria o risco, passava trabalho e não admitia dividir meu sacrifício com ninguém, por isso e mais algumas pilantragens, em 1969, peguei 10 anos de cadeia. Cumpri 5 anos em regime fechado e 5 na condicional. Desde esse dia nunca mais tirei a barba da cara nem cortei o cabelo. Homem que perde a vergonha não tem o direito de mostrá a cara”, diz. Alfabetizado na cadeia, Gaúcho Barreto lembra da professora Úrsula da Luz, que lhe deu aula no 4º e 5º ano primário. Lá também aprendeu a cozinhar, “porque era serviço leve e podia depois ter serventia”. De fato, criou fama de bom cozinheiro. Volta e meia é chamado para fazer um churrasco, um carreteiro, um ensopado de espinhaço. Também foi motorista de táxi por alguns anos, o que o tornou muito popular. Atencioso, de bom coração, muitas vezes emprestava dinheiro para os fregueses que vinham da campanha e precisavam comprar algum remédio e não tinham al contado. “Tudo era sempre devolvido com a recompensa: um queijo ou um pedaço de carne. Coisas da Fronteira da Paz, onde crio meus filhos...” (Martins)

Em meio aos conflitos humanos que surgem cotidianamente, a personagem de Sérgio Faraco está em permanente conflito com a sua condição de fronteira, é o “entrevero da vida na fronteira” (Felizardo, 1979, p.15). As personagens encontradas nas narrativas estão todas desintegradas de seus ambientes e de si mesmas: levam a vida, “se viram”.

4.5 Como a crítica classifica o autor Sérgio Faraco

Fazendo um levantamento do que a crítica das décadas de 70, 80 e 90 do século passado (exatamente o período que o próprio Faraco diz ser o de sua ficção) afirmava, através dos meios de comunicação escrita, sobre uma possível classificação de estilo de escrever de Sérgio Faraco, tem-se, em síntese:

- autor de “recorte realista” (Masina, 1999, p. 22);
- escritor que apresenta “um corte objetivo do real e um lirismo quase expressionista (...) permeados por uma difusa emocionalidade...” (Curvello, 1979, p. 2);

- é um realista de caráter universal. “não quer adocicar a realidade nem apresentá-la obscura, sujeita a fatalismos” (Lemos, 1988, p. 10);
- lê-se uma “propensão do autor ao realismo” (Canter, 1970, p. 5);
- “Não é um pessimista, um descrente. Ele tem apenas a consciência da queda original e do mal que pesa sobre os ombros do homem...” (Hohlfeldt , 1978, p. 15);
- “É um escritor neo-realista que busca fixar, em termos de arte literária a realidade brutal de nossos dias” (Fischer, 1985, p. 11);
- “Um regionalista diferente” (Masina, 1986, p. 15);
- escritor de temática “real, despojada, crua, mas com uma imensa ternura (...) nada místico, nada mágico. Puramente humano” (Neves, 1987, p. 11).

Pode-se concluir que a obra de Faraco apresenta um equilíbrio entre a emoção e a linguagem. Ele é exato, sem excessos, possui um ritmo cadenciado entre a objetividade e a emocionalidade. É, enfim, realista, aproveitando o dizer de Lea Masina, é um regionalista-realista diferente.

5 CONTRABANDO

O gaúcho, como qualquer ser regional, diferencia-se dos demais grupos regionais do Brasil, mas esse regionalismo é ainda mais especial no sul do país. Não bastasse isso, dentro do estado também existe uma região considerada ainda mais representativa do Rio Grande: a região da fronteira chamada de “campanha”, é uma “zona bem diferenciada do restante do estado” (Souza, 1994, p. 82), onde o comércio é basicamente pastoril, as propriedades são latifundiárias e de baixa densidade, pelo menos até a o início da segunda metade do século passado. Dentre esses habitantes de classe mais baixa, encontra-se um povo que, além de todas as características tipicamente gauchescas, usa muitas palavras castelhanas e pratica o contrabando. Sobre isso João Simões Lopes Neto, no início do século XX, já tinha afirmado em uma das edições de *Contos Gauchescos*. “Nesta terra do Rio Grande sempre se contrabandeou, desde antes da tomada das Missões” (Lopes Neto, 1998, p. 92).

Com base na informação transcrita em epígrafe pode-se concluir que o contrabando é, então, uma prática que influenciou muito na formação do perfil deste povo gaúcho, em especial daquele que vive nas regiões fronteiriças.

Realmente, o trânsito de pessoas e bens ilegais no *espaço fronteiro* é inegável e remonta de longa data. Não é de hoje que, nesta região, tudo se organiza em razão de dois sistemas: “um oficial, limitado pelo interesse coletivo e pouco lucrativo; o outro, paralelo e invisível, muito mais flexível, adaptado a soluções individuais e mais rentável” (R. Pébayle apud: Souza, 1994, p. 83)

Desde que se descobriu a prática, o contrabando passou a ser combatido, pois prejudicava os interesses fiscais do governo brasileiro e os comerciantes das praças do litoral

(Souza, 1994, p. 84). Repressão, medidas policiais, baixa de direitos alfandegários que desestimulassem a introdução de mercadoria de contrabando, queda da taxa de câmbio dos mil réis, várias atitudes foram tomadas desde o final do século XIX (Souza, 1994, p. 83), mas a prática continuou. Assim como essa repressão se sofisticou, também os contrabandistas aprenderam estratégias para diminuir a probabilidade de serem presos.

“Aquela história de que o uso do cachimbo é capaz de entortar a boca do guasca mais destorcido e valente é a pura verdade” (Reverbel, 1986, p. 61), pois o costume de passar o produto do lado de lá da fronteira para cá é de longa data e permanece até hoje. Desde 1870 havia as ditas “arreadas” – transporte ilegal, pela fronteira, de charque ou couro; havia também o transporte de “eguariços” e “potrada”, pela “Banda Oriental”, como conta João Simões em “O Contrabandista” (1998, p. 92). No mesmo conto, o autor relata o transporte de munição num tempo de “manda-quem-pode”, durante a Guerra das Missões. Os estancieiros tinham de mandar buscar (ou eles mesmos buscavam) pólvora e balas, pois “naquela era, a pólvora era do el-rei nosso senhor e só por sua licença é que algum particular graúdo podia ter em casa um polvarim” (Lopes Neto, 1998, p. 93)

A expressão que Hohlfeldt utiliza para tentar definir esse espaço tão controvertido do sul do país é “fronteira móvel” (1996, p.13). Ele acredita que o contrabando no estado sulino porque era garantia de enriquecimento e também por causa de um importante caráter da alma gaúcha, que é a busca de aventuras. É Blau Nunes, como narrador do conto “O contrabandista”, quem reafirma isso: “entrou nos homens a sedução de ganhar barato: bastava ser campeiro e destorcido (...) era só levantar os volumes, encangalhar, tocar e entregar” (Lopes Neto, 1998, p. 94).

Reverbel também fala desse espírito aventureiro, dizendo que o contrabandista era visto como o “vaqueano dos caminhos da aventura, tropeiro de sonhos e perigos, sempre significou um gaúcho dono de si, andarengo de horizontes largos, companheiro da liberdade” (1986, p. 107) Ao invés de criminoso e bandido, defende uma certa idealização da figura do contrabandista: alguém carismático, corajoso, ousado, que não se intimida. Completando o perfil virtuoso deste fora-da-lei, Tristão de Athayde apresenta o contrabando como uma atividade lúdica, uma manifestação da presença da criança que todo adulto tem em si (apud Reverbel, 1986, p. 75).

Entretanto, essa característica de desejar a liberdade e emoções pode ser uma justificativa do gaúcho de outros momentos, mas não dos que fazem a travessia do rio Uruguai nos contos faraquianos. Esses seres estão ali e praticam a atividade por uma

imposição da classe social, por necessidade de sobrevivência, por falta de outras alternativas, mas não por puro desejo de liberdade. Caso se tentasse, mesmo assim, buscar uma ilustração desse contrabandista aventureiro e que se arrisca como uma criança nos contos de Faraco, em alguns momentos, pode-se citar ao nome de Tio Joca, do conto “Travessia”, enfrentando os fuzileiros: “- Peixe? Com o rio desse jeito? O doutor tenente entende de chibo e de chibeiros, de peixe entendo eu” (Faraco, 1986, p. 28), e até mesmo as forças da natureza:

(...) ele bracejava com os remos, a chalana ia e vinha sacudida pela corrente. Com as chuvas da outra semana o Uruguai tinha pulado fora do seu leito, e além da forte correnteza havia redemoinhos pelo meio do rio, daqueles que podiam engolir uma chalana com seu remador. (Faraco, 1986, p. 28)

A palavra “gaúcho” confunde-se com “contrabandista”, sobretudo se forem considerados os vários sinônimos que “gaúcho” teve nas suas origens. Pode-se usar como exemplo a expressão “changador” conforme explicam Lea Masina e Carlos Reverbel: a primeira, num texto em que relaciona as atividades ou funções que os contrabandistas tinham; o segundo, seguindo um dos tantos caminhos que este pesquisador trilhou para buscar a origem (ou as origens?) da palavra “gaúcho”.

À idéia de que “não existem fronteiras sem contrabando” (Masina, 1994, p. 63) acrescenta-se a de que não existe gaúcho sem contrabando. Essa atividade “institucionaliza-se em suas formas – oficioso, pessoal, de guerra” (Masina, 1994, p. 64) frente a uma situação de pobreza e desvalimento das nações latino-americanas, que eram espoliadas pelas metrópoles européias. E quando se diz “nações”, não há muito privilégio de uma classe em detrimento de outra no que diz respeito à prática do contrabando, pois “o contrabandista tanto pode ser rico estancieiro, quanto um ‘changador’ ou um bandido, ou ainda o carregador de mulas, o tropeiro, o dono da barca que atravessa o rio” (Masina, 1994, p. 64 – grifo nosso).

Retornando à palavra “changador”, recém citada por Lea Masina, Reverbel também a utiliza em uma das possibilidades para explicar a palavra “gaúcho”:

À medida que se desenvolvia o negócio de couros, surgiu uma pacotilha, formada por indivíduos que cortavam os campos, encarregando-se de coletar couros para os traficantes europeus, em troca de artigos que estes traziam do exterior. Esses indivíduos, chamados inicialmente de changadores e, depois, de gaudérios terminaram recebendo o apelido de gaúchos, nome que ficaria, tendo caído em desuso os primeiros. (Reverbel, 1986, p. 75-76– grifo nosso)

O changador, o tropeiro ou o estancieiro, cada qual utilizava o contrabando para suas necessidades fundamentais. Isso acontecia com tal freqüência que a prática, em certos momentos da história do Rio Grande (séculos XVIII e XIX), foi institucionalizada (Masina, 1994, p. 64). É “quileiros” (1994, p. 70) a denominação que Masina diz terem aqueles que praticavam o contrabando de forma cotidiana, como meio de sobrevivência.

Mais do que clandestinidade, o contrabando é uma atividade vertical no que diz respeito ao poder público e às classes sociais. O historiador e crítico Guilhermino César afirma que o contrabando ajudou a derrubar o colonialismo no Rio Grande do Sul; era estimulado pelos espanhóis para evitar o avanço dos interesses portugueses (apud Masina, 1994, p. 64). Por seu lado, os portugueses, uma vez tendo dominado o território gaúcho, no século XVIII, fizeram do contrabando uma atividade tolerada, quando não estimulada pelos governos, preocupados em ampliar as fronteiras geográficas de suas colônias (Masina, 1994, p. 64). Portanto, o que se verifica é quase uma oficialização por parte do poder público, que controlava o contrabando de modo a favorecer os seus interesses, por exemplo, no monopólio de carregamento de couro, uma verdadeira “ditadura alfandegária” (Masina, 1994, p. 64), em prol da Coroa portuguesa.

O contrabandista, dessa forma, imaginava-se livre já no século XIX, praticando uma espécie de serviço, de negócio, de comércio peculiar (Masina, 1994, p. 64). “Nessa bipolaridade oscila entre o proibido e o sancionado” (Masina, 1994, p. 69). Da atividade mercantil, a bipolaridade, expande-se para as literaturas do Cone Sul e aparece em forma de intertextualidade.

Assim, mais do que crime ou roubo, o contrabando é típico de uma cultura; é uma “espécie de ‘revelação de contato’ que efetivamente se mantém assegurada à travessia permanente de uma cultura para a outra” (Masina, 1994, p.58). Essa travessia parte desse comércio ilegal, mas envereda pelo entrecruzamento de raças, de relações, de linguagem. O próprio nome das personagens é um exemplo desse contrabandeado. Cuertino López (“Lá no campo”), Cacho (“Dois guaxos”) e Pacho (“Noite de matar um homem”) são apenas alguns exemplos de nomes que foram tomados sem pagamento de impostos, trazidos para o lado de cá e que começaram a fazer parte da cultura deste outro lado da fronteira. Enfim, o contrabando é o que move as pessoas, e boa parte de suas condutas e ações gira em torno dele. Exemplo disso é a presença do narrador de “Massacre do bugio amarelo” nos arredores da casa de Amâncio. Se o amigo não estivesse em missão de contrabando, não se ausentaria por tanto tempo e os episódios de traição não teriam tanto espaço. Outro caso é o da freguesia da

pensão de Pepeu Gonzaga, em “Manilha de espadas”, onde o enredo todo gira em torno de um jogo de truco, em que os da casa trapaceiam um visitante “Melenudo”, um contrabandista. Esse tipo de personagem, envolvido com o contrabando, deve ser o perfil da freguesia de Pepeu. Os exemplos poderiam continuar, pois o contrabando avança da atividade comercial para as relações humanas, sociais; é uma “prática social” (Masina, 1994, p.58) e, assim sendo, uma estratégia de criação literária:

Espécie de roubo, pirataria, pilhagem: de ruas, rios, de sistemas literários, de língua e de linguagem, do imaginário de uma cultura a outra, como estratégia alternativa de construção literária em que os elementos de uma cultura podem ser lidos – porque contrabandeados – nos textos de outra. (Masina, 1994, p.58)

Essa idéia de “passagem” merece uma atenção especial. Contrabando sugere uma forma de aproximação e confronto, trânsito entre países limítrofes, zonas fronteiriças (Masina, 1994, p. 63), mesmo se transformando muitas vezes em crime, abigeato, pode ser considerado um elemento aglutinador - se não vertical, entre as categorias sociais, pelo menos horizontal, se não entre o mundo rural e o urbano, pelo menos, dentro das miseráveis condições de um ambiente regional quase que estagnado.

A “Travessia” do menino, auxiliando Tio Joca, marca muito bem essa passagem. O menino “tão Chico”, como diz o fuzileiro, narra a sua própria passagem dessa infância inocente e descomprometida para a “lida” nas chalanas, em contato com o perigo e a clandestinidade. São os conhecimentos de uma nova vida, da vida de luta dos adultos.

Numa próxima fase da vida, agora já saindo da adolescência, Maninho, de “Dois guaxos”, cumpre também um ritual de passagem e decide encarar o mundo além dos limites da chacinha em que foi criado. Do mundo familiar, todo “bichado”, como ele mesmo reconhece, lança-se para outros rincões, de horizontes maiores, desconhecidos, desafiadores. Ao decidir ir embora no meio da noite, representa esse ser em trânsito numa zona limítrofe. Entenda-se aqui o limite geográfico, que está nas cidades para onde Maninho pensa em ir, e também o momento limite de sua vida, que se dá a partir do reconhecimento de que Ana, sua mana, é uma mulher cujo corpo pede por homem e seu pai é um ser que se entregou à bebida e ao jogo. Esse é limite de Maninho, que, a partir dele, não pode mais continuar.

As relações de passagem-contrabando continuam através da emocionante narrativa da passagem da vida para a morte, representada pela atuação dos dois matadores de “Noite de matar um homem”. O gesto de defesa, a arma na mão, a repugnância diante da necessidade

de matar, a sensação de apodrecimento, tudo pode ser relacionado à atividade do contrabando e, durante a atuação de Pacho e o narrador, eles tiveram uma sensação não muito diferente daquela vivida por um contrabandista. O narrador diz: “me urinava e me sentia sujo e envelhecido...” (Faraco, 1986, p. 35). A experiência vivida por eles mostrou, com muito pesar, “que entre el sueño y la verdad o trem da vida cobrava uma passagem mui salgada” (p. 36).

A passagem de uma solidão absoluta para a luz de uma companhia provisória, essa é a travessia vivida por Maria em “Sesmarías do urutau mugidor”, que, por uma noite, aconchega-se nos braços do moço da cidade que escreve livros. A vida sem rumo e sem horizontes de uma menina que vive no interior de uma cidade da fronteira entrecruza-se com a de um escritor que precisa pernoitar ali porque seu carro estragou. Nesse trânsito de duas culturas, duas vidas, em contrabando, encontram-se.

A palavra “contrabando”, propriamente dita, não aparece; a expressão utilizada repetidas vezes pelos narradores e personagens de Faraco é “chibar”. Os chibeiros são os contrabandistas e o chibo é o contrabando. Essa atividade, não raras vezes, é chamada de “negócio” ou “serviço”. É o que se lê, por exemplo, em “Manilha de espadas”: “A gente conhece quem cruza por aqui, é aquela arraia miúda que demanda pra Uruguaiana com tenção de chibar na ponte internacional” (Faraco, 1986, p. 21), ou, então, no conto “Noite de matar um homem”: “Vindo de Bagé ou Santiago, ninguém sabia ao certo, esse Nassico Feijó, a quem chamavam de *Mouro*, fizera daquela costa seu rincão. Dado ao chibo como nós(...)seguido tio Joca dava com ele no meio de um *negócio*, e se o ganho era escasso ficava ainda menor”. (1986, p. 32. grifo nosso)

Como “serviço”, aparece em “O vôo da garça pequena”:

Pela segunda vez cruzava o rio naquele dia. Durante a madrugada carregava sete bolsas de farinha na margem Correntina e viera entregá-las a um padeiro do Itaqui, numa prainha, águas abaixo da cidade. Agora ia buscar mais sete. Serviço duro, mas López estava satisfeito... (Faraco, 1986, p. 37. grifo nosso)

Havia várias formas de transporte, dependendo do volume da “encomenda”. Nos contos de Faraco, o contrabando feito pelo rio Uruguai, através de barcos, as “chalanas”. Os trajetos navegáveis era por demais conhecidos pelos “chibeiros”, que sabem da posição dos barcos dos fuzileiros, da frequência com que esses guardiões dos rios deixam as luzes de alerta acesas; das condições do tempo e das águas do rio para navegabilidade. Sabem quando

podem se arriscar e quando é preciso recuar; têm prontas as estratégias para ludibriar a fiscalização, assim como o discurso que justifica a sua presença no rio. Enfim, o rio é o seu espaço e o contrabando, a sua ciência.

A divisa com a Argentina, desde a foz do Peperi-Guaçu até a confluência do rio Quaraí corre ao longo do rio Uruguai. Nada, entretanto impede o livre trânsito entre o Rio Grande e os países platinos(...)sendo conhecidos como a palma das mãos, sobretudo pelos contrabandistas de ambas as bandas. Aliás, quem diz fronteira é como se dissesse contrabando, prática que Assis Brasil comparava ao sistema dos vasos comunicantes, cujo funcionamento, no caso, viria corrigir as iniquidades fiscais. (Reverbel, 1986, p. 68)

O herói invulnerável, de vida curta, guerreira e gloriosa, que fica para a imortalidade da memória de um povo, vai se desfazendo frente à miserável rotina do contrabandista. Aquele herói da mitologia, o herói-épico da literatura, um pouco homem, um pouco deus, “todo-poderoso e possante que vence o mal” (Feijó, 1984, p. 21), muito próximo do centauro dos pampas, que enfrentou batalhas de fronteira, guerras de conquista, que defendeu e ajudou a traçar a linha divisória do território nacional, essa figura não pode mais ser representada pelo gaúcho contrabandista.

“O contrabando contribui com a desmitificação do mundo reificado da ‘gauchônia’(...) porque instaura um clima de comparsaria e medo (diferente das épicas fronteiriças) encontra espaço entre o interdito e o socialmente sancionado” (Masina, 1994, p. 69). Essa natureza antiépica, essa vida marcada pelo medo, o risco constante da atividade do contrabando não estão ligados a nenhuma outra conquista que não seja a da subsistência, e não há nada de historicamente glorioso nas conquistas de um contrabandista, a não ser o fato de ter comida para levar para casa - “Tu precisava desta carne, Pacho. – E daí? Não é a primeira vez que a gente se dá mal” (Faraco, 1986, p.81) - a não ser a possibilidade de passar alguns dias no *desaperto* - “Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia naquela altura ia deixar todo mundo na maciota até janeiro” (Faraco. 1986, p. 27)

Todo contrabandista convive com o medo: o medo de não concluir o trajeto, da fiscalização, de ser descoberto e alvejado, de não ter o que levar para casa. “O medo identifica-se no olhar, na fala e nos gestos” (Masina, 1994, p. 69). O medo transfigurado em tristeza está nos olhos de Tio Joca (“Travessia”) e mostra-se na raiva de “A voz do coração”, e há o medo de quem já deixou esta vida e se encontra com velhos amigos, nas mesmas lidas e enfrentamentos, do narrador de “Hombr”. Medo esse que parecia inexistir no centauro dos pampas, figura que lidava com muito mais do que o seu futuro e sua vida, que tinha nas mãos

uma raça e um povo e em seu nome e por sua causa, lutava: “O mito universal do herói (...) e que sempre livra o seu povo da destruição e da morte” (Feijó, 1984, p. 21)

Não são mais fatos extraordinários e épicos, cheios de encantamento histórico e dignos de serem datados, que serão aqui narrados; não, “a literatura fronteiriça contemporânea volta-se para o cotidiano, fala contra a reificação do gaúcho mítico” (Masina, 1994, p. 69). No entanto, apesar dessa natureza antiépica, há de se ver na figura do contrabandista um gaúcho que convive diuturnamente com a adversidade e que precisa de uma resistência física e psicológica incomodamente persistentes.

As demais atividades gloriosamente gaúchas eram para ser mostradas, contadas, divulgadas; agora, o importante é ficar no anonimato, estar incógnito e passar despercebido. O tipo de coragem e heroicidade não é a do guerreiro de adaga na mão, de natureza nômade, que se movimenta orgulhosamente sobre um cavalo, como um capitão Rodrigo. Ao contrário, o princípio passa a ser muito mais o da “permanência e da imobilidade” (Masina, 1994, p. 65).

Quando a aristocracia perdeu o poder para a burguesia, na Revolução Francesa, “foi encontrar no culto a um passado ‘glorioso’ o consolo de sua desgraça” (Feijó, 1984, p.33). Talvez aí nesse passado seja possível encontrar o germe dessa nova raça de pessoas ligadas ao contrabando, que sobrevivem dele. Mas o passado histórico e grandioso, ao mesmo tempo em que consola, é um saudosismo incômodo, pois o gaúcho-mito era superação, “o desejo humano de superar os seus limites é expresso na figura do herói” (Feijó, 1984, p. 56). O gaúcho-contrabandista é resignação, ciente de que sua atividade é clandestina, não se revolta, apenas aceita e recomeça: “Mete a encomenda n’água. Três ventiladores, uma dúzia de rádios, garrafas, cigarros, vidros de perfume e dezenas de *cashmeres*, nosso tesouro inteiro mergulhou no rio.” (Faraco, 1986, p. 28)

Ao mesmo tempo em que o herói mudou e a coragem está direcionada para outro tipo de atitude, o foco da literatura também mudou: “contrabando em seu processo duplo de literalização e de socialização, constitui um elemento desmitificador (...) ao mesmo tempo que contraria o estereótipo do gaúcho, dá continuidade à tradição das literaturas em diálogo.” (Masina, 1994, p. 69). E é esse gaúcho fronteiriço, em especial, que permite esse diálogo. Ele atua em movimento contínuo, de um lado ao outro do rio, fala numa linguagem que atende às gírias de um lado e outro da fronteira, transporta mais do que mercadoria, ou seja, carrega toda uma história de uma raça que ajudou a estabelecer esses limites.

6 FRONTEIRA

Considerando o ambiente onde se passam os contos do *corpus* deste trabalho, é indispensável abordar os diversos conceitos de “fronteira” que a literatura e a história apresentam, de maneira muito peculiar no que diz respeito ao estado do Rio Grande do Sul. Faz-se necessário apresentar as diversas noções de fronteira, que, no princípio, era “um eixo espacial e geográfico, mas transformou-se em eixo social e político, com todo o peso mitológico que parece ter a historiografia regional e nacional”.(Moraes, 1998, p.292)

Essa dualidade, inicialmente, aparece como uma evolução, ou seja, passou da dimensão apenas territorial para assumir a sua abrangência sociopolítica e, é claro, cultural; num segundo momento, expandiu-se para outras definições, uma das quais é sobre como devem ser reconhecidos aqueles que vivem e representam a fronteira. Esse povo fronteiriço, pela sua proximidade com o estrangeiro, apresenta um número maior de aspectos positivos ou de aspectos negativos em seu caráter? A dualidade busca definir se a fronteira deve ser associada “às qualidades heróicas dos gaúchos, como coragem, ímpeto guerreiro e bravura na defesa do território”, ou é “a causa de uma identidade gaúcha pautada de vícios e desacertos” (Moraes, 1998, p. 289).

Para tentar responder a isso, primeiramente, é necessário definir o que vem a ser positivo e o que é negativo no caráter do gaúcho. Qualidades heróicas, sem dúvida, são virtudes, mas desacertos não precisam ser, obrigatoriamente, vícios. “Desacerta” aquele que se aventura à tentativa do acerto, aquele que busca, aquele que luta e não se acomoda. Nesse sentido, a acomodação, sim, seria um vício, uma atitude menos nobre. Aquele que luta, não importando se o resultado é a vitória ou a derrota, é um virtuoso. Essa luta, no entanto, com o

passar dos anos, foi assumindo muitas conotações: pode ser pela sobrevivência e não apenas pelo espaço territorial; pode ser pela dignidade de colocar comida na mesa da família, não apenas por uma bandeira ou pela cor de um lenço ao pescoço; pode ser o dar-se o direito de continuar tentando viver no campo, afastado dos meios de produção, agarrado ao mínimo de raízes que ainda lhe restam.

Cada povo tem uma história de lutas que são inerentes à sua localização geográfica, à sua condição social, ao seu tempo histórico. Assim, determinadas características são apontadas como exclusivas do povo do Rio da Prata, o que justificaria algumas tendências “cruéis”, “sanguinárias” e “ditatoriais” do povo gaúcho, como a de que esse povo sofreu uma “contaminação, tal como pântano de eflúvios pestilentos” (Moraes, 1998, p.289). Sabe-se, no entanto, que o espírito sanguinário e guerreiro dos gaúchos não se deu por opção. A condição de fronteira exigiu também a condição de luta; o povo gaúcho, como “guardião da nacionalidade”, precisou criar um cenário fortemente militarizado. As atividades pastoris, que garantia a subsistência, eram exercidas no lombo de um cavalo, de adaga na mão e em espaços de terra sem porteira e sem dono, porque essas eram também características e recursos dos guerreiros. O peão era mais soldado do que vaqueano; era mais um vigilante do que um campeiro; era mais recruta do que domador. É claro que aí se verifica uma imposição vertical da cultura colonizadora – no caso a do patrão – em detrimento da cultura periférica – a do empregado. Esta, por sua vez, advém de uma maior, que os ditos “superiores” do estado gaúcho também sofriam: a preponderância da cultura lusitana sobre a espanhola. Essa disputa de poder entre a cultura luso-espanhola e a do patrão, atravessaria os limites políticos e chegaria à historiografia literária do Rio Grande, que oscilou entre a cultura regionalista e a europeizante.

Houve uma época em que era preciso lutar pela definição dos limites territoriais da colônia, ou seja, definir o que era luso e o que era espanhol; mais adiante, foi preciso abraçar a idéia da independência e transformar o Brasil em pátria; hoje, é preciso lutar contra a contaminação estrangeira que, mesclada à nossa cultura, despersonaliza o que é nacional. No entanto, durante todos esses períodos, no Rio Grande do Sul, talvez muito mais forte que em qualquer outro estado brasileiro, perpassa um sentimento telúrico, regionalista, até mesmo bairrista, uma sede de auto-suficiência que, de tempos em tempos, assume até mesmo uma tendência separatista.

Enfim, já se sabe que essa oscilação é histórica e sempre existiu; existe e acredita-se que continuará a existir. É ela que ajuda a estabelecer aqui mais uma característica típica da

fronteira: fronteira é uma “faixa indistinta, flutuante e difusa” (Vellinho, 1975); é um espaço em que as culturas exercem e sofrem contaminação e contágio, espaço de “migração de temas e intertextualidade” (Masina, 1994, p. 60). É sabido que, nesse movimento pendular, surgem preponderâncias, surge o aspecto da transculturação, o predomínio de uma cultura que, sob algum aspecto, fatalmente estabelecerá algum tipo de superioridade. Se assim não fosse, não haveria “flutuação”, no sentido do movimento descontínuo, não no sentido de equilíbrio permanente.

Considerando a localização geográfica onde se passam as histórias de Sérgio Faraco e as nacionalidades das suas personagens, na maioria perdedores, pode-se, num primeiro momento pensar no sentido de “identidade e alteridade cultural”, de que tratam Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado (1981, p. 43), já que tudo se dá no espaço da fronteira. Esses autores, em estudo feito em 1981, classificaram as

“diferentes atitudes em relação à apreensão do Outro” e reconheceram que, conforme variam essas atitudes, as formas de reconhecer a presença do outro estrangeiro com quem se tem algum tipo de contato, vai “assumir significações sociais e culturais também diferenciadas (Pageaux e Machado, 1981, p. 43).

Tomando conhecimento dessa divisão, com o objetivo de transportá-la para a realidade paraquiana presente nas obras *Manilha de espadas* e *Noite de matar um homem*, em especial para os treze contos aqui trabalhados, percebe-se que aquilo que preocupa Sérgio Faraco não é, em primeiro lugar, a questão do *quê* ou de *quem* fica de cada um dos lados da fronteira. O que perturba Faraco não é a identidade ou o preconceito racial que se dá entre as personagens que vivem as situações problemáticas em seus contos. A problemática se dá no contraste social, na diferença de poder de *status*, na heterogeneidade gritante entre as condições de vida das personagens em conflito. Não é a raça nem a pátria o motivo do conflito, mas, sim, a questão do *ter*.

O espaço polemizado, que admite juízo de valor, é o espaço ideológico, não o geográfico. Não há, exatamente, uma identidade ou uma alteridade em relação a esse espaço; o que há é um reconhecimento de que as culturas existem em decorrência de transformações sociopolíticas e se estabelece uma binaridade superior/inferior não entre culturas de fronteira geográfica, mas entre classes sociais.

“A imagem da alteridade no interior de determinada sociedade ou grupo social, ao interferir na cultura, modifica o seu tecido” (Pageaux e Machado, 1981, p. 43) em ambos os

lados dessa binaridade. Assim, os supostamente inferiores reconhecem seu espaço reduzido e adaptam-se a isso, apelando para atividades alternativas em que a ilegalidade impera. Fazendo isso, reforçam o espaço de superioridade do outro grupo social, que os ataca, valendo-se do poder da legalidade, da força, da opressão. Aqueles que tinham inferioridade de condições, agora, possuem também inferioridade moral, e aqueles que tinham superioridade sentem-se ainda mais fortalecidos e com maior poder de dominação. O tecido vai se definindo, colocando, de um lado, os detentores do espaço e do poder e, de outro, os descartáveis.

Esse *outro* não precisa ser exatamente o estrangeiro; é o detentor da posição mais elevada nessa ordem social, uma posição diferente da sua e daquela de seus companheiros. São aqueles que ficam distantes econômica e ideologicamente, os *melhores*, porque são tratados de maneira melhor pela vida, porque têm destinos melhores.

O homem comum, o ser-nacional, apreende esse *outro*, citado por Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado, com aparente repulsa, mas preservando e reconhecendo a sua superioridade. A realidade dele, seja ela cultural, seja política ou econômica, é superior à sua. Esse *outro* é o estrangeiro-estancieiro; é o *outro* que tem dinheiro, terras, lanchas, capangas, poder. Por isso, e não pela sua nacionalidade estrangeira, o brasileiro-contrabandista, ladrão, pescueiro, percebe-o superior. Ideologicamente, é isso que está estabelecido e assim ele aceita: quem tem mais é superior.

Ainda aproveitando o estudo de Pageaux e Machado, podem-se concentrar as duas expressões: *mania* e *fobia*. É reconhecida a superioridade, mas não há *mania* pelo estrangeiro; ao contrário, há uma *fobia*. Eles são mais, têm mais, mas as suas características morais não interessam, nem são louvadas e copiadas. Não há supervalorização da cultura desse *outro*. Valoriza-se o que ele tem – bens, poder, condições materiais –, mas não o modo como os obteve nem o que faz para mantê-los.

Tanto não é importante a nacionalidade das personagens faraquianas que não é fácil estabelecer o número de personagens nacionais e estrangeiras nos contos. Caso fosse feita uma tentativa de levantamento, poder-se-ia pensar no sentido de analisar a linguagem. No entanto, independentemente de a narrativa ser em terceira pessoa, ou em primeira, os espanholismos misturam-se à linguagem regional e coloquial, de tal modo que a forma de falar não pode mais ser parâmetro para essa identificação.

Restam, então, algumas poucas referências diretas durante a narrativa, em comentários do próprio narrador, que permitem deixar essa questão um pouco mais clara;

mesmo assim, isso acontece em apenas alguns dos textos. Um dos casos é o do conto “Hombre”, onde o Gordo, dono das terras que estão sendo invadidas pelos protagonistas, é um homem chamado Eugênio Tourn, descrito como um “correntino muito rico proprietário de terras e matos na costa do Uruguai” (Faraco, 1986, p. 82). Esta personagem sente aversão, *fobia* pelo estrangeiro – tratados por *brasileños* -, a quem quer, a todo custo, afastar de suas terras, de preferência, matando-os.

Por outro lado, esses proprietários também provocam *fobia* nos brasileiros, no entanto o sentimento destes últimos em relação a proprietários muito ricos, como Tourn, é baseado em um forte paradoxo: esses homens que dominam são odiados e sofrem a repulsa dos pescadores, contrabandistas, ladrões e caçadores, mas, ao mesmo tempo, são temidos. O seu poder é reconhecido, pois sabem-nos poderosos e superiores, num reconhecimento de superioridade que existe; contudo, não existe admiração, nem conciliação, muito menos sentimento de cooperação. Todos eles aparecem no estudo dos quatro tipos de relações socioculturais feito por Pageaux e Machado, a saber:

- a. a realidade cultural estrangeira é tida como superior à cultura nacional de origem;*
- b. a realidade cultural estrangeira é tida por inferior ou negativa em relação à cultura nacional de origem;*
- c. a realidade cultural estrangeira é tida por positiva no interior de uma cultura positiva;*
- d. há a abstenção, pelo menos de forma imediata, de um juízo de valor sobre essa relação. (Pageaux e Machado, 1981, p. 43)*

Nenhuma dessas classificações se enquadra, por completo, na real atitude dos brasileiros em relação aos uruguaios dentro dos contos de fronteira de Sérgio Faraco. No entanto, o inverso pode ser verdadeiro: os brasileiros, perante aqueles que ficam do lado de lá da fronteira, são alvo de *fobia*; eles, os uruguaios, supervalorizam-se.

Nos demais textos do *corpus* as personagens tidas como estrangeiras são também contrabandistas; nem por isso são mais violentas ou menos virtuosas que os estancieiros, todavia, oficialmente, são tidas como chibeiros ou ladrões, como o caso do Melenudo de “Manilha de espadas” e Nassico Feijó, de “Noite de matar um homem”. Ainda, no conto “Hombre”, há indicativos de que a dona do bordel La Garza, Cocona, do conto “Vôo da garça pequena”, seja estrangeira e, ainda, Orlando Faria, “um estancieiro de conceito naquela zona de fronteira” (p. 46), do conto “A voz do coração”.

Fazendo um levantamento, dos treze contos, em dois deles há grandes proprietários, oprimindo e desconsiderando os estrangeiros brasileiros; em outros dois, há personagens de postura questionável, com atividades clandestinas e pouco confiáveis, além da velha Cocona, que oscila entre a virtude e o vício. São, portanto, cinco contos com personagens estrangeiras sobre quem é possível estabelecer um juízo de valor. Pode-se concluir com isso que, apesar de ficar claro que a relação de ambos, brasileiros e uruguaios, não é boa, apesar de essas personagens mostrarem que não se entrosam, não se comunicam, não se toleram, não se respeitam, não se admiram, não é o fator nacionalidade nem espaço geográfico que determina isso.

Mais do que divisão entre aquilo que pertence ao povo de cá e o que é originário do povo de lá, a fronteira é vista como troca, com perdas e ganhos; é “vista não somente como a extensão dos limites, de interdependência e de complementaridade (...), mas como um sistema urbano constituído de cidades-geminadas, cuja base econômica foi sempre a troca assimétrica de bens, serviços e trabalhadores.” (Souza, 1994:,p.79)

O estado do Rio Grande do Sul formou-se em um clima de tensão. Precisava ser reconhecido e reconhecer-se como parte integrante do Brasil e, ao mesmo tempo, existia num espaço isolado geograficamente, cujo acesso era muito difícil. Por terra, havia muitos montes e colinas e o transporte animal não favorecia, por mar, havia muitos recifes e as embarcações não resistiam. Inicialmente, parecia que o melhor era ignorá-lo, mas a estratégica posição geográfica exigia que fosse desbravado. Essa mesma natureza que forçou uma incorporação tardia do espaço sulino ao restante do território brasileiro também propiciou o espírito de ousadia, de enfrentamento, de determinação de quem sabe a hora de avançar e o momento de retroceder. Isso pode ser percebido desde os melhores exemplares do “centauro dos pampas”, nos primórdios da história, até personagens como Tio Joca, do conto “Travessia” (publicado em *Noite de matar um homem*, em 1986), quando, encurralado pelos fuzileiros da aduana, diz ao sobrinho: “Mete e encomenda n’água” (Faraco, 1986, p. 28)

O primeiro tratado de fronteira surgido na porção sul do continente foi o Tratado de Tordesilhas, em 1494. A história oficial conta que a apropriação de terra entre as Coroas de Espanha e Portugal nessa região entre o Prata e o Brasil “realizou-se sobre imensas áreas vazias e, portanto, sem conflitos” (Souza, 1994, p. 80). Entretanto, a expansão dos grandes latifundiários, criadores de gado, impedia que surgissem pequenos agricultores e pequenas propriedades. Essa apropriação deu-se, então, de “forma violenta e conflitiva, pelo extermínio

e submissão do indígena, pela expropriação de posseiros e pela progressiva submissão dos gaúchos à estrutura e formas de trabalho nas fazendas.” (Souza, 1994, p.80).

Somos uma fronteira. No século XVIII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva deste então "imenso deserto", tivemos de fazer a nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos. Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar deste lado da fronteira meridional do Brasil. Como pode você acusar-nos de espanholismo? (Respondendo a uma escritora nordestina que considerava os gaúchos acastelhanados e pertencendo mais à órbita platina do que à brasileira). Fomos desde os tempos coloniais até o fim do século um território cronicamente conflagrado. Em setenta e sete anos tivemos doze conflitos armados, contadas as revoluções. Vivíamos permanentemente em pé de guerra. Nossas mulheres raramente despiam o luto. Pense nas duras atividades da vida campeira - alçar, domar e marcar potros, conduzir tropas, sair para faina diária quebrando a geada nas madrugadas de inverno e você vai compreender por que a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho. Esse tipo de vida é responsável pelas tendências algo impetuosas que ficaram no inconsciente coletivo deste povo, e explica a nossa rudeza, a nossa às vezes desconcertante franqueza, o nosso hábito de falar alto, como quem grita ordens, dando não raro aos outros a impressão de que vivemos num permanente estado de cavalaria. A verdade, porém, é que nenhum dos heróis autênticos do Rio Grande que conheci, jamais "proseou", jamais se gabou de qualquer ato de bravura seu. Os meus coestaduanos que, depois da vitória da Revolução de 1930, se tocaram para o Rio, fantasiados, e amarraram seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco - esses não eram gaúchos legítimos, mas paródias de opereta. (Veríssimo, 1969, p.3-4, parênteses nosso)

As relações de comércio que se estabeleceram nessa região surgiram de maneira muito peculiar, afinal, esse espaço é nutrido de grande “permeabilidade (...) que permite o fluxo ilegal de bens e pessoas” (Souza, 1994, p. 83). Assim, a organização comercial da fronteira tem dois sistemas: um oficial, pouco lucrativo, e outro mais flexível, mais lucrativo. Ilustra-se isso com uma citação de Severino de Sá Brito: “O contrabando era um rapazola desenvolvido, audacioso, brejeiro, generoso, carreteava na campanha onde tinha amigos e transitava francamente, mas nas cidades entrava silencioso, alta madrugada.”(Souza, 1994, p.86).

Moysés Vellinho apresenta uma divisão entre fronteira externa e fronteira interna. Diz ele que, se a externa foi defendida a ferro e fogo, a interna, que ocorre entre o índio e o mestiço platinos, contra o conquistador, também deixou vincos profundos na história e no caráter do sul do Brasil e dos povos vizinhos. Sabemos que cada país, que cada estado ou província dentro desses países tiveram e têm suas lutas internas, que também são lutas de fronteira. O Rio Grande do Sul, durante todo o processo de definição da fronteira externa

brasileira, media forças internas. Maragatos e chimangos, federalistas e republicanos, estiveram em pé de guerra por mais de uma vez numa luta de força pelo domínio das fronteiras internas.

Além da externa e da interna, existem também as fronteiras política e racial referidas igualmente por Vellinho. A política foi “rompida pela cobiça espanhola que despertou uma disputa militar entre dois impérios em desabalada expansão” (Souza, 1994, p.59). Numa situação de medição de forças entre Portugal e Espanha, o Rio Grande do Sul teve de se colocar de um dos lados e lutar para que isso fosse respeitado. Mesmo sabendo que a imposição foi vertical e que a Coroa portuguesa não oferecia outra opção, essa foi uma definição de ordem política. Se essa possui no seu cenário causas nobres, que remontam à preservação da origem histórica, a fronteira racial não apresenta nobreza alguma; foi “cruel, obscura e sem grandeza” (Souza, 1994, p.59) e parte de princípios de poder e dominação que algumas raças acreditam ter em detrimento de outras desde tempos remotos. Exemplos desse conflito de fronteira foram, inclusive, vivenciados nos primeiros três séculos de colonização no Brasil, quando se assistiu ao transporte de negros africanos para o país com a finalidade de impor-lhes trabalhos forçados em regime de escravidão.

O sentido de fronteira também é responsável por inflamar o sentimento da condição de brasileiro, do gaúcho. A tão marcada presença de “uma fronteira que havia cem anos vinha sendo asperamente disputada palmo a palmo” (Vellinho apud: Souza 1994:p. 49) fez com que o gaúcho se sentisse responsável pela defesa do Império.

Entretanto, ao invés de essa assimilação de culturas, língua, comércio e tendências políticas oferecerem um *status* de superioridade a essas cidades da fronteira, essa condição limítrofe delegou uma inexplicável desvalorização. As cidades tornam-se “desmerecidas, à parte dos pólos catalisadores e centralizadores culturais” (Martins). Então, o que, inicialmente, deveria surgir como vantagem, aparece como desvantagem. Por quê?

Talvez seja a insistência em se manterem ali, no campo, sem se renderem ao apelo do ingresso no sistema de produção considerado pelo capitalismo como vantajoso, talvez por não terem aprendido outra coisa que não fosse o comércio e a atividade campeira, e esses, por escassos que se apresentam, acabam sendo desvirtuados em contrabando e estelionato, talvez por não apresentarem na cor da pele nem no sotaque, nem na língua e nas vestes, nem nas cantorias, e na árvore genealógica uma definição firme que lembre a inabalável alma dos demais gaúchos, que em geral sabem a quem servem, a que partido defendem e a cor do lenço que usam, talvez por essa condição de descendentes do “gaúcho a pé” de Cyro Martins. Essa

posição de seres que, tendo perdido o seu espaço geográfico e cultural, a sua identidade vinculada às lidas no lombo do cavalo, o seu trabalho, o seu ganha-pão e, conseqüentemente, a sua dignidade, talvez mereça, na concepção daqueles que detêm o poder econômico, em destaque no meio gaúcho. Afinal de contas, sabe-se que quem comanda a economia, fatalmente, determina o que deve ser elogiado e valorizado e o que deve ser discriminado e relegado ao esquecimento.

Acrescente-se a essas possibilidades um depoimento de alguém de fronteira. Carlos Alberto Potoko vive em Livramento, no Rio Grande do Sul, e em julho de 2001 participou da enquete que questionava “o que é viver na fronteira”, através do *site* <<http://www.celpcyro.org.br>>, dentro do projeto “Fronteiras Culturais”, desenvolvido pelo Centro de Estudos Literários e Psicanalíticos Cyro Martins. Potoko depõe:

Nossa cultura fronteiriça está muito fraquinha diante dos olhos dos porto-alegrenses, pois se reportam a nós como a metade pobre do Rio Grande do Sul. Acho um erro a condescendência dos nossos políticos locais, estes argumentos, embora com razão pelo lado econômico, é humanisticamente depreciativo e age como cimento na baixa estima, dificultando a abertura da mente para outros valores como a cultura, a vida integrada à natureza que, na minha opinião, são mais importantes.

Todas essas são possibilidades de respostas para uma discriminação injusta e que insiste em não querer reconhecer a fortaleza que essa cultura e origem multifacetada do povo da campanha possui. Esse povo vive no campo ou em pequenas cidades, sem perspectiva de progresso algum. Muitos desses fronteiriços que foram “enxotados do campo, foram constituir as ‘coroas de miséria’ das vilas fronteiriças, onde alguns resistiram, uns foram minguando, outros se fizeram e assim construíram as cidades, pequenas cidades” (Martins). Cidades cheias de problemas, cidades sem beleza nem encantamento, cidade que não é “edênica”, que é o “marasmo, é o cárcere” (Sanches Neto, 2000), tempo e espaço de puro desencanto, onde se revela uma profunda recusa dos valores.

A proximidade com as terras castelhanas deu ao povo fronteiriço uma vida ora ameaçadora, ora atraente. Essa condição de marginalidade, mais no sentido de estar “à margem de” do que de viver fora da lei, imprimiu nos habitantes dessas terras uma índole contestadora. Essa gente tinha muitos motivos para ser um povo de personalidade embotada: era oprimida pela Coroa lusitana, na sua condição de colônia, e sufocada pelo domínio da cultura espanhola, que, pela proximidade geográfica, vez ou outra atravessava a fronteira. No entanto, o que poderia ser um fator de aniquilamento apresentou-se como um determinante de

curiosa fortaleza e resistência: "La dura vida impuso a los gauchos la obligación de ser valientes", diz Jorge Luis Borges (apud Martins). Com todas as características até aqui vistas, é normal que se reconheça nesses gaúchos que ficam entre o Brasil e o Uruguai, tema de interesse literário.

Essa gente pobre, sem perspectiva, mas que ainda não descreditou da vida, é o universo humano com quem Faraco trabalha em seus contos.

6.1 O lado de cá e o lado de lá

Sempre considerando a tradução como uma criação e que, por isso, pode ser analisada lado a lado com a produção de contos de Sérgio Faraco, salienta-se que a presença dessa literatura estrangeira ou de fronteira, no Brasil, surge como "algo capaz de afastar o ranço provinciano de um nacionalismo exagerado" (Masina, 1992, p.5). É exatamente essa necessidade de sentir o humano, e não apenas o típico regional, que a literatura de Faraco supre. Há, em seu texto, situações e sentimentos universais diante de uma realidade problemática que pode ser vista como local, uma alma e anseios universais, em seres tipicamente nacionais, uma fala de além-fronteira, em personagens que vivem do lado de cá.

Outra tendência de que se deve tentar escapar é aquilo que Lea Masina chama de "cultura matriz", ou "centro-periferia" (1992, p.5), e Pageaux e Machado dividem em "fobia" e "mania" (1981, p. 55). Não existem os estrangeiros e os brasileiros. Existem os que, de um lado, dominam a fronteira com suas propriedades, seus homens de vigilância, suas tropas de gado e seu poder, e, do outro, os que são dominados, existem os que detêm a autoridade, conhecem e fazem cumprir a lei, e os que são submetidos a ela, existem os que se arriscam, enfrentam e desobedecem as leis e conseguem escapar do cerco, das represálias e dos tiros, e os que são pegos e morrem, existem os que insistem na sina de procurar uma saída para seus problemas e ficam na campanha, e aqueles que escapam disso e se submetem ao aniquilamento de toda a sua história e origem campeira e vão para cidade. O lado de lá e o lado de cá, portanto, não constituem uma definição territorial e, sim, uma questão de identidade.

O mundo de lá é o que busca o Maninho de "Dois guaxos". Mesmo só conhecendo o de cá, ele supõe que "lá" não pode ser pior que aquilo que ele vê e é obrigado a viver "cá"; lá não pode ser pior que a visão de Aninha e o bugre "naquele assanho de cavalo" (Faraco, 1986,

p. 15), e há de ser melhor que a sensação de orfandade que se aguça quando o pai passa as noites, esquecido de tudo, no carteado e no trago.. A dor da falta é maior no que se refere às pessoas que já não “estão”, ou já não “são”, do que no que se refere às coisas, por isso, o que Maninho busca “lá” nem é, em primeira instância, uma melhor condição material, mas a possibilidade de conhecer algo novo. É o reconhecimento de que está sozinho e, assim, não precisa ficar no sítio miserável em que vive, sem nenhuma expectativa de vida. Ele não está fugindo de nenhum fazendeiro, não está contrabandeando na fronteira, não tem fiscalização atrás dele, já que não cometeu nenhuma infração. A “fuga” no meio da noite e a despedida de Aninha quando tudo dormia são a ocultação necessária que as mágoas e as incertezas de um menino-homem que não sabe para onde vai necessitam. Maninho ainda está perdido, angustiado, desprotegido, mais do que querer, ele sente que deve ir. O peso do descaso de cada um de sua família para consigo mesmo e para com o outro é tamanho que ele não se sente mais em condições de carregar sozinho, mas também não consegue dividir. Essa atitude de rompimento com o lado de “cá” é a única mudança que esta personagem é capaz de realizar, uma mudança que não representa sair de um espaço e ir para outro, mas representa sair de uma realidade empobrecida e apodrecida para outra desconhecida. O pai e o vício da bebida e do jogo, com seu descaso para com os filhos, ele não poderia mudar, a irmã seguindo o seu destino de mulher, afinal, sem mãe, com um pai bêbado, metida naquele fundão, o que mais lhe poderia acontecer? Não, ele também não podia mudar isso. A morte da mãe? Aceitar, resignar-se aos destinos da vida e aos traçados da morte.

O “cá” e o “lá” são os dois mundos também de “Manilha de espadas”, que termina com a frase: “notícias de um mundo agreste que eles agora teriam de atravessar” (Faraco, 1986, p.24). Essa travessia que o “melenudo e o menino” faziam simboliza a passagem de um mundo para outro. Não seriam um nem dois contrabandos que dariam a passagem para o outro mundo, mas, pelo menos, no momento do desafio vencido, os “chibeiros”, como são chamados os contrabandistas nos contos de Faraco, sentem-se um pouco do lado de lá.

Nesse conto, algumas dualidades se estabelecem: ao mesmo tempo em que fica clara a divisão oficial entre a lei e os fora-da-lei, nas personagens que estão na mesa de truco, as atitudes durante o jogo revelam uma linguagem de sinais trocados. Quem é do lado de “cá”, a lei, no caso, o comissário, trapaceia; por sua vez quem é do lado de “lá”, o fora-da-lei, Melenudo, é trapaceado. Assim que o dinheiro do jogo é dividido, a lei volta a reinar, e o comissário já se dispõe a mandar o cabo indagar o visitante de quem o dono da pensão desconfia.

Outra dualidade que aparece, ainda no conto “Manilha de espadas”, é a própria travessia, que não chega a ser narrada, mas presume-se que acontecerá, uma vez que homem e menino seguem em direção ao rio com um “fornido embrulho” (Faraco, 1986, p. 24). Essa travessia pode ser lida, primeiramente, no sentido literal, visualizando-se os lados de “lá” e de “cá”, marcados pelo rio, representando a fronteira nacional. A outra leitura é a condição miserável das personagens principais quando estão do lado de “cá” e a melhoria dessa condição quando conseguem realizar uma travessia de contrabando. O Melenudo tem o cabelo e as roupas sujos e malcuidados, um aspecto empobrecido, não menos miserável é sua conduta moral, que carrega a morte e o contrabando na sua ficha. A chegada ao lado de lá não abonará a sua conduta moral, mas poderá lhe propiciar um novo aspecto físico, menos pobre.

Em se tratando de chibos e fuzileiros, o conto “Travessia”, desde o próprio título, já estabelece a idéia dos dois mundos: o espaço daqueles que estão para cá, como o Tio Joca, que sobrevive da sorte, do acaso, das condições do tempo, dos acertos nas manobras da chalana, e aqueles que estão do lado de lá, o lado da lei, os que pilotam o lanchão dos fuzileiros, os que pilotam o rumo dessa gente que vive em constante risco. Tio Joca também mostra dois mundos guardados em sua alma: é o homem experiente e tranqüilo, que sabe a hora certa de colocar a chalana no rio, sabe observar o aspecto do céu e calcular em quanto tempo a chuva vai cair; e tem a ousadia de manusear o remo e comandar o menino; mas tem também a resignação e a frieza de reconhecer quando perde e precisa colocar a encomenda na água. A experiência do primeiro momento e a resignação do final não são recobertas pelos mesmos sentimentos, e as lágrimas nos olhos de Tio Joca comprovam isso. Aquele ar buenachão que se mostra no início do conto, quando “tio Joca festejou a chubarada com uma caneca que passou de mão em mão” (Faraco, 1986, p.27), transmuta-se no sofrimento do final, quando, “teso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos dele brilhavam na meia-luz” (p. 29). Dois mundos, dois sentimentos, o limite entre a esperança e a decepção, a vitória e a derrota, os chibeiros e os fuzileiros.

E assim, praticamente todo o *corpus* se estabelece, num jogo duplo de quem vive em situação de fronteira, vive em um lado e quer passar para o outro, ou abater quem está do outro lado. É a divisão universal dos dois pólos: os que têm e os que não têm.

7 SIGNIFICADOS DOS ELEMENTOS UTILIZADOS NOS CONTOS FARAQUIANOS

7.1 A noite

Há uma insistência da parte de Faraco em contextualizar suas histórias em situações à noite, quando tudo fica menos nítido. Como a maior parte dos textos trata de contrabando, roubo ou morte, é natural essa escolha. Dos treze contos do *corpus*, apenas em dois deles tem-se um outro momento do dia e em apenas um há indefinição da questão tempo. Os demais, dez ao todo, tratam de esclarecer ao leitor, já no princípio da leitura, que a narrativa se passa à tardinha ou em momentos variados da noite.

A escuridão, a noturnidade, combina com a paisagem, com o tipo de vegetação sombria, fechada, quase sempre servindo de esconderijo, combina com a linguagem, com o vocabulário de fronteira, que transita entre o coloquial gaudério e o português mesclado ao espanhol, que deixa a comunicação mais obscura. A escuridão também passa pelas personagens faraquianas, que são introspectivas, sussurrantes, contemplativas, combinando com a noite. E, por fim, a impulsão do instinto naturalista que se manifesta em boa parte dos contos também sugere uma atuação noturna.

São noturnas as suas histórias assim como são noturnas as personagens, gente raramente feliz, personagens que, às vezes, *estão* felizes em um ou outro momento, mas apenas são instantes de felicidade. Essa não-felicidade, essa resignação, é um viver medíocre, é uma aceitação opaca. Esse reconhecimento de que a vida é assim mesmo, uma seqüência de sentimentos tristes, aparece representada na maioria das personagens de Sérgio Faraco.

O menino de “Aventura na sombra” precisa atuar às escondidas, não tão escuro que não possa ver por onde anda, mas nem tão claro que sua aventura possa ser avistada por algum passante. O Maninho de “Dois guaxos”, para ir embora com sua trouxa, o pedaço de charque e todo o peso da falta da mãe e, a amargura de ter um pai bêbado e uma irmã largada na vida, precisa seguir o seu caminho à noite, quando ninguém lhe fará perguntas a que talvez não saiba responder, até porque nem mesmo sabe para onde ir.

No silêncio absoluto da noite também teria de ser a atuação do forasteiro de “Manilha de espadas”. Tanto a sua fuga, para fazer o transporte da mercadoria contrabandeada, quanto o assassinato do dono da pensão tinham de ser naquele horário, naquele silêncio, naquela escuridão.

Da mesma forma ocorre no roubo e na caçada clandestina de “A voz do coração” e de “Homem” e no contrabando de “Travessia”. Este último ainda fez com que Tio Joca, além de esperar a noite, também aposte na chuva, para obscurecer ainda mais a visão dos fuzileiros e facilitar a sua atuação no rio Uruguai.

A investida do alemão, em “O massacre do bugio amarelo”, apenas poderia ter alguma possibilidade de sucesso se fosse à noite e, mais, numa noite em que o marido estivesse a chibar, deixando livre a sua cama e sua mulher.

O escritor de “Sesmarias do urutau mugidor” teria encontrado outra solução para o seu carro estragado e o pneu furado se não fosse noite. Portanto, era preciso esse momento para se estabelecer a complicação da narrativa. Até porque o urutau somente canta à noite e essa era a única forma de a personagem tomar conhecimento desse mundo que existe nas sesmarias do interior do Rio Grande e conhecer as “marias” que vivem nesses rincões.

O velório de “Lá no campo”, precisa durar vinte e quatro horas, logo, tem de atravessar a noite. E, finalmente, há o conto que possui a noite até no título, “Noite de matar um homem”, que também é o título da obra de doze dos treze contos do *corpus*.

Faraco, numa versão Dalton Trevisan dos pampas, é um *vampiro*, não de Curitiba nem urbano, mas com semelhante brevidade e objetividade de Trevisan. Dramas e perversões humanos narrados em contos sintéticos, com a diferença de serem ambientados na fronteira, com o acréscimo da corrupção desse meio limítrofe. Sérgio Faraco é uma espécie de *vampiro da fronteira*. Essa definição também pode ser associada ao fato de suas personagens sugarem ou terem seu sangue, que é a vida, sugado. Na verdade, são vampirizadas não apenas pela fronteira, mas pela injusta ordem social.

A vampirização também passa pela posição geográfica. A sua atividade de sustento - a pesca, a caça, o livre comércio através do rio - aos poucos, foi perdendo espaço para o progresso e para as novas regras e política de fronteira que foram se criando. Tudo se encaminhou para que as atividades se transformassem em algo ilegal, noturno, vampiresco. Com os estancieiros expandindo mais e mais as suas propriedades, logo toda a caça e toda a pesca passaram a ser dentro das terras de um ou de outro proprietário; assim, atuando em terras alheias, passaram a ser ladrões. Transportando mercadorias de um lado ao outro da fronteira, sem o pagamento de impostos, tornaram-se contrabandistas. Foram vampirizados pelo progresso, pela expansão dos latifundiários, pela política dos poderosos.

Solução? Ir embora dali, ou virar capanga ou empregado de um desses estancieiros, ou, então, ir levando a vida ora através da caça, ora da pesca, ora do chibo, sempre no perigo, arriscando tudo: perder a carga, perder a dignidade, perder a vida.

Tio Joca, do conto “Travessia”, perdeu a carga, mas não foi pego. A mesma sorte não teve Maidana, de “A voz do coração”, que perdeu a vida e ficou ali caído, em terra alheia, terra de estancieiro. Maninho, de “Dois guaxos”, e o narrador de “O massacre do bugio amarelo” perderam a razão de viver por ali e foram embora. Na certa, perderam outras coisas também, pois ali ficam as suas origens; ali está a cruz onde a mãe foi enterrada, ali estão os amigos. Outros, ainda, perderam a habilidade, o hábito daquelas atividades no rio, a coragem de quem vive de riscos e, às vezes, até a consideração dos amigos, como em “Homem”.

Os matadores de “Noite de matar um homem” cumpriram a tarefa, não perderam a fama nem o respeito, mas perderam algo muito maior: alguma coisa dentro deles, embalada pelo som de uma gaitinha de boca. Alguma coisa dizia que Nassico Feijó morto não era exatamente um troféu para se ostentar; algo se perdeu naquela noite.

Os companheiros do jogo de “Manilha de espadas” não perderam a oportunidade de mais uma trapaça, mas Pepeu, o dono da pensão, perdeu a vida. O narrador de “O massacre do bugio amarelo” não perdeu a oportunidade de explorar o corpo de Zélia, que se oferecia para ele, nem o momento de vingar, em nome de Amâncio, aquele *cachorrismo*, usando o seu soco inglês contra o Bugio Amarelo. No entanto, perdeu a dignidade e a fidelidade para com o amigo.

Pacho e o narrador de “Homem” perderam a caça que levariam para o assado do batizado. O amigo, que agora vive na cidade, perdeu a mira, perdeu a experiência, perdeu a coragem para certos desafios, mas não os preceitos de dignidade nem a noção do perigo.

Frente a todas essas perdas todas, pergunta-se: esses personagens perderam tudo isso para quem? Alguém ou alguma coisa tira o direito daquele que perde. O vampiro dessa gente toda pode ter sido a vida, a ordem social, a má distribuição de terra, a injusta divisão de renda, o embuste do poder.

A falta de horizontes, de cores, de esperança, de rumo, de clareza nessas vidas tão sofridas é a *noite* das personagens de Sérgio Faraco. Essa *noite* parte do momento do dia, passa pela paisagem e avança pelas almas, em meio aos sonhos e às expectativas de quem se movimenta pelos contos do autor.

7.2 A miséria

O perfil das personagens de Sérgio Faraco é facilmente identificável.: às vezes como narrador e protagonista, às vezes como personagem secundário, aquele ser profundamente humano e nada combinando com uma vida feliz domina a cena de seus contos. Essa vida não feliz passa por vários tipos de miserabilidade, mas o certo é que as personagens de Faraco não são felizes porque padecem de uma miséria completamente humana.

Não há nada de extraordinário nas situações em que se envolvem, assim como as soluções que encontram para suas dores e perdas também são completamente humanas, de uma triste humanidade. As personagens padecem dessa miséria porque são *gente* e não, obrigatoriamente, porque são gaúchos da fronteira. Talvez o fato de serem da fronteira seja um elemento determinante, mas essa é uma característica que muitos outros povos do mundo inteiro que vivem em limites de territórios nacionais também enfrentam.

Nesse tipo de espaço, o comércio alternativo é ilegal e o contrabando aparece como solução; o roubo é outra saída. São respostas que essa gente dá a um sistema social que não foi feito pensando nas populações fronteiriças.

A perspectiva que eles têm de que aquele que ali se cria na fronteira será fatalmente um ladrão, assim como eles, é uma triste constatação. Diante da morte do companheiro, os comparsas pensam na vingança, mais pelas criaturas que ficaram do que pela que se foi. Pressentem que a vida destes será ainda mais miserável do que aquela de quem se foi, “..também pelo filho que, não morrendo pesteadado, ia ser ladrão que nem a gente.” (Faraco, 1986, p.49)

A permanência nesses confins não é exatamente uma opção, é uma resignação. Aquelas paragens, sem horizontes e ladeados pelos poderosos, não lhes traz perspectiva de felicidade, o que fica claro, nas falas das personagens quando chamam o espaço em que vivem de “Naquele cu de mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre...” (p. 49). Todavia, não lhes restam outra perspectiva, pois são “um pobre diabo como todos os tropeiros, chibeiros, pescadores e ladrões de gado daquela fronteira triste...” (p. 54) e não têm para onde ir.

Não se trata de tomar partido daqueles que praticam a ilegalidade; trata-se de reconhecer que há gente que rouba para comer e sobreviver. O narrador de “A voz do coração” desabafa: “...prezava-se o bicho, e o homem era um ladrão fodido, um criminoso. Como se só os abastados pudessem comer, dormir e ter família...” (p.48). Possivelmente, eles se ressentem da falta de outras alternativas, que existem e seriam viáveis caso não ameaçassem os grandes proprietários. Se essa gente tivesse terra para plantar, recursos modernos para pescar; se possuísse cabeças de gado para criar e não tivesse como lindeiros os grandes estancieiros que sufocam as pequenas propriedades e praticam ameaças e concorrência injusta; se o produto de seu trabalho tivesse mercado garantido lado a lado com os mais poderosos para que visualizassem uma possibilidade de expansão, com certeza, não seriam fronteirços miseráveis, passando fome, roubando, matando e sendo atacados pelos capangas dos poderosos, como Pacho narra ao amigo no conto “Hombre”: “não hesitavam em ferir de morte um homem só por causa de um reiúno baleado, e pouco lhes importava que aquela carne vagabunda e fedorenta tivesse por destino o bucho dos barrigudinhos que perambulavam , aca y allá, pela mísera ribeira.” (p. 82)

A miséria dessas personagens sai da mesa de comida e da moradia humilde e avança pela dignidade do homem. Não há orgulho, nem satisfação alguma em lidar com roubo e contrabando, no enfrentamento com a morte. Lê-se isso até nos desabafos mais simples, de quem não admite a impossibilidade de conseguir transportar um corpo morto somente porque ele fede e apodrece. Para quem já passou por tantos riscos e se deparou tantas vezes com a morte, os enjões de “Guapear com frangos” são vergonhosos:

Na sua lida diária, de tropeadas secretas que varavam alambrados, de furtivas travessias do grande rio que corria em cima da fronteira, na sua lida de partilhas, miséria, punhaladas e panos ensangüentados, via a morte e a corrupção do corpo como outro mal qualquer, como os estancieiros, a polícia, fuzileiros e fiscais de mato, não podia aceitar que numa viagem de paz viesse a ter enjões de chininha preinha. (p. 53)

Por fim, reafirma-se o que fica por trás de tanta miséria: não faltam apenas recursos, condições de vida e comida; eles vivem uma pobreza de sonhos, de planos e horizontes, a pobreza de não considerar a vida além daquele espaço geográfico, daquela realidade social ou daquele destino de miserável, de cada homem e cada mulher. Percebe-se isso na narrativa que o escritor-narrador do conto “Sesmarias do urutau mugidor” faz a respeito da envolvente personagem Maria:

Ela nada disse, olhava furtivamente para sua própria roupa e eu a contemplava com um ridículo nó na garganta, pensando, agora sim, pensando no que, decerto, não quisera pensar antes, nas manhãs dela de fogão e braseiro, nas tardes de panelas gritadeiras, nas noites, o sonho dela ganhando a estrada pelas frestas da janela, ganhando o campo, o arroio, os bolichos do arroio e as canchas de tava para pedir, a medo, um gesto de carinho aos bombachudos. (p. 75)

Assim, a miséria em Faraco, é mais um elemento que comprova o universalismo dos contos deste autor. A miséria humana, a vida miserável do corpo e da alma de uma gente que não tem expansão de terra onde trabalhar, que não tem horizontes para onde olhar.

7.3 A morte

A morte é um tema recorrente nos contos, seja como pano de fundo, seja como tema central. As vítimas são ora as personagens centrais e estão do lado de cá (contrabandistas, ladrões, pescadores ou caçadores), ora as que estão do lado de lá (os capangas, os fuzileiros, os policiais).

Há contos em que o prenúncio ou os instrumentos de morte são apenas apresentados, como o punhal na mão de Maninho em “Dois guaxos”, que não chega a executar nenhum tipo de morte, ou “O massacre do bugio amarelo”, onde o narrador mata o alemão da bodega com o seu soco inglês. Nos dois contos a morte é muito sutilmente apresentada, mas o que deve se considerar são os motivos que a cercam. Em ambos, vêem-se atitudes machistas de retaliação por parte do homem, porque uma mulher decide dar vazão ao instinto do sexo, rejeitando valores e moralidades, desconsiderando a necessidade de afeição pelo parceiro e levando em conta apenas o instinto animal da atração física. É o caso de Zélia com o alemão da bodega e de Aninha com o índio.

Há também os contos em que a morte aparece como legítima defesa ou precaução. Em “Noite de matar um homem”, o narrador e seu companheiro precisam executar um assassinato, livrar-se de um contrabandista que não agia com lealdade e estava prejudicando a atividade de quem precisava disso para sobreviver. É um trabalho penoso, tanto que há um recuo inicial e a morte somente se dá porque os homens indicados para a execução se deparam com a vítima cara a cara e temem pela sua reação.

Outro caso semelhante de eliminação de pessoas que poderiam atrapalhar a atividade de contrabando é o de “Manilha de espadas”. O chibeiro e assassino, chamado pelo narrador de “Melenudo”, mata Pepeu, o dono da pensão, porque percebe que está sendo observado com ar de desconfiança. E, finalmente, no conto “Hombre”, o leitor acompanha duas situações de morte: a primeira por tiros da parte dos capangas do fazendeiro que se sentia ameaçado por Pacho, quando este vinha praticar pequenos roubos e abigeatos em suas terras; a outra, morte por afogamento dos mesmos capangas, vítimas dos furos no bote em que navegavam, que Pacho havia feito para evitar a perseguição.

Há também a morte por vingança. Num mesmo conto, “A voz do coração”, aparecem duas mortes, a do companheiro de roubo e a do capanga do fazendeiro: “Despacharam o Maidana.(...) nada mais disse e naquele silêncio inchado, doloroso, que trazia no seu ventre um cadáver, dava uma vontade de chorar, de sair gritando, de matar também. Porque não era certo, não era justo tirar a vida de quem apenas tratava de viver” (Faraco, 1986, p. 48). A voz do coração é ouvida quando o narrador decide vingar, primeiramente, o parceiro; depois, a mulher, que viraria uma puta, e, por fim, o filho, que seria mais um ladrão. O narrador acerta o capanga sem remorso. Voltam para casa sem o fruto da investida e sem um dos companheiros.

A única “morte morrida”, aproveitando a expressão utilizada pelo autor de *Morte e vida severina*, João Cabral de Melo Neto, é a que aparece em “Lá no campo”. Como o conto trata de um velório, a morte fica subentendida, apesar de se ler muito pouco sobre ela.

Por fim, há a história de uma tentativa de carregar um corpo apodrecido por afogamento há três dias, em “Guapear com frangos”, que tem como personagem central López. Contracenam com ele o cadáver apodrecido de Guido Sarasua e muitos animais devoradores da matéria morta, como tatu, moscas e corvos. Logo, o carregamento não chega ao destino e a morte vence.

Enfim, não importa o tipo de morte, nem a intensidade dada ao tema, ela ronda as personagens e as histórias e vem reforçar o perfil de desalento que marca as personagens de Sérgio Faraco.

7.4 As lágrimas

O gaúcho, desde os tempos remotos, recebeu várias denominações e sua imagem já foi associada a vários perfis: desde “ladrão, vagabundo, contrabandista...” (Reverbel, 1986, p. 85), passando pelo conceito de miliciano e trabalhador rural, ascendeu ao posto de bom ginete e “campeiro destro e desenvolto nas lidas do pastoreio, pronto a transformar-se em soldado” (p. 88), até assumir o prestígio de “rastreador, fronteiro, vaqueano, tropeiro e campeador, retemperado nas guerras e revoluções” (Madalline Wallis Nichols apud Reverbel, 1986 p. 94). Tudo isso, somado às já conhecidas denominações de “centauro dos pampas” e “monarca das coxilhas”, em nada combina com sentimentalismos e lágrimas nos olhos.

O choro foi associado, tradicionalmente, à fragilidade, ainda mais o choro masculino. Historicamente, as sociedades impõem à figura do macho a idéia de que ele não deve chorar, sob pena de ter sua masculinidade abalada. Some-se a isso toda a tradição dessas denominações – de força, valentia e destemor - lidas no parágrafo anterior, e as lágrimas passam a ser inimagináveis nos olhos de um gaúcho. No entanto, esse gaúcho apresentado por Sérgio Faraco em seus contos é um ser do século XX, descendente literário do “gaúcho a pé” de Cyro Martins, despossuído e aniquilado moralmente, já que foi afastado não de seu espaço físico de origem, mas de toda lida campeira nobre e honrada. Excluído do sistema capitalista e transformado em classe inferiorizada, ele não consegue mais a subsistência com o seu trabalho rural.

Esse gaúcho é o homem da fronteira que está fragilizado pelas dificuldades e carências a que é submetido, pela opressão da lei que privilegia os latifundiários. Esse gaúcho ainda lembra o heroísmo que cercou o seu passado, mas já perdeu muito da índole guerreira. A guerra, o entono dessas personagens das últimas décadas do século XX, vai ser de outra ordem; a luta vai ser pela sobrevivência e o orgulho vai aparecer quando se conseguir ludibriar a fiscalização. O entono vai se manifestar naqueles que conseguiram abater uma rês ou uma ave sem serem pegos pelos donos.

Frente a esse novo perfil de homem, pode-se entender que a rudeza desse viver pode, sim, colocar lágrimas nos olhos de qualquer criatura, independentemente de ser gaúcho, nordestino ou capixaba, até porque o ser aqui analisado é universal e atravessa angústias muito mais humanas do que regionais. Se o gaúcho de José de Alencar ou, até mesmo, de João Simões Lopes Neto não chorava, o homem que vive na fronteira-sul do Brasil de Sérgio Faraco chora, com ou sem lágrimas nos olhos. As lágrimas são a revelação e aparecem por quatro vezes entre as personagens dos contos do *corpus*, mas, pranto sem lágrimas, o leitor acompanha muitos no decorrer das demais leituras.

Os quatro contos em que o protagonista mostra o seu choro são “Massacre do bugio amarelo”, através do narrador; de López, em “Guapear com frangos”, o do pai de Maria no conto “Sesmarías do urutau mugidor”, e, finalmente, em “Hombre”, na personagem Pacho. No final de “Massacre do bugio amarelo”, o narrador, antes de sair da cidade, passa na bodega do alemão para “carimbar naquele bugio amarelo a marca de sua vingança”. “No canto do olho uma lágrima ardida. No peito um cravo e uma labareda.” (Faraco, 1986, p. 64). É assim que o narrador entra na bodega. A lágrima e a dor no peito mostram mais do que a tristeza de ir embora, mais do que uma sensação de fracasso que ficava naquela cidade.

Quando ele diz “do que aconteceu não me arrependo, mas não quero recordar” (p.64), pode estar falando a respeito do último episódio, do corretivo que deu ao alemão com seu soco inglês. Contudo o leitor também pode estender a leitura ao ocorrido com Zélia, a mulher do amigo, quando ele, na mesma noite, protege e vinga uma traição e, depois, trai o mesmo amigo. O narrador, nessa mescla de sentimentos, chora: chora pelo que o alemão fez com Amâncio, chora pelo que ele próprio fez com o amigo, chora porque, talvez, aquele soco inglês quem realmente o merecesse, fosse ele mesmo. São, provavelmente, lágrimas de vergonha e arrependimento.

Já a missão da personagem López, de “Guapear com frangos”, em nada perde para as lutas e revoluções dos gaúchos antepassados. O corpo de Guido Sarasua já apodrecia há três dias no fundo do rio e ele tinha de transportá-lo pelo meio do mato, lutando contra uma das forças mais imbatíveis e invencíveis, a força da natureza. As lágrimas do protagonista aparecem depois de ter se defrontado com vários ataques de animais à podridão da carne morta que transportava. López já perdia as forças do corpo, a resistência moral à palavra dada e a lucidez. O “banquete” final de uma dúzia de corvos e o reconhecimento de que perdera a parada, aliado a uma incontrolável fraqueza física, trazem ao corpo deste homem a seguinte sensação: “López sentou-se, apertando os lábios. De seus olhos saltaram grossas lágrimas que

correram junto do nariz e hesitaram na saliência dos lábios, perlando” (p. 56). Neste caso, as lágrimas representam a derrota do homem frente à natureza, a morte que vence a vida.

As lágrimas nos olhos do velho pai de Maria, do conto “Sesmarias do urutau mugidor”, são a representação das queixas amargas contra os poderosos. Os estancieiros serviam-se dos trabalhos dessa gente fronteiriça enquanto tinham força para produzir, mas, depois de velhos e fracos, eram esquecidos, deixados de lado, “como um rebenque velho”. Além desse esquecimento, o que o velho lamenta, com lágrimas nos olhos, para o visitante que veio da cidade é a forma como os poderosos se sentem donos de tudo e de todos: “Me confessou com lágrimas nos olhos que um sobrinho do finado Querenciano tentara ‘cavoucar na guria’, e não o conseguindo, marcara-lhe a coxa com um guaicaço. Maria baixava os olhos, num vermelhidão.” (p. 74). São as lágrimas de uma dor funda, que já faz parte das vidas e das entranhas de quem é miserável, de quem não possui nada a quem só resta lembrar e chorar.

A dor da distância - geográfica, física, temporal, além da cultural - é a quarta dor chorada entre os contos selecionados. O amigo que veio para o batizado e que mora na cidade há algum tempo vai para o rio com Pacho e percebe o quanto aquele mundo não é mais o seu. Há os riscos na condução do barco no rio, a eminência da perseguição dos capangas do estancieiro que está sendo roubado, enfim, uma vida perigosa e miserável demais para o narrador, mas aquela gente que padecia desses enfrentamentos era a sua gente. O narrador lembra que já vivera ali, já enfrentara o rio brabo, já atirara em caça alheia. Num misto de vergonha - por não ter mais a mesma coragem e a mesma pontaria - e piedade, de revolta e recriminação, o narrador pára a fala com um “nó na garganta”: “Remei mais forte e meus olhos, ai, eu já não enxergava coisa alguma. –Pacho viejo – eu disse. Um soluço e não disse mais nada. Pacho acendeu um cigarro e os olhos dele rebrilhavam.” (p. 86).

O narrador de “Massacre do bugio amarelo” decide ir embora da cidade. Ele mesmo, como narrador, assegura que não era o medo o que o movia a abandonar a cidade, tanto que se despedia de todos; buscava outros lugares, outras gentes, outros mistérios; enfrentaria a dor pelo que se sucedera naquele lugar onde viviam tantos amigos. Já López, de “Guapear com frangos”, acaba com sua angústia e com o banquete dos corvos abrindo ao meio o que restara do peito daquele corpo que carregava; desculpa-se com o morto e dá um fim ao suplício daquela travessia pelo mato. Tentara, não conseguira, penara, chorara, mas, agora, o que precisava fazer era enfrentar e aperceber-se de onde vinha a força maior, render-se a ela e andar adiante. Novamente, não são só as lamentações que justificam as lágrimas do narrador de “Homem”. Ele não procede a nenhuma mudança a partir de seu pranto, pois já tinha

mudado o rumo de sua vida há alguns anos, quando passara a viver na cidade. O lamento de seu choro se deve ao fato de perceber que a sua coragem – e sorte – de mudar não era um privilégio de todos os seus companheiros e que a vida de Pacho, e não a sua, era a que representava a sina daquela gente.

A única das quatro personagens aqui analisadas que não se envolve em algum tipo de mudança a partir da dor que sente é o velho pai de Maria, no conto “Sesmarias do urutau mugidor”. Ele bebe, elege o escritor para ouvinte, desfia suas lamentações entre ébrio e sonolento e dorme; suas dores e lágrimas estariam ali naquela vida cheia de lamentações, no dia seguinte também, mesmo depois da partida do moço da cidade.

Essas dores choradas, essas angústias afogadas, são constantes nos contos fronteiriços de Faraco. Suas personagens não são um modelo de gente feliz, sem motivos para chorar; em definitivo, elas não representam o lado mais alegre da vida nem o menos dolorido. Até mesmo os homens, tidos como mais frios e menos sentimentais que as mulheres, rendem-se ao lamento da lágrima. Eles choram, sim, mas é um choro que não vem desacompanhado de atitudes; não são lágrimas que lamentam, mas não reagem. As personagens que choram o fazem em situações de mudança de rumo, às vezes de resignação, às vezes de reação, mas não de conformismo.

7.5 A coincidência de nomes

As denominações e características das personagens faraquianas misturam-se entre os contos. Nas narrativas oniscientes, as repetições dos nomes e qualificações citadas são facilmente identificadas de um conto para outro, nas narrativas em primeira pessoa, percebe-se, pelos comentários e dados a respeito do narrador-protagonista, que os narradores também se repetem, de modo que o leitor pode estar acompanhando episódios diferentes, em contos diferentes, de uma mesma “personagente” – no dizer de Guimarães Rosa. Não são as mesmas pessoas, mas os mesmos tipos de pessoas, pois passam por situações semelhantes, “morrem de morte igual, a mesma morte Severina” (Melo Neto, 1994), habitam o mesmo espaço, dividem a mesma história. Esse procedimento rompe com o individualismo e mostra as personagens com dimensão universal. Elas transitam de um conto para outro em situações diversas, apresentam nomes semelhantes, vidas parecidas. É mais uma comprovação do universalismo que brota das histórias regionais de Faraco.

O doutor escritor, o velho e bom Pacho, o Lôco do soco inglês, o temível Dom Nassico, o respeitável Tio Joca, López, todos surgem, vão e voltam no decorrer da obra *Noite de matar um homem*, num trânsito tristonho, opressivo e rotineiro, de vida e morte na fronteira.

O narrador de “Hombre” foi-se embora da fronteira, onde um dia habitou, passou a morar na cidade, escreve livros e trocou a “vinchester pelo auto”: Ele pode ser o mesmo narrador de “Sesmarias do urutau mugidor”, que é “escritor de livros”, ou, no dizer do dono da casa: “um doutor”. Em “Hombre”, Pacho diz que ele – o narrador - tem um “soco inglês”, indicando que este narrador pode ser também o narrador de “Massacre do bugio amarelo”, que acabou com o alemão da bodega com o seu “soco inglês”. Ainda em “Hombre”, Pacho e o narrador lembram os roubos de galinha das propriedades do “Dr Sarasua”. O tropeiro morto, cujo corpo foi encontrado no rio em “Guapear com frangos”, é também “Guido Sarasua”, o morto que será transportado por López neste conto.

López é também o contrabandista que recebe a encomenda do rádio para Maria Rita em “O vôo da garça pequena”. Os dois López são criaturas miseráveis que “se viram” na fronteira. O primeiro, de “Guapear com frangos”, lembra em determinado momento sua missão, que “era um pobre diabo como todos os tropeiros, chibeiros, pescadores e ladrões de gado daquela fronteira triste, mais jamais faltara à palavra empenhada”. (Faraco, 1986, p. 54)

O mesmo nome de Pacho, do conto “Hombre”, é o do parceiro do narrador de “Noite de matar um homem”, na empreitada de matar Nassico Feijó. Assim como Pacho, também aparecera num roubo de avestruz junto com Maidana, em “A voz do coração”. Já Nassico Feijó, que é um dos personagens de “Noite de matar um homem”, já havia sido citado também como um contrabandista temido no conto “Manilha de espadas”, entre os jogadores de truco da pensão de Pepeu Gonzaga.

Tio Joca, que encomenda a morte do Mouro em “Noite de matar um homem”, é o mesmo tio da noite frustrada de contrabando no conto “Travessia”, cujo narrador é um menino, que admira muito a figura do tio.

“Lá no campo” tem como personagens o velho Cuertino López e seu filho Joca. López já tentara transportar o corpo apodrecendo e Sarassua em “Guapear com frangos” e também era o contrabandista encarregado de trazer o rádio para Maria Rita em “O vôo da garça pequena”. Pela faixa etária desses “López”, pode o leitor estabelecer uma cronologia na vida de um tropeiro-contrabandista que aparece ainda inexperiente nas coisas do chibo e do

sexo em “O vôo da garça-pequena”; depois, já homem feito, envereda pelo rio e mato para recuperar e transportar o corpo de um pobre diabo que julga merecer um enterro digno. Adiante, o mesmo López já traz consigo um filho que traz consigo o florescer da juventude, ao mesmo tempo que acompanha as outras mortes.

Os nomes das mulheres, no entanto, não se repetem, talvez por figurarem em menor número. As personagens femininas são: Irene, apenas citada como a mulher do narrador em “Hombr” e sem participação alguma; Maria, a menina de “Sesmarias do urutau mugidor”, uma importante personagem feminina num conto em que a narração é feita em primeira pessoa por um homem letrado, um escritor de livros, mas que também não aparece em mais nenhum conto; Zélia, a mulher traidora, casada com Amâncio em “Massacre do bugio amarelo”, que desencadeia todas as tramas do conto e também tem a participação exclusiva neste texto; Maria Rita, prostituta do bordel La Garza em “O vôo da garça-pequena”, que desperta muitas reflexões a respeito do espaço do mundo feminino, a partir das últimas décadas do século passado, nas mesmas dimensões dos contos “Dois guaxos” e “Sesmarias do urutau mugidor”. Contudo, apesar de despertarem discussões de uma mesma ordem, os nomes e perfis também não se identificam. Ainda aparece Dona Zaira, personagem inexpressiva, que prepara a janta e as rezas em “Travessia”, no início da narrativa, não mais retornando; Aninha, a mana em “Dois guaxos”, conto narrado por Maninho, e, por fim, uma personagem inominada, a “filha do Dr Romualdo”, por quem Joca se interessa, em “Lá no campo”, que também não tem muita atuação, mas é objeto dos comentários das personagens masculinas deste conto.

A mulher, nesses contos de Sérgio Faraco, sempre é fonte de atração, de desejo ou desfrute. Exceto Dona Zaira, que tem uma participação bem rápida, em “Travessia”, e Irene, as demais mulheres são “desfrutáveis”: traem o marido, entregam-se ao primeiro homem que aparece para escapar da miséria ou de violência do marido, viram putas de bordel; são personagens carentes de carinho, de perspectivas, de vida. Essas carências não são muito diferentes das masculinas, mas com o diferencial de que as mulheres não ousam, nem se arriscam, não mudam, não fogem, com raras exceções, como no caso de Maria Rita, que dá um basta a um casamento violento, e Zélia, que se arrisca na traição por duas vezes numa mesma noite.

Outro marco da opressão feminina é que elas não fazem parte do sistema de produção e, por isso, estão excluídas das atividades de renda; elas não vão à pesca, à caça nem participam das investidas de contrabando. Resignam-se às atividades domésticas e, por isso

mesmo, têm menos condições de independência ou de buscar alguma mudança. Geralmente, são tristes, frustradas e resignadas; saciam suas carências com o que ou quem lhes aparece e adiam por um dia, uma semana, a profunda tristeza de um viver sem sentido e sem alegrias.

Homens, mulheres ou meninos, todos seres que vão e vêm, com os mesmos nomes ou não, com as mesmas histórias, ou nem tanto, vivendo do lado de cá ou do lado de lá do rio; são gente com anseios, decepções, angústias, amor e ódio, são seres universais; são seres universais que vivem num espaço territorial demarcado pela fala, por atividades específicas e por uma paisagem caracteristicamente regional.

7.6 Elementos naturalistas

Na maioria dos contos deste *corpus*, o leitor depara-se com descrições ou comentários do tipo:

pálido, boca aberta, começou a recuar, caiu, levantou-se, tornou a recuar, cambaleando, o vômito já lhe saía quase sem esforço, ardendo na garganta descendo pelo queixo, pelo peito. Recuou até sentir que não podia recuar mais, que suas forças se esvaíam, e então caiu. (Faraco, 1986, p. 55)

Essa preferência pelos ambientes miseráveis, nojentos, feios, sujos; essa insistência na descrição minuciosa e detalhada de situações tão cruamente descritas ou narradas caracterizam, sem dúvida, uma veia naturalista da literatura. Não apenas em “Guapear com frangos”, mas em quase todas as narrativas dos contos regionais, o autor envereda, com maior ou menor profundidade, por esse caminho.

Entendendo que a vida dos seres faraquianos é mesmo muito deprimente, suja e, por vezes, nojenta, é possível fazer essa interpretação da necessidade de um vocabulário naturalista para dar mais realismo às sensações degradantes apresentadas nos contos. Dentre as expressões que aparecem, há aquelas em que se verifica muito mais uma tradição coloquial da linguagem do que intenção naturalista, com é o caso destes fragmentos:

“subia de lá um cheiro de embrulhado de bosta e remédio” (p.7) “Lá no campo”;
“Êpa, seu Vicente, vai desencatarrar a memória?” (p. 12) “Lá no campo”;
“Entardecia, o lusco-fusco cheirando a fruta, a estrume fresco, a terra mijada.” (p. 16) “Dois guaxos”;
“Rio de bosta. (...) Este cagaço até me deu fome” (p. 27) “Travessia”;

“a dona precisava mesmo era de um pau-de-mijo para sossegar dos nervos...” (p. 42) “O vôo da garça-pequena”.

Há, entretanto, alguns exemplos semelhantes a “Guapear com frangos”, onde se podem ler as expressões naturalistas como uma sincera necessidade de aproximar a personagem da conduta patológica ou zoomórfica:

“..se esfregando um nas partes do outro, se beijando, se lambendo nas bocas.” (p. 17) “Dois guaxos”;
“outro churrio de sangue, ele se sacudiu violentamente e desabou (...) Vomitei e vomitei de novo e já vinha outra ânsia, como se minha alma quisesse expulsar do corpo não apenas a comida velha, os sucos, também aquela noite aporreada...” (p. 35) “Noite de matar um homem”;
“aquele olhar de susto e fogo, aqueles beiços carnudos e molhados, a camisola com um rasgão no peito, sua postura de égua xucra, recém-coberta pelo garanhão...” (p. 62) “Massacre do bugio amarelo”.

No entanto, é, preciso esclarecer que o que se reconhece nesses fragmentos são apelos da linguagem, mas a construção das personagens faraquianas não segue outras tendências naturalistas como o sentido determinista de sua existência ou, então, o esvaziamento psicológico. Nesse sentido, Lea Masina reforça essa diferenciação afirmando que a grande diferença do que se encontra em Faraco e no Naturalismo é que, no último, as personagens são tipos e, em Faraco, são indivíduos. (1996, p.31). Assim, não se pode identificar a coletividade naturalista, unificando as personagens dos contos como espécies resultantes de uma raça miserável, que sofre em consequência do meio e momento em que vive. Afora as associações da vida da personagem faraquiana a uma vida animal, é raro reconhecer outros traços naturalistas em Sérgio Faraco.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este estudo entende-se que a literatura de Sérgio Faraco poderá lançar luz sobre um pedaço da cultura do Rio Grande que ainda carece de atenção. E, talvez, por ficar quase mais perto do “lado de lá” do que do “lado de cá”, não tenha sido ainda motivo de estudo mais aprofundado aqui no Rio Grande do Sul.

Sérgio Faraco é realmente um nome ímpar dentro da Literatura Brasileira no que diz respeito ao desenvolvimento do gênero do conto de temática regional-universal no final do século passado. Na década da publicação de *Manilha de espadas* (1984) e *Noite de matar um homem* (1986), não se verificava uma tendência à temática regional no panorama brasileiro. Definitivamente, a década de 1980 não foi uma década de tendência em massa ao retorno de um regionalismo questionador ou que buscasse estabelecer limites entre o localismo, o nacionalismo e o universalismo, assim como também não foi uma década do gênero conto.

A colaboração que este estudo visa a dar aos questionamentos de Baungaurten em torno do *regionalismo* é no sentido de que ele, na literatura gaúcha, teve sua estréia de fato no período romântico, mas foi apenas a partir do pré-Modernismo, com João Simões Lopes Neto, que assumiu uma postura menos artificial, por meio de personagens menos idealizadas e mais próximas do real.

Não combinam com o perfil do gaúcho a pomposidade e o artificialismo que o Romantismo impingiu ao seu herói. Além do mais, a mera descrição e adjetivação da paisagem não dão conta de deixar na literatura a marca da regionalidade. É unânime a necessidade de que o texto regional precise apresentar a *cor local*, considerando que essa cor

local é um somatório de tipo humano, linguagem, costumes e aspectos ideológicos. Esses elementos tinham um aspecto muito mais nacional do que regional até o fim do século XIX.

Na literatura gaúcha isso acontece, sobretudo, pelo fato de que, no Rio Grande do Sul a vida letrada iniciou-se exatamente nessa época – o Romantismo – e, em sua caminhada inicial, estava recém se fixando como literatura, descobrindo valores, reconhecendo o seu espaço no cenário nacional. Não tinha, assim, condições de nascer com identidade própria. Precisava ainda se amparar em modelos, os quais apontavam para a idealização de uma natureza e linguagem muito mais nacionais do que regionais.

A localização geográfica do Rio Grande do Sul coloca o estado numa dupla posição: ao mesmo tempo em que se tem consciência do espírito de nacionalidade romântica, também se desperta uma veia separatista pela posição de fronteira. As conclusões obtidas com este estudo permitem a se entender que um aspecto reforça o outro. Assim, a característica do regionalismo nas letras gaúchas encontrou terreno fértil a partir do esgotamento do indianismo. O regional não se opôs ao nacional, mas foi um reforço deste, como num processo “metonímico” (Pozzenato, 1974)

Era preciso, entretanto, que o regionalismo acrescentasse uma dimensão psicológica, que definisse traços físicos e morais nos indivíduos, e o romantismo ainda não tinha avançado para tanto. Isso iria começar a aparecer a partir do Realismo/Naturalismo e só passaria se delinear de uma forma mais convicta a partir do Romance de 30, quando a realidade social ajudou a definir esses perfis.

O espaço exterior é elemento que ajuda a delinear o perfil do indivíduo, mas isso só se deu a partir de um amadurecimento da produção literária, situação improvável no sul do país, considerando que a estréia do estado sulino na literatura brasileira é datada de 1868, com o surgimento do Partenon Literário, sociedade abolicionista e liberal, nacionalista, voltada para a cor local.

Acredita-se que o *regionalismo* seja uma característica que avance no sentido de chegar ao *universalismo*; portanto, é elemento agregador e não divisor. Essa linha de pensamento já era defendida em 1936 por Alcides Maya, que afirmava ser a literatura gaúcha não só expressão particular do povo rio-grandense, mas painel de uma infinita variedade humana. Esse painel só é possível numa construção lenta e gradual, com alguns períodos de “grande silêncio” (Martins, 1944), como é aquele em que se define o modernismo nas letras nacionais. Portanto, considerando a época em que Sérgio Faraco escreve os contos aqui

focalizados (década de 1980), esse painel já está amadurecido, considerando o início de sua caminhada, nas primeiras décadas do século XX. Então, Faraco produz uma literatura regional-universal, que trata da realidade humana, preservando a temática e ambientação locais.

“Em síntese pode-se dizer que nesta surda guerra contra o singular, já notada em seus trabalhos anteriores está saindo vitoriosa a universalidade da questão humana, num mundo em que os homens fazem sua história em condições não escolhidas por eles” (Genro, 1979, p 6.)

A coragem e a valentia, características tipicamente gaúchas, permaneceram com o passar dos tempos, apenas mudaram os ideais pelos quais nossos heróis lutam. O que sempre se considerou um vício, pode estar metamorfoseado em virtude. Se for considerado o estado de aniquilamento da integridade humana que a má distribuição de renda, de terra e de poder provocou e, também, a falta de opções que o gaúcho do final do século XX tem para poder sobreviver, é possível defender uma elasticidade desses princípios morais.

Fronteira é uma situação de limite que vai muito além do espaço geográfico entre o nosso país e países estrangeiros. Ela chega ao ponto de dividir o gaúcho em tipos e de definir como “diferente” o *gaúcho fronteiroço*. O perfil do gaúcho fronteiroço é diverso daquele dos demais gaúchos de outras regiões dentro do estado do Rio Grande do Sul. A influência cultural, da língua, de miscigenação, dos costumes e a necessidade de tentar estabelecer um comércio nesse espaço geográfico, como única fonte de subsistência ao alcance, estabelecem uma condição de comparsia e não de rivalidade entre os irmãos do lado de lá e do lado de cá. E disso advêm algumas semelhanças e particularidades que os protegem mutuamente.

A fortaleza dessa gente fronteiroça, enfim, das gentes das cidades da campanha, dá-se exatamente pela mistura e oscilação de caracteres que apresentam, alguns de influência brasileira, outros de influência estrangeira. Essa força também vem da persistência, que chega a ser teimosia, em viver nesse espaço rural onde raramente surge algum dissidente. É algo muito semelhante ao que Euclides da Cunha chama de “fortaleza” na segunda parte de *Os sertões*.

Toda essa diversidade oferece um material humano encantador para a criação literária, que foi muito bem aproveitado nos contos regionalistas de Sérgio Faraco. As páginas por ele escritas, marcadas pela fronteira, apresentam enredos “onde a vida é mais aparentemente rude, custosa, lutada ... o coração desse animal que parece não ter dado certo,

estala em solidão constante e mal contida. E é esse o epicentro de todos os contos de Sérgio Faraco, aí atingir o universal através do particular”.(Antônio, 1978, p.9)

As personagens faraquianas não são sempre viris, imbatíveis e heroicamente vencedoras, no entanto não se rendem, nem se sentem fracassadas. Por isso, ele se afasta de Simões Lopes Neto e de Cyro Martins, pois suas personagens se humanizam, têm sentimentos contraditórios; os de um homem fragmentado num mundo fragmentado; atravessam, entretanto, as situações “olhando-as no olho”. É o caso de “Massacre do bugio amarelo”, em que o narrador, em primeira pessoa, apesar de ter cedido à sedução da mulher do amigo, diz “não por medo, talvez nem soubesse o que era isso. Também não me senti um traidor, um pobre diabo...” (Faraco, 1986, p. 63) Não sente medo, nem se sente traidor. Apenas vive.

O mesmo acontece em “Guapear com frangos”, em que o protagonista não se sente covarde: “Não, não me considerava derrotado ou covarde” (Faraco. 1986, p. 57). Dá a sua palavra, percorre o caminho que suporta, não recua frente às primeiras dificuldades, mas acaba desistindo antes de a missão ser cumprida por completo

“(...) fixando tipos, costumes e falares regionais de extremo realismo. Faraco ultrapassa o dado regionalista para, desmitificando o herói gaúcho, forte, viril, produzido pela tradição, trazer à tona a visão universal do homem fragmentado, mergulhado em contradições sociais e morais”. (Tutikian, 1984, p. 14.)

Certamente, não é possível classificar os contos de Faraco como meramente regionais, como Marobim afirma, pois não se verificam neles “limitação, separatismo, bairrismo, antinacionalismo, anti-universalismo ou provincialismo” (Marobim, 1985, p.143). Partindo do particular, eles se encaminham ao universal. Essa tese da universalidade pode ser amparada pela construção cronológica do menino que se aventura, cresce, experimenta, ganha o mundo, sofre, depara-se com outra vida, mas também com a morte, e vai encontrar o seu destino, até chegar a um momento da vida em que a resignação é a única saída, quando já nada mais pode ser mudado.

A síntese de toda essa transformação do quadro do piá da fronteira no homem que ganha o mundo ocorre no conto “Adeus aos passarinhos”. Nada mais universal do que o mar. Como pode uma chalana, tão regional, freqüentar o mar, tão universal? Como pode um chibeiro, tão fronteiriço, sofrer com dramas tão humanos como os limites entre a vida e morte, de “Noite de matar um homem”? Como pode um gaúcho, cercado de machismo, como López,

deixar de “se aliviar” com uma prostituta para gastar horas ouvindo uma mulher que insistia em *ter idéias*, em “O vôo da garça pequena”?

A dimensão vai se ampliando conforme o leitor vai compondo o ciclo da vida por meio das personagens que vão surgindo conto a conto. “Manilha de espadas” e “Travessia” iniciam o ciclo, se o foco ficar nas figuras dos meninos que participam do trabalho de contrabando lado a lado com os adultos, que lhes dão tarefas e estabelecem responsabilidades nas suas funções.

A seguir vem “Aventura na sombra”, com o menino conhecendo pequenos prazeres. Passa por “Dois guaxos”, com o conhecimento de que a mana é mulher, de que mães morrem e pais não precisa ter respeito nem compromisso com os filhos pelo simples fato de serem pais. Sente que aquele espaço é pequeno demais para suas dores e ganha o mundo, o mesmo mundo do narrador-personagem de “O massacre do bugio amarelo”, só que, dessa vez, tendo cumprido um aprendizado em que confronta outros sentimentos, que não apenas a definição entre a distância que há entre a “mana” e a mulher. Agora, confronta sentimentos grandiosos como o da lealdade e a amizade, a traição e a felicidade.

Há os que foram embora, mas também os que ficam e restringem o seu mundo aos limites da fronteira, como a menina de “Sesmaria do urutau mugidor”. O homem experimentado, machão, com conceitos estabelecidos acaba se deparando com formas diferentes de ver o mundo e, pela primeira vez, a partir de um ponto de vista feminino, em “O vôo da garça pequena”.

Resignam-se a novos conceitos de vida e morte também homens como o narrador de “Guapear com frangos”, que entende a dificuldade de lutar contra as forças da natureza. A morte precisa ser cumprida, mas é algo sofrido de se enfrentar, em “Noite de matar um homem”, com recuo e a necessidade de curvar-se frente à situação irremediável. A morte não desejada e, depois, a morte para cumprir acertos de contas, como em resposta à vida miserável e às punições desprezíveis pelas quais os ladrões passam em “A voz do coração”.

“Hombre” é o contraste entre o que permanece no campo e o que desiste dessa resistência, mas perde sua identidade. A banalização da morte, talvez a única das “mortes morridas”, como diria João Cabral de Melo Neto, em “Lá no campo”. E o fecho, que sintetiza tudo e estabelece o elo entre o rio e o mar, entre o menino e o adulto, entre o rural e o urbano, entre o passado e o presente, enfim entre o local e o universal, é a crônica pluridimensional “Adeus aos passarinhos”.

A temática central de cada um dos contos estudados tende a privilegiar um aspecto que oscila entre o regional e o universal, mas não há dúvida de que em todos é possível encontrar elementos que justificariam a sua classificação tanto como regionais quanto como universais. Da mesma forma, há traços predominantes que se sobrepõem uns aos outros, os quais encarnam uma situação mais particular e concreta, o que caracteriza a dimensão predominantemente regional, ou extrapolam a visão humana para uma dimensão mais abstrata, chegando ao universal.

Levando em consideração a temática e também a predominância de traços característicos, é possível dividir os contos aqui trabalhados em dois grandes grupos: Ao primeiro pertencem aqueles com tendências temáticas regionalistas: “Manilha de espadas”, com o seu jogo de truco, sua pousada tipicamente interiorana e a prática do contrabando; “Travessia”, com a temática da frustração de ter de abandonar a muamba no meio do rio quando surpreendido por uma lancha de fuzileiros; e, “Aventura na sombra”, com as travessuras de um menino e sua égua nos alambrados furtivos de fim de tarde.

No segundo grupo enquadram-se os de tendência mais universalista, como é o caso dos outros dez contos das duas obras de Faraco selecionadas para análise. É universal o dever solene do velório em “Lá no campo”, o fundo sentimento de abandono e solidão do órfão de “Dois guaxos”; a coragem e a covardia misturadas *entre el sueño y la verdad* (Faraco, 1986, p. 36) em “Noite de matar um homem”; o desamparo e os anseios de uma moça de bordel em “O vôo da garça-pequena”; o conto engajado “A voz do coração”, que trata da divisão injusta entre os que têm pouco e os que têm muito; a honra à palavra empenhada no realismo assustador de “Guapear com frangos”; a lição de moral em conflito com a lealdade no “Massacre do bugio amarelo”; o lirismo emocionante da passagem do tempo a traçar os rumos da vida no conto “Adeus aos passarinhos”, os desejos ocultos da menina de “Sesmarias do urutau mugidor” e, finalmente, a hombridade e a submissão às novas exigências que a vida urbana faz no enredo de “Hombre”.

Caso fosse feita uma aproximação rápida entre a temática central de cada um dos contos aqui analisados, chegar-se-ias a uma contabilidade de que a maioria dos temas é tipicamente universal, ou seja, concentra-se no indivíduo, e não no espaço externo nem na paisagem:

Em “O vôo da garça-pequena” e “Sesmarias do Urutau Mugidor” encontram-se, respectivamente, Rita e Maria, meninas que anseiam por coisas que as tirem do marasmo de uma vida sem sentido;

“Manilha de espadas” e “Travessia” apresentam a figura do menino que auxilia no contrabando;

Já em “A voz do coração” e “Noite de matar um homem” lê-se sobre um assassinato que, mais do que prazer, traz nojo e peso para a vida de homens já tão desencantados;

Os contos “Massacre do bugio amarelo” e “Dois guaxos” descrevem de maneira naturalista a atração física e o instinto animal do sexo;

Em “Manilha de espadas”, “Travessia”, “A voz do coração” e “Homem”, mais uma vez aparecem o contrabando e o roubo de gado, praticados por aqueles que precisam “se virar” para conseguir alguma coisa, muitas vezes até para poder comer;

Ainda, em “Dois guaxos” e “Sesmarias do urutau mugidor”, há a figura da menina que se entrega ao primeiro homem que surge, movida por uma enorme ansiedade de vida e prazer, que não consegue encontrar no meio da vida frustrante, vazia e distante de tudo;

Por fim “Dois guaxos” e “Massacre do bugio amarelo” apresentam a amargura e a consciência de que é preciso e chegou a hora de ir embora.

Além de temas típicos, o autor também cria na maioria dos contos personagens tipicamente universais, o que prova que Faraco é capaz de ser universal até na seleção de personagens (Assis Brasil, 1995.). Essas personagens são: *a prostituta* - “O vôo da garça-pequena”; *o menino* - “Manilha de espadas” e “Travessia”; *o contrabandista* - “Manilha de espadas”; *o amigo justiceiro* - “Massacre do bugio amarelo”; *a mulher traidora* - “Massacre do bugio amarelo”; *a menina que se entrega* - “Dois guaxos”; *o rapaz que busca vida nova* - “Dois guaxos”; *o negro* - “Aventura na sombra”; *o moço da cidade, que tem carro* - “Sesmarias do urutau mugidor”; o amigo que mora na cidade e desaprendeu os hábitos rurais - “Homem”.

A maioria dos temas e tipos que desfilam pelos contos de Sérgio Faraco, brevemente desenvolvidos com profundidade no corpo deste estudo, comprova que a intenção do autor assume uma dimensão universa: a vida sem sentido, a necessidade de matar, o instinto do sexo e a necessidade de prazer, a sina de quem tem de se virar para viver, a hora de ir embora. Não é preciso que seja fronteira, não é preciso que seja o sul do Brasil, não é preciso que fale com sotaque algum, basta ter a humanidade que o sofrimento e o penar conferem a cada ser.

Enfim, são contos de uma agonia branda, de uma luta resignada, que se trava na fronteira do Rio Grande do Sul com os países da Latino-América, mas também do homem

apequenado por um mundo e uma realidade que exclui, que descarta o quê e quem não tem uma utilidade imediata. Daí a afirmação de Dalto (2000) de que Sérgio Faraco revela em seus contos a agonia de um mundo campeiro abandonado, subjugado por uma nova ordem que ainda não assimilou.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marlene Medaglia. **Na trilha de um andarengo**: Alcides Maya (1877-1944). Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1994.

ANTÔNIO, João. Hombre. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 631, p. 9, 1978.

ASSIS BRASIL, Luis Antônio. **Dicionário prático de literatura brasileira**. Porto Alegre: Edições de Ouro, 1979.

_____. A razão e a emoção. **Revista Blau**, Porto Alegre, n. 6, [s.p.], 1995.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O regionalismo literário e a Província de São Pedro. Disponível em: <http://www.pucrs.br/letras/pos/historiadaliteratura/textosraros/baungarten.htm#2>>. Acesso em: [s.d.].

BENTACUR, Paulo. O escritor que escolheu o silêncio. **Revista Vox**, Porto Alegre, p. 15-21, 2000.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-riograndense**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANTER, Rita. Um contista que surge. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 06 de junho de 1970. Caderno de Sábado, p. 5.

CESAR, Guilhermino. Para o estudo do conto gauchesco. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 de janeiro de 1973. Caderno de Sábado, [s.p.].

CORRÊA, Glauco Rodrigues. A trajetória do homem. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 de agosto de 1979. Caderno de Sábado, p. 6.

CURVELLO, Aricy. Um escritor humanista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 08 de dezembro de 1979. Caderno de Sábado, p. 2.

DALTO, Renato. O escritor do inverno de nossas almas. In: **Éticas: histórias de líderes e vencedores**, Porto Alegre, [s.p.], 2000.

FARACO, Sergio. **Manilha de espadas**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

_____. **Noite de matar um homem**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos)

FELIZARDO, Zoleva Carvalho. Hombrem: o inferno latino-americano e o falso paraíso “made in USA”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 03 de março de 1979. Caderno de Sábado, p. 15.

FISCHER, Almeida. Manilha de espadas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 de março de 1985. ZH Cultura, p. 11.

GENRO, Tarso Fernando. A idolatria do Faraco. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 9 de setembro de 1972. Caderno de Sábado, p. 12.

_____. Contista em trânsito: o Faraco. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 de setembro de 1974. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Faraco: uma surda guerra contra o singular. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 de janeiro de 1979. Caderno de Sábado, p. 6.

GOMES, Duílio. Sérgio Faraco: o conto que vem do sul. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 417, p. 11, 1974.

HECKER FILHO, Paulo. Crítica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 de outubro de 1986. p. 25.

_____. Um êxito. **Continente Sul Sur**: revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n. 3, p. 231-232, 1996.

HOHLFELDT, Antônio. A marca indelével. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 de agosto de 1974. Caderno de Sábado, p. 11.

_____. Travessia: a dor da vida (Hombre). **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 de dezembro de 1978. Caderno de Sábado, p. 15.

_____. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOHLFELDT, Antônio. **O gaúcho**: ficção e realidade. Brasília: Antares, 1982.

_____. **Literatura e sociedade no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

LAUB, Michel. Contos do afeto escondido. **Revista Bravo**, São Paulo, n. 38, p. 90, 2000.

LEMOS, Vigílio Lopes. O doce paraíso de Faraco. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 de novembro de 1988. ZH Cultura, p. 10.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. [s.l.]: [s.e.], 1967. (Selo Ouro)

LOEDEL, Graciela Mántaras. Uma amizade de lápis e papel. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 de abril de 1994. Segundo Caderno, p. 7.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos**. São Paulo: Ática, 1998.

MAROBIM, Luiz. **A literatura no Rio Grande do Sul**: aspectos temáticos e estéticos. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MARTINS, Cyro. Disponível em: <<http://www.celpcyro.org.br>>. Acesso em: 13/02/2003.

MASINA, Léa. A visão solidária do homem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 09 de agosto de 1986. ZH Cultura, p. 13.

MASINA, Léa. Um chafariz de emoções. **Zero Hora**, Porto Alegre, 08 de dezembro de 1990. ZH Cultura, p. 11.

_____. É preciso trair para ser fiel. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de dezembro de 1992. Segundo Caderno, p. 5.

_____. **Percursos de leitura**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Movimento, 1994. (Coleção Ensaios)

_____. Porto Alegre dança um tango literário com o Brasil. **Revista Blau**, Porto Alegre, n. 27, p. 21-23, 1999.

MELLO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MENDLER, Sérgio. Faraco e o “doce paraíso”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 de julho de 1987. Variedades, p. 14.

MORAES, Maria Inês. Rio Grande do Sul y Uruguay: historias fronterizas. In: TARGA, Luiz Roberto Pecoits. **Breve inventário de temas do Sul**. Porto Alegre: UFRGS; Lajeado: UNIVATES, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST/ICP, 1982.

MOSCOVICH, Cíntia. O homem que voltou do frio. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 de agosto de 2002. Caderno Cultura, p. 4-5.

NETO SANCHES, Miguel. **A cidade em chagas**. Disponível em: <<http://pessoal.portoweb.com.br/sergiofaraco/comentariocritico.htm>>. Acesso em: 11 de março de 2002.

NEVES, Gervásio. A geografia de Sérgio Faraco. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de junho de 1987. ZH Cultura, p. 11.

PAGEAUX, Daniel-Henri et alii. Literatura Comparada/ **Teoria da literatura**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1962.

POZZENATO, José Clemente. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho**: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata. Porto Alegre: L&PM, 1986. (Coleção Universidade Livre)

RIBEIRO, Paulo. Porto Alegre nos contos de Faraco. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 de dezembro de 1992. Segundo Caderno, p. 5.

SEIXAS, Cid. Sérgio Faraco: mestre do conto brasileiro. **Revista Blau**, Porto Alegre, n.12, p. 6, 1997.

SOUZA, Susana Bleil de. Estâncias brasileiras na fronteira uruguaia no começo do século XX. In: LEHNEN, Arno Carlos et al. **Fronteiras no Mercosul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Prefeitura de Uruguaiana, 1994.

_____. A fronteira do sul: trocas e núcleos urbanos. Uma aproximação histórica. In: LEHNEN, Arno Carlos et al. **Fronteiras no Mercosul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Prefeitura de Uruguaiana, 1994.

TEIXEIRA, Jerônimo. A lua bebe na mitologia e na memória. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 de dezembro de 1993. Segundo Caderno, p. 6.

TUTIKIAN, Jane. Os destinos humanos captados com sensibilidade. **Zero Hora**, Porto Alegre, 10 de novembro de 1984. ZH Cultura, p. 14.

_____. **Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis.** São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

VELLINHO, Moyses. **O Rio Grande e o Prata: contrastes.** v. XII. [s.l.]: IEL/Divisão de Cultura/Secretaria de Educação e Cultura, 1975. (Cadernos do Rio Grande)

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul.** Org. Sergius Gonzaga. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. (Série Revisão)