



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

BRASIL INTERIOR: AS SELVAS E CHOÇAS DE OTHONIEL MOTTA

Campo Grande/MS
2015

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

Brasil interior: as *Selvas e Choças* de Othoniel Motta

Campo Grande/MS
2015

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

Brasil interior: as *Selvas e Choças* de Othoniel Motta

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano Paz

Campo Grande/MS
2015

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

Brasil interior: as *Selvas e Choças* de Othoniel Motta

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz - Presidente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira- Titular
Universidade de Brasília/UNB

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues- Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^a. Dr^a. Rosana Cristina Zanelatto Santos- Suplente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof^a. Dr^a. Susylene Dias Araújo- Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 6 de agosto de 2015.

AGRADECIMENTOS

Lembro-me aqui de que todas as coisas cooperam para o bem daqueles que amam a Deus. Por isso O agradeço, por ter me proporcionado todas as oportunidades para a realização deste trabalho, dando-me vida, alegria, serenidade e paz. É Ele, e somente Ele quem opera em nós tanto o querer como o efetuar. A Ele, Maravilhoso, Conselheiro, Deus forte, Pai da eternidade e Príncipe da Paz, toda honra e glória pelos séculos dos séculos.

Agradeço aos meus pais que me ensinaram o real sentido de palavras como amor, respeito e dignidade. Pelo apoio e incentivo aos estudos, pela maneira com que desde cedo perceberam minha inclinação para o magistério e me apoiaram em minha decisão de seguir o caminho das letras.

Ao meu querido marido que desde sempre me incentivou a prosseguir em meus estudos e soube compreender pacientemente os momentos de reclusão dedicados a este trabalho. Obrigada querido, pelo amor, companheirismo e dedicação à nossa família.

À Maria Antonia, luz dos meus dias, pelos momentos em que não pude brincar ou passear e você ficou quietinha ao meu lado. Com apenas dois aninhos soube cooperar criando brincadeiras em torno de cadernos e anotações.

A toda a minha família que de uma forma ou de outra contribuíram para que eu pudesse sentar-me, ler e escrever.

Ao orientador e colega, professor Danglei de Castro Pereira, por toda atenção dispensada às minhas dúvidas, pela paciência com que leu e releu estes textos, pela disponibilidade em dialogar sempre que necessário e pela simpatia sempre presente em uma piscadela e um sorriso. Obrigada professor, você é um exemplo de docente e orientador a ser seguido.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e ao Programa de Pós- Graduação por proporcionarem aos estudantes de Letras mais essa oportunidade, e por me beneficiar inicialmente com o auxílio da bolsa PIBAP.

Ao FUNDECT pelo apoio financeiro e interesse na realização deste trabalho.

E a todos os meus professores, desde a pré-escola até a graduação e pós-graduação, dignos de admiração e respeito, que apontaram o caminho a trilhar.

*Boa Gargalhada rematou aquela comédia a desoras, mas
ninguém conseguiu pregar os olhos durante a longa noite,
de um céu límpido e estrelado que mais se salientava na
escuridão da floresta.*

Othoniel Motta

CAVALCANTE, Nathalie. Brasil Interior: *as Selvas e Choças de Othoniel Motta*. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2015.

RESUMO

O trabalho tem o seu ponto de partida na recuperação do texto literário *Selvas e Choças* publicado em 1922 por Othoniel de Campos Motta. Entendemos que a obra literária de Othoniel Motta apresenta aspectos estilísticos e temáticos relevantes, o que possibilita a releitura e apresentação de um autor praticamente desconhecido. Este trabalho tem como principal objetivo a discussão do regionalismo e do humor nos contos de *Selvas e Choças*. A obra se vincula às produções literárias do período pré-modernista na medida em que dialoga com a época de sua publicação e com o regionalismo literário enquanto corrente estética e temática dentro da tradição literária brasileira. Para tanto, buscaremos no perfil da discussão teórica sobre os limites estéticos do regionalismo literário brasileiro o suporte à análise dos contos de *Selvas e Choças*, privilegiando, sempre que possível, para além da questão do tema regionalista, a organização dos processos internos de escrita e tratamento do humor em nosso *corpus* de investigação. Por meio da discussão e análise dos contos procuraremos delinear o perfil de uma narrativa que dialoga com a presença do humor como recurso estético e estilístico, o que singulariza a produção de Othoniel Motta.

Palavras chave: Pré-modernismo. Regionalismo. Humor.

CAVALCANTE, Nathalie. *Brazil interior: Selvas e Choças by Othoniel Motta*. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2015.

ABSTRACT

Firstly, this work aims to recover the literary text of *Selvas e Choças* (1922), Written by the Brazilian writer Othoniel de Campos Motta. I have come to that his work introduces relevant stylistic and thematic aspects. Such elements enable a rereading of a virtually unknown author. The main objective of this assignment is to discuss the humor and regionalism in *Selvas e Choças*. The ten stories present in the book have a regional content establishing a connection with some productions of the pre-modern literary period. By reading the short stories told in *Selvas e Choças* this assignment will focus on the presence of historical-critical elements of the early twentieth century in regional literature. Therefore, we will discuss some aspects of the Brazilian literary regionalism as well as the combination of *Selvas e Choças* writing process and the presence of humor. Through discussion and analysis of the short stories we will try to sketch out a rich and creative regionalism manner that dialogues to the presence of humor as an aesthetic and stylistic resource. These are the elements that particularize Motta's work.

Keywords: Pre-modernism. Regionalism. Humor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO -1- Othoniel Motta: reconhecendo o desconhecido.....	11
1.1. Recepção e crítica de Othoniel Motta	13
1.2. O regionalismo enquanto corrente estética: pequena história.....	16
CAPÍTULO-2- Selvas e Choças: Prolongamentos de um Brasil interior.....	52
2.1. Selvas e Choças: Percursos narrativos.....	64
2.2. Riso e humor: da vida para a literatura.....	69
2.3. A lógica do riso e as faces do humor em Selvas e Choças.....	74
2.4. O espaço: diálogos com a tradição oral em Othoniel Motta.....	80
CAPÍTULO -3- Contos e personagens de Selvas e Choças: um perfil.....	87
3.1. O trágico inusitado como elemento de humor e a condição do homem sertanejo em “Visita importuna”	99
3.2. Mosaicos sertanejos: interfaces do relato e do conto.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	127

INTRODUÇÃO

Selvas e Choças (1922) é o título do livro no qual Othoniel Motta transforma em ficção as experiências que, segundo ele, foram ouvidas e mesmo vividas em suas expedições pelos sertões de São Paulo e Minas Gerais no início do século XX. A maioria dos contos explora aspectos pitorescos e a cultura popular do espaço em que transitam as personagens: a figura do caboclo do sertão paulista e mineiro, o espaço do sertão, suas belezas e agruras, e os elementos populares adjacentes aos costumes das “gentes” que habitam esses lugares ermos. Esses são os temas retratados nos contos de *Selvas e Choças* (1922).

O livro, editado pela Imprensa Methodista, é introduzido por um prefácio do autor, em que revela alguns aspectos do processo de criação dos contos que compõem a obra. Neste prefácio o autor lamenta que seus contos não tenham sido publicados antes, “[...] quando outros escritores, mais dotados, já produziram coisa mais interessante” (MOTTA, 1922, p.2). Os dez contos de *Selvas e Choças* são intitulados, respectivamente: “Noite aziaga”; “Visita importuna”; “Um feriado cheio”; “À roda do fogo”, “Bandeirante”; “Vassoróca”; “Um sonho caro”; “O que tem de ser”; “Piramombó”; “Mosaicos sertanejos”.

Othoniel de Campos Motta nasceu em 16 de abril de 1878 em Porto Feliz, Estado de São Paulo, foi Pastor evangélico, professor de Língua Portuguesa no Ginásio de Ribeirão Preto/SP e professor de Filologia da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – USP. Foi membro da Academia Paulista de Letras ocupando a cadeira de número 17, cujo patrono fora Júlio Ribeiro. Othoniel Motta teve uma vida dedicada ao ministério pastoral e às letras, no dia 14 de agosto de 1951 faleceu em São Paulo-SP.

Além de suas publicações teológicas e linguísticas, no âmbito da literatura Othoniel Motta, é autor de *Selvas e Choças* (1922); *Amor que Santifica* (1909), publicado sob o pseudônimo de Bar Joseph; *Perde-Ganha* (1937) e *Historietas* (1946).

A maioria dos manuais de literatura brasileira, como *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920* de Lúcia Miguel Pereira (1988); *História Concisa da Literatura Brasileira* de Alfredo Bosi (1979); *A Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho (2003), para citarmos alguns exemplos, não traz o nome de Othoniel Motta dentre os

escritores de sua geração. Portanto, este projeto de pesquisa tem o intuito de iniciar um processo de recuperação da literatura desse escritor.

Optamos por organizar este estudo da seguinte maneira: no primeiro capítulo apresentaremos Othoniel Motta, sua vida e obra, bem como a recepção crítica de sua obra. Em seguida traçaremos um percurso histórico do regionalismo literário, incluindo na discussão referências aos contos de *Selvas e Choças*.

No segundo capítulo focalizaremos a obra *Selvas e Choças* apontando elementos de humor, riso e diálogo com a tradição oral. No terceiro capítulo falaremos sobre os contos e as personagens desse universo.

Por fim apresentaremos nossas considerações finais demonstrando que a obra de Motta nos faz pensar nas instâncias pelas quais a literatura regionalista pré-moderna continua sendo interessante tanto aos leitores não especializados como aos estudiosos de literatura em geral.

CAPÍTULO I

Othoniel Motta: reconhecendo o desconhecido

O nome de Othoniel Motta¹ não figura entre os grandes nomes da literatura brasileira, nem mesmo entre os escritores menos prestigiados pela crítica. Nascido em 16 de abril de 1878 em Porto Feliz/SP, Othoniel de Campos Motta construiu uma carreira de prestígio como pastor presbiteriano, professor de Língua Portuguesa no Ginásio de Ribeirão Preto, diretor da Biblioteca Pública de São Paulo-SP e professor de Filologia da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – USP sendo, inclusive, membro da Academia Paulista de Letras ocupando a cadeira de número 17, cujo patrono fora Júlio Ribeiro.

As informações biográficas² a respeito de Othoniel Motta, de que disponibilizamos, em sua maioria enfocam sua carreira enquanto Teólogo e Filólogo, deixando lacunas a respeito de sua contribuição enquanto escritor na produção de uma literatura regionalista no início do século XX, a literatura paulista da “Primeira República”.

Sobre seu caráter, Wendell Lessa Vilela Xavier assinala: “[...] Apreciava a fama de sisudo e austero, e seus escritos sempre se apresentavam com certo grau de provocação, tanto pessoal, quanto científico” (2012, p. 18). Para Xavier é possível que as relações eclesiásticas, que contrariavam não só as perspectivas positivistas que influenciavam o pensamento da época, mas também as tendências políticas ligadas à maçonaria tenham contribuído para esse traço polêmico do caráter de Othoniel Motta.

Os trabalhos eclesiásticos de Motta fizeram dele um viajante. Em razão de seu ministério pastoral, Othoniel Motta percorreu o interior paulista residindo por algum tempo na cidade de Jaú e transferindo-se posteriormente para a cidade de Ribeirão Preto. Tornou-se professor do 1º Ginásio de Ribeirão Preto, fundado em 1º de abril de 1907, sendo nos dias de

¹ Em documentos oficiais o nome de Othoniel Motta apresenta duas grafias: a de Othoniel Motta e Otoniel Mota. Neste trabalho preferimos utilizar o nome de Othoniel Motta pela razão de ser a grafia utilizada na publicação de *Selvas e Choças* (1922).

² Para maiores informações biográficas recomendamos a leitura do primeiro capítulo da tese de doutorado de Wendell Lessa Vilela Xavier intitulada *Do meu Idioma à Chave da Língua: A Peregrinação Histórico-Gramatical de Othoniel Motta*.

hoje a Escola Estadual Professor Othoniel Motta. “A presença de Othoniel Motta no Ginásio, significava um elogio à sua competência, subsidiada pelo relacionamento com Eduardo Carlos Pereira, reconhecido mestre de Língua Portuguesa, no início do século XX” (XAVIER, 2012, p.6).

Othoniel Motta exerceu grande influência no projeto linguístico da gramática brasileira com a publicação de obras tais como: *Ensaio Linguístico – Lições de Português* (1918); *O meu idioma* (1918); *Horas Filológicas* (1937); *Chave da Língua – primeiras lições de gramática* (1930); dentre outras.³ Motta dedicou-se ainda a traduções para o português de livros de Charles Wagner, como *Valor* (1946), *Temas Espirituais para pequenos e grandes*, além do que se responsabilizou pela publicação de inúmeras colunas nos principais jornais de sua época, como o *Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo*.

Othoniel Motta faleceu no dia 14 de agosto de 1951, na capital de São Paulo. As referências póstumas em sua memória foram inúmeras, dentre as quais o voto de pesar dos deputados Gilberto Chaves e Camilo Ashcar e a honrosa homenagem escrita pelo professor Silveira Bueno. No *Folha da Manhã* de 23 de agosto de 1951 Silveira Bueno lamenta a morte do autor e faz referência à importância do autor em questões políticas e linguísticas referentes à língua portuguesa no Brasil. Silveira Bueno afirmou:

A tristeza deste acontecimento enche de luto não só os âmbitos ainda humildes da filologia no Brasil, mas também todos os vastos limites da filologia românica na Europa e na América. Os seus trabalhos que mereceram os louvores de Mayer Lubke [...] eram conhecidos e citados em todos os livros dos modernos estudos desta ciência da linguagem [...] Os dois Evangelhos de que foi grande ministro, o de Cristo e o de Camões, o eternizarão na face da terra, assim como as suas obras já o eternizaram na presença de Deus (BUENO, 1951, p.5).

Por meio do excerto transcrito da coluna de Silveira Bueno, podemos perceber que Othoniel Motta seria lembrado mais como pastor, professor e filólogo do que como escritor literário, considerando que a maioria das menções ao seu nome antes e após a sua morte são

³ Além de vasta contribuição às letras Othoniel Motta notabilizou-se pela publicação de inúmeros textos teológicos nos órgãos da imprensa Oficial Protestante do Brasil, como *O Estandarte*, *A Semana Evangélica*, *O Cooperador Cristão*, revistas *A Reforma*, *Cultura Religiosa*, *Lucerna* e *Unitas*. Xavier (2012) elenca, se não todas, a maioria das obras publicadas pelo autor.

acompanhadas de referências aos aspectos teológicos e linguísticos ligados a sua produção bibliográfica.

1.1. Recepção crítica de Othoniel Motta

Além de suas publicações teológicas e linguísticas, no âmbito da literatura Othoniel Motta é autor de *Amor que Santifica* (1909) sob o pseudônimo de Bar Joseph, novela em que encara problemas religiosos e sociais, como o celibato clerical e a pureza varonil; *Selvas e Choças* (1922) livro de contos regionalistas, nos quais explora a figura do caboclo do sertão paulista e mineiro, o espaço do sertão, suas belezas e agruras, e os elementos populares adjacentes aos costumes das gentes que habitam esses lugares ermos; *Perde-Ganha* (1937) novela em que estuda questões religiosas e sociais, especialmente as da educação rural; *Historietas* (1946) pequenos relatos extraídos do cotidiano e que envolvem traços da formação religiosa nas primeiras décadas do século XX.

No ensejo de suas viagens não só pelo interior paulista, mas também pelo Triângulo Mineiro, Othoniel Motta angariou larga matéria para a elaboração da temática rural presente nos contos de *Selvas e Choças*, conforme declara no prefácio do livro: “Busquei os assuntos em fatos e no cenário genuinamente nacional ou paulista, estudando com maior exaço a alma de nossa gente, mormente a sertaneja, em cujo ambiente passei dias e meses de que trago saudosa recordação” (MOTTA, 1922, p.3).

A maioria dos manuais de literatura brasileira não traz o nome de Othoniel Motta dentre os escritores de sua geração. Essa informação é retirada da abordagem dos seguintes manuais e compêndios de Historiografia literária: *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920* de Lúcia Miguel Pereira (1988); *História Concisa da Literatura Brasileira* de Alfredo Bosi (1988); *A Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho (2003).

Acreditamos que um dos motivos que contribuíram para que essas obras não fossem mais detidamente analisadas seja o fato de que muitas obras desse período, “pré-modernismo”, tenham sido consideradas dentro de uma perspectiva de tendências conflitantes e inacabadas, sendo ignoradas em sua complexidade e importância, não só em sua historicidade, mas também em seu próprio valor estético.

De fato, uma breve consulta aos compêndios de história literária basta para indicar que, sob o epíteto de “pré-modernismo”, agrupam-se tendências tidas como inacabadas, conflitantes, anacrônicas ou de pouco valor estético [...] (FERREIRA, 2002, p.175).

Para Ferreira (2002) a visão apresentada por Alfredo Bosi (1988), que entende as manifestações literárias do período pré-modernista como um atraso em relação ao século da revolução industrial, é marcada por um ponto de vista que subtrai a historicidade peculiar dessas manifestações⁴.

Estudiosa da literatura paulista, Sylvia H. Telarolli de A. Leite (1989) em artigo publicado na *Revista de História* da UNESP cita diversos autores e obras do período pré-modernista traçando um panorama histórico em que enfoca motivos para a expansão e a posterior perda de forças do regionalismo literário paulista na Primeira República.

Para a seleção das obras da literatura paulista que compõem seu estudo A. Leite (1989) recorreu às seguintes fontes: *A Literatura em São Paulo*, de Massaud Moisés; *Grupo Paulista*, de Edgard Carvalheiro e *Cornélio Pires, O Cronista de Um Mundo Quase Perdido*, de Ernani Silva Bruno. Os autores, citados em ordem cronológica de publicação, retirados dessas fontes são: José Pizza; Carlos Fonseca; Leôncio de Oliveira; Salviano Pinto; Monteiro Lobato; Cornélio Pires; João Pedro da Veiga Miranda; Valdomiro Silveira; Albertino Moreira; Jerônimo Osório; Léo Vaz; Paulo Setúbal; Oliveira e Souza; Armando Franco Soares Caiubi e Othoniel Motta.

Este último é o único, segundo nota explicativa da autora, que não consta em nenhuma das três fontes: “Esta obra não consta em nenhuma das três fontes referidas” (A. LEITE, 1989, p.60). Nessa citação indireta não encontramos referências específicas a sua ficção ou qualquer estudo crítico que focalizasse detidamente o teor de *Selvas e choças*, objeto de nosso estudo.

Embora a referência a Othoniel Motta como um estudioso da Língua e um excelente professor, bem como um pastor dedicado em seu ministério sejam predominantes em sua

⁴ Estamos cientes de que essa discussão merece um tratamento cuidadoso, no entanto, por ora não é nosso objetivo dar maior fôlego à questão. Desejamos tão somente apontar possíveis motivações que fizeram com que o estudo das obras pré-modernistas tenha sido menos fecundo até então no entender de Ferreira (2002).

bibliografia, alguns textos fazem menção aos seus escritos literários. Entre eles podemos destacar o texto de Gilberto Chaves e Camilo Ashcar publicado em 17 de Agosto de 1951 como nota oficial da Assembléia Legislativa Estadual do Estado de São Paulo.

Embora tenhamos a menção à obra de Othoniel Motta o texto assume um traço de condolências fúnebres e pouco ilustra aspectos mais específicos da produção artística do autor.

Requeremos se consigne em ata um voto de profundo pesar pelo falecimento do professor Otoniel Mota, filólogo, romancista, jornalista, ensaísta, sociólogo e orador, cuja vida construtiva e eminentemente cristã significou a expressão plena da harmonia existente entre a Ciência e a Fé (CHAVES e ASHCAR apud XAVIER, 2012, p. 12).

Como visto no excerto, a referência a Othoniel como romancista é tênue, porém indica a percepção de sua obra de ficção, o que para nós é um caminho para corroborar o ponto de vista segundo o qual opera o presente trabalho, qual seja, apresentar a obra de ficção do autor. Do mesmo modo, a *Revista de História da USP* (1951), publica na seção de noticiários, uma extensa nota que mescla biografia e homenagem. *Selvas e Choças* (1922), objeto de nosso estudo, aparece, nesse texto, dentre os seus trabalhos mais conhecidos.

A repercussão dos trabalhos filológicos e religiosos do autor permanece a eclipsar as referências a sua obra literária.

É o que podemos verificar no excerto:

Noticiando, com pesar, a sua morte, a *Revista de História* rende um tributo de homenagem a uma das inteligências mais brilhantes e cultas de nossa terra e a um incansável pesquisador sempre empenhado a resolver problemas ainda não esclarecidos da filologia portuguesa, latina e grega, da exegese bíblica, da história e de outros ramos da cultura (MAURER, 1951, p. 479).

É em meio ao silêncio da crítica e aos “outros ramos da cultura” que a obra literária de Motta tem permanecido desde sua publicação em 1922. É, pois, pelo teor artístico que compõe uma parte significativa da obra de Motta que compreendemos ser possível a busca de sua consolidação enquanto escritor, autor e artista literário.

Como podemos observar nesse levantamento preliminar da fortuna crítica de Othoniel Motta e, sobretudo, no estudo de A. Leite (1989) a literatura paulista desse período está recheada de obras e autores menos populares se compararmos, por exemplo, com a notoriedade de um Monteiro Lobato.

É necessário salientar, mais uma vez, que nesta pesquisa estamos lidando com uma obra literária sem uma fortuna crítica consolidada. Ao realizarmos buscas em diversos periódicos acadêmicos⁵ não encontramos nenhum estudo mais detido na obra de Othoniel Motta, além das referências já apresentadas neste estudo.

Para melhor compreendermos o contexto de escrita, elaboração estética e estilística de *Selvas e Choças*, iremos revisitar, ainda que de maneira sucinta, o período que recobre o regionalismo literário em nossas letras. O próximo tópico, portanto, será dedicado a uma pequena história dessa vertente literária.

1.2. O regionalismo enquanto corrente estética: pequena história

Em literatura as paisagens, as pessoas, os lugares, os costumes e tudo aquilo que tem lugar no mundo não ficcional - neste mundo em que vivemos - ganha contornos simbólicos, podemos até mesmo dizer que se tornam símbolos, motivos, temas que serão tratados por cada escritor de maneira a transformar os referenciais externos de sua obra em relação ao caráter interno de sua escritura. A natureza arbitrária da linguagem nos permite afirmar que a palavra na literatura passa a configurar um mundo próprio, não podendo retornar ao referencial externo sem que haja uma resignificação em relação ao mundo real.

A propósito do conto Cortázar (2006) afirma “[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...]” (p.150). Podemos ampliar essa consideração ao dizer que a escrita da literatura trava essa batalha com a vida real. Esse embate fraternal, para Cortázar (2006), possibilita a construção do que chamamos de verossimilhança, que se estabelece na coerência interna do texto literário tornando-o aceitável, oportunizando o pacto entre leitor e texto ficcional.

⁵ Buscamos em revistas acadêmicas especializadas em regionalismo literário como a *Cerrados da UNB*. O *Eixo e a Roda da UFMG*, entre outras e no banco de dissertações e teses da CAPES, mas não foi encontrado nenhum estudo que focalizasse a obra de Othoniel Motta.

É pensando em termos mais fluidos e menos rígidos que podemos falar em regionalismo literário e também em elementos como nacionalidade e identidade. Quer sejam eles temas explícitos ou não, estão sempre presentes em maior ou menor evidência, como marco de determinado período na história da literatura. Certo é que as tendências que se ligam ao regionalismo podem ser encontradas mesmo em obras literárias que tem a região somente como pano de fundo de um tema universal. Por isso, a importância de caminharmos pelas definições plausíveis de regionalismo literário e crermos que essas coordenadas não nos levam a uma solidez no tratamento do tema, mas contribuem muito mais para um olhar que relativiza as concepções do que se tem por regional e local.

Compreendamos que as várias concepções do que seja o regionalismo literário, não nasceram prontas como um programa a ser paulatinamente executado pelos escritores brasileiros na construção de um abasileiramento pela valorização do interior do Brasil e de seus costumes.

O regionalismo constitui uma etapa de nossa literatura que se faz necessária e, sobretudo, presente na produção literária de hoje, porque trata das regiões e sob diversos aspectos não podemos escapar ao local.

Ao tratarmos de temas que carregam em seu bojo aspectos do pitoresco e da cor local, é sempre oportuno discutir a função desses elementos no processo de escrita literária. A descrição da natureza e dos costumes de determinada região pretende, no conjunto da obra, recobri-la de contornos próprios, fazendo com que estabeleça certa singularidade temática em face de quaisquer outras literaturas. Convém, portanto, revermos a maneira pela qual essas “singularidades” desejam contribuir na criação de uma identidade literária própria.

Na contramão de um discurso totalizador e universalizante, compreendemos a identidade literária brasileira como construto de tudo aquilo que já é sabido a seu respeito, mas também de tudo aquilo que ela representa no presente momento histórico e no momento que ainda está por vir. Dessa maneira, não há como aferir a identidade, ela não se mostra como algo pronto, mas se deixa entrever por fragmentos de seus diversos aspectos.

A natureza como elemento de apropriação literária é, por assim dizer, um meio legítimo de identificação na literatura de um país, porém o que torna o texto literário um bom texto, será o tratamento do tema, recebido da pena do escritor. Esse tratamento está

intimamente vinculado ao ser do escritor, enquanto homem que deva representar, nas letras, o sentimento de seu país e de seu tempo histórico (ASSIS, 1873).

Ainda que não encerradas sob o epíteto de regionalismo, muitas obras abarcam elementos que se relacionam com o local sem deixar de ser, sobretudo, universal. Pellegrini (2006) trata da revitalização do gênero em Milton Hatoum:

Esse regionalismo revisitado de Hatoum consiste, portanto, numa mescla de elementos que brotam de todos os matizes de uma matéria dada por uma região específica, com outros advindos de matrizes narrativas de inspiração europeia e urbana, formadoras da nossa literatura, tudo filtrado por um olhar que contém horizontes perdidos num certo oriente e num outro tempo. Com isso, o autor revitaliza o gênero, num momento da história da ficção brasileira em que ele parecia aos poucos estar se esgotando (PELLEGRINI, 2006).

A revitalização do gênero passa, em primeiro lugar, pelo crivo criador do artista, nesse caso, o escritor. Então, aquilo que Machado de Assis (1873) chama de sentimento íntimo do escritor com o seu tempo, aparece no texto literário na medida em que o autor, dotado de técnica, saiba combinar os elementos brotados de sua região aos mais variados assuntos, temas e personagens. Essa dinâmica da criação literária acentua o caráter plástico do gênero regionalista, revitalizando-o, trazendo-o para o tempo presente e projetando-o para o futuro.

Convém, portanto, pensarmos nos desdobramentos da ficção regionalista e o que ela significou e ainda significa para nós brasileiros, e para nossa literatura. “[...] o discurso narrativo sempre cria, inventa uma representação verossímil de mundo, o que significa que ela expressa também um imaginário e uma mentalidade ou visão de mundo ou ideologia [...]” (VICENTINI, 2007, p. 1).

O regionalismo literário brasileiro se constitui num gradual, mas sinuoso percurso nas nossas letras. Concordando com Coutinho (2003) partimos do pressuposto de que a trajetória do regionalismo literário é perceptível desde o romantismo. Desde muito cedo nos escritos sobre o Brasil observa-se uma tendência de representar a nova terra em todo o seu esplendor e exuberância.

A literatura de viagens já era um gênero muito representado durante o século XV em Portugal e Espanha. Buscava revestir-se de um realismo sem pregas, com vistas ao mercantilismo (BOSI, 1988). Mesmo assim não é difícil perceber o apego às formas que privilegiam, nas missivas, aspectos do exótico.

Resgataram por lá cascavéis e outras coisinhas de pouco valor, que levavam, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos, e carapuças de penas verdes, e um pano de penas de muitas cores, espécie de tecido assaz belo, segundo Vossa Alteza todas estas coisas verá, porque o Capitão vo-las há de mandar, segundo ele disse ⁶ (p.11).

Neste excerto da carta de Pero Vaz de Caminha, podemos constatar a preocupação em descrever as “novidades” da terra de maneira a torná-las objetos de curiosidade e desejo por parte do rei de Portugal. Note-se que o cronista garante a D. Manuel que de tudo terá uma amostra.

A presença do traço ornamental vai aos poucos aderindo ao espírito dos viajores, que enalteciam as próprias conquistas aos olhos de seus governantes. Por meio das cartas dos viajantes, os ares dessa nova paisagem se dão a conhecer com minucioso requinte de detalhes. Como nos mostra Galvão (2000) em seu ensaio *Anotações à margem do regionalismo*

Quando os cronistas e viajantes falam em tatu, tamanduá, abacaxi, caju, etc. estão introduzindo em seus textos, não só alusões aos seres do Novo Mundo, mas a própria especificidade dos significantes da linguagem que nomeia esses seres (p. 45-46).

Não é gratuitamente que os escritos sobre a nova terra esbanjam predicados positivos.

[...] as descrições minuciosas da terra com suas características físicas minerais, vegetais e animais, além de constituírem uma série de primeiras tentativas literárias, serviam também para valorizar os produtos tropicais, seu valor mercantil e os lucros previstos para a coroa portuguesa (CAMPOS, 1999, p.19).

⁶ Muitas são as edições da carta de Pero Vaz de Caminha. Neste trabalho, porém, utilizamos a versão online publicada pelo IPHAN, Instituto Histórico e Artístico Nacional.

Das primeiras tentativas literárias destacam-se, pois, essas crônicas. O que não sabiam os cronistas é que a maneira peculiar, pela qual descreviam a terra, com objetivos mais mercantis que literários, iria enviesar toda uma produção literária nos séculos vindouros.

De acordo com Antonio Candido (1997) o nosso olhar se volta para nós na perspectiva do outro, do estrangeiro “propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu [...]” (p 289). Herdando não só a cultura alheia, mas com ela a maneira de conceber a própria terra, o culto à cor local está presente nas letras desde muito cedo e se torna inevitável na construção da identidade literária brasileira.

Dessa forma a imagem do Brasil é configurada pela poesia dos primeiros poetas e prosadores e é dada a *largada* num longo processo de legitimação literária, pois que, a base do processo da literatura se encontra no lugar entre a brasilidade original - a natureza enquanto tal - e aquela que está em constante movimento pela criação artística que quer legitimá-la (CAMPOS, 1999).

É a partir do Romantismo que os traços já delineados ganham mais força. Com a independência política, a literatura impregna-se de nacionalismo. Partindo da proposta do Romantismo europeu, os escritores nacionais buscam valorizar o que entendem por originalmente brasileiro, recuperando a figura do índio como símbolo de nacionalidade. Como salienta Candido (2000) o nacionalismo independe do Romantismo, o que acontece é que o ambiente político gerado pela independência se integra ao movimento romântico que vai representá-lo no plano das letras.

A força motriz desse período é o desejo de criar uma literatura como prova de uma atividade intelectual independente. Diferente dos modelos clássicos e portugueses, o que se pretende é lacerar o vínculo umbilical com a mãe-pátria, valorizando a tarefa da construção nacional.

A sede de uma literatura de pena brasileira foi beber na fonte das paisagens, não só na natureza como pano de fundo, mas também em toda sua dinâmica, criando um vínculo de verossimilhança entre personagens, espaço e tempo. No entanto, a tarefa a que se propunham na construção de uma literatura nacional não pôde, de todo, se desvincular dos modelos já propostos pelas literaturas europeias.

Calçados na história e no imaginário dos povos, os modelos preexistentes, ao mesmo tempo, que serviam de norte aos escritores nacionais, não deixavam de suscitar certos problemas no processo de organização e construção do espaço e das personagens no interior da obra.

Alfredo Bosi (1985) ao analisar, em *O Guarani* (1857) de José de Alencar, a dinâmica do espaço natural com vistas no cenário, na paisagem que cerca o solar dos Mariz- a casa do fidalgo Dom Antonio, pai de Cecília- salienta que a tônica da relação entre espaço e personagens se dá justamente pela maneira como os elementos naturais são amarrados à pequena comunidade. Para Bosi, Alencar busca reproduzir na Selva o modelo de vida medieva em que a casa assemelha-se a um castelo cuja fortaleza é assegurada pela rocha natural que a cerca. “Na interação dos caracteres, o princípio que tudo rege é o que faz a natureza subordinar-se à comunidade fidalga [...]” (BOSI, 1985, p.240).

No romantismo brasileiro a natureza é ativa, repleta de sensações, e o seu herói é o homem que coabita com ela, o indígena. “A natureza romântica é expressiva [...] Ela *significa e revela* [...]” (BOSI, 1979, p. 102, grifo do autor). Os traços que definem as personagens são dados no conjunto do espaço, uma *quase* reprodução do feudo que se quebra de encontro ao selvagem. A representação das personagens com base na comunidade feudal, quando inseridas num espaço de natureza selvagem aponta para uma tensão no conjunto da obra.

Importante aqui é compreendermos que o espaço no romance indianista está configurado de maneira a não só reafirmar a caracterização das personagens, mas também a provocar certas tensões que apontam para o caráter histórico a que se submete o texto. Essas tensões presentes na obra literária não são gratuitas, elas aparecem como um índice testemunhal de uma época de conflitos ideológicos. Em *as ideias fora do lugar* Roberto Schwarz (2005) expõe os conflitos ideológicos vividos durante o século XIX no Brasil e o reflexo de suas contradições na produção literária do mesmo período. “Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas disso” (p. 61).

Um dos problemas de nossa prosa romântica, pois, toca paradoxalmente no ponto da construção de uma nacionalidade mediante uma identidade forjada por ideias importadas que nem sequer correspondiam às aparências.

É diante desse cenário conturbado que a literatura brasileira dá os seus primeiros passos emancipatórios, e é também nesse ambiente que nasce o que mais tarde chamaríamos de prosa regionalista. Em meio a essa comédia ideológica (SCHWARZ, 2005) nasceu uma literatura com manifestações que só seriam possíveis entre nós, haja vista as representações da natureza e do sujeito em contraponto aos acontecimentos políticos e sociais.

Assim, é preciso que compreendamos que o regionalismo literário será delineado nas circunscrições do romantismo brasileiro. No romantismo o prazer estético da paisagem é instaurado pelo escritor, buscando por meio da descrição dar a conhecer o Brasil. De acordo com Bosi (1988) o regionalismo é um dos filões que Alencar propõe na tematização de seus romances, e que mais tarde será também explorado por romancistas que vão tratar da terra e do homem do interior.

Como vimos, as tendências que surgem com a valorização do Brasil independente, partem de um olhar dos arredores litorâneos, para só mais tarde adentrar ao interior do país. As formas de expressão do regionalismo sertanista presente nas obras de Alencar, Bernardo de Guimarães, Taunay e Távora, podem ser vistas como uma forma de protesto contra a hegemonia das letras na corte.

Nascem do conceito de que o Brasil autêntico poderia estar no sertão, longe do litoral deslumbrado pela Europa. “Verificam logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil” (SODRÉ, 1969, p. 323-324).

Nesse sentido, quem ganha notoriedade é Visconde de Taunay que em seu romance *Inocência* (1872), enquadra o enredo em um cenário e conjunto de costumes “onde tudo é verossímil” (BOSI, 1979, p. 160). Em *Inocência*, essa verossimilhança é construída por meio da presença física do meio rural. Mais do que o plano imediato da representação, é interessante notarmos em que medida essa natureza serve como pano de fundo dando especificidade ao modo de tratar as ações no interior da trama. A respeito disso Gil (2013) observa: “A estrutura espacial torna-se funcional na abertura para com o mundo em torno, na natureza das ações e das relações sociais cruciais dos personagens que se definem e se desdobram no plano externo do mundo [...]” (p.100).

Traçando esse percurso histórico da literatura regionalista brasileira é sempre muito tentador descrever um quadro linear, sem maiores impasses para a compreensão do momento histórico, no entanto, ao fazermos um retorno ao passado histórico, não podemos deixar de indagá-lo, de sermos críticos e questionadores frente a tensões que se evidenciam por meio de obras literárias. Diante de tais impasses, não podemos nos furtar, pois nisso consiste um dos pontos que justificam a própria pesquisa em literatura.

Voltando à questão do romance regionalista ou rural, como preferem alguns, cremos ser oportuno discutirmos, nesse ínterim, a relação do escritor/narrador e a matéria narrada. Em ensaio intitulado *A duplicidade do romance rural no século XIX*, Gil (2013) comenta a relação das instâncias narrativas com a matéria rural em romances como *Inocência*, *O cabeleira*, *O Vaqueano*, entre outros. A relação que se estabelece entre os escritores e o mundo rural só se torna possível por meio do discurso literário no qual, contraditoriamente, prevalece não a letra impressa, mas elementos da oralidade. “Os nossos letrados perceberam e sentiram a necessidade de literarizar, tornar literário o mundo rural, que era percebido como o interior, os grotões do país” (p. 89).

A necessidade de *ficcionalizar* o sertão surge diante de uma implicação mais objetiva que diz respeito a dois sistemas socioculturais distintos que convivem num mesmo país, a saber, o universo urbano e o universo rural. Alencar, Taunay e outros escritores acreditavam no poder de sua linguagem como instrumento capaz de enunciar este outro mundo.

É, pois, nessas circunstâncias que podemos falar em implicações mais subjetivas que dizem respeito às instâncias narrativas e ao tema. Bosi (1979) já assinalara essa contradição do diálogo entre a ficção e a realidade interiorana, como o cerne do problema estético do sertanismo romântico, o que correspondente ao impasse do encontro do homem culto, o escritor, com o rústico. Ora enaltecido, símbolo de beleza sublime, ora tido como espaço inóspito e bruto, a representação do mundo rural mostra-se dúbia e contraditória no regionalismo, assinalando as posições que nossos escritores puderam e quiseram assumir em face do conflito entre os sistemas socioculturais distintos. A aproximação e o distanciamento da instância narrativa da matéria narrada constituem uma constante em romances como *Inocência*. Observe-se o seguinte trecho em que o narrador se aproxima de tal forma da

matéria narrada que sua voz pode ser tomada pela voz de um narrador-personagem, como que revelando sua própria experiência com o sertão.

Tais são os campos que as chuvas não vêm regar.
 Com que gosto demanda então o sertanejo os capões que lá de bem longe se avistam nas encostas das colinas e baixuras, ao redor de alguma nascente orlada de pindaibas e buritis?!
 Com que alegria não saúda os formosos coqueirais, núncios da linfa que lhe há de estancar a sede e banhar o afogueado rosto?! [...] oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encandeados e sua garganta abrasada.
 Então, com sofreguidão natural, acolhe-se ele ao sombreado retiro, onde prestes desarreia a cavalgadura, à qual dá liberdade para ir pastar, entregando-se sem demora ao sono reparador que lhe trará novo alento para prosseguir na cansativa jornada. (TAUNAY, s.d. p. 9-10).

O Narrador descreve as sensações dadas pelo contato com a natureza: “Oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encandeados e sua garganta abrasada”. “[...] Com que gosto demanda então o sertanejo os capões que lá de bem longe se avistam [...]” “[...] acolhe-se ele ao sombreado retiro, onde prestes desarreia a cavalgadura [...]”. Aqui se confundem sertanejo e viajante que encontram acolhimento e sossego em meio ao sertão. Percebe-se claramente a fusão das vozes do narrador com a da personagem nativa. Em outro momento, entretanto, o narrador distancia-se do universo narrado como se esse lhe fosse estranho, “[...] cujos comentários e juízos constituem a parte mais evidente do desejo de diferenciação emitido pela instância narrativa” (GIL, 2013, p.92).

Pereira pai de Inocência adverte Cirino a respeito da filha e de seu compromisso de casamento com Manecão Doca. Nesse ínterim, Pereira faz um discurso injurioso sobre o caráter feminino, após o que, o narrador intervém dando seu parecer no que concerne às crenças da personagem de Pereira.

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é em geral corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencional entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho (TAUNAY, s.d. p. 27-28).

Esses excertos motivam uma reflexão no sentido de pensar o distanciamento entre o escritor culto e o mundo que propõe. Antes de obnubilar o abismo que separa o escritor da temática, a representação da natureza descrita pelo narrador como sendo íntima sua, desvela uma visão toda particular desse espaço que se evidencia nesse distanciamento, isto é, o escritor/narrador não sendo o homem do campo, o próprio sertanejo, aproxima-se da natureza e do ambiente, ao mesmo tempo em que pela palavra se torna seu íntimo, paradoxalmente pela sua condição letrada corrobora seu afastamento.

As quatro décadas que recobrem o período romântico no Brasil são marcadas pela ênfase dada ao sentimento de autonomia do país que se reflete nas atitudes críticas e ideológicas. Nas palavras de Alfredo Bosi (1979) “[...] dos indianistas e sertanistas aos condoreiros transmite-se o mito da terra-mãe, orgulhosa do passado e dos filhos e esperançosa do futuro” (p. 171).

Entretanto devemos evitar uma generalização em termos estéticos, de modo que a história não vire tautologia. Convém assinalar, embora de maneira sumária, a presença de outras tendências que em conformidade com os padrões românticos sugeriram expressões diversas. Surgindo em tempos díspares não se conformaram à construção de uma linha evolutiva na historiografia literária. Bosi (1979) destaca quatro grupos: O grupo fluminense que instalou o romantismo na poesia, no teatro e na historiografia, fins da década de 30, dentre eles encontram-se escritores como Magalhães e Porto Alegre. O grupo paulista, formado por mestres e estudantes de Direito que defendiam teses de Denis e Garret, 1833, participaram nomes como Francisco Bernardino Ribeiro e Antônio Augusto Queiroga.

O terceiro grupo é o maranhense, clássico na linguagem e de espírito liberal, nele encontram-se João Francisco Lisboa, Sotero dos Reis, Odorico Mendes. E por último o grupo pernambucano, mais empenhado na luta ideológica que na crítica literária, representando o progressismo liberal romântico, citemos aqui Abreu e Lima e Pedro Figueiredo. Esses grupos expressaram outras facetas românticas que não aquelas ligadas ao amor à pátria.

Como vimos, o regionalismo literário nasce do crescente desejo de afirmação da nacionalidade. Iniciado no romantismo com a figura do índio, símbolo do que seria

autenticamente nosso, o regionalismo busca nas regiões interioranas a tônica de uma brasilidade livre de influências estrangeiras.

A identidade como algo nunca definido e constantemente mutável, passível de construção e desconstrução (BAUMAN, 2005), configura, no século XIX, o problema mais significativo para os escritores imbuídos em construir uma autodefinição nacional. Uma nova literatura, para um país novo que, entretanto, emerge da transplantação de uma cultura tradicional.

O século XIX convive com o entrecruzamento de diversas correntes literárias. Traços do que se constituirá o realismo já se fazem notar antes mesmo do fim do período em que predomina o romantismo. Daí a necessidade de compreender o movimento das estéticas literárias como não estanque, pressupondo que a transição de um período, marcado por determinada tendência, para outro não indica em si uma ruptura, no sentido mais abrangente do termo.

De maneira geral o contexto ideológico e científico que envolve os últimos decênios do século XIX corrobora a mudança de perspectiva na literatura. Voltada para o cientificismo, com as teorias darwinianas e do evolucionismo, a elite intelectual favorece um novo momento para o afloramento de um novo ideário na literatura.

O advento do Realismo/Naturalismo se faz sentir na prosa regional. Subordinando o idealismo, os sonhos românticos à realidade dos fatos, a prosa realista enfoca o presente livrando-se do saudosismo passado e da esperança no futuro. A noção romântica de paraíso natural é gradualmente substituída ou sobrepujada pela conflituosa relação do homem e da natureza.

A região da seca e do cangaço ganha fisionomia literárias nas penas de escritores cearenses como Adolfo Caminha, Manuel de Oliveira Paiva, Domingos Olímpio, Rodolfo Teófilo e Antônio Sales. Observando a vida literária de que Fortaleza desfrutava, imbuída por ideais abolicionistas e republicanos podemos concluir que houve um favorecimento para que surgissem, nas duas últimas décadas do século XIX, vários grêmios políticos e literários, à moda naturalista, responsáveis por acolher a produção de contos e ensaios (BOSI, 1979).

Diante de tal cenário nascem romances de expressão regional sob o signo do naturalismo, dentre os quais iremos nos deter um pouco em *Dona Guidinha do Poço* (1952),

de Manuel Oliveira Paiva, escritor que não tendo alcançado fortuna de publicação imediata é tido como o melhor escritor do grupo: “Não alcançou a mesma fortuna imediata o melhor escritor do grupo, **Manuel Oliveira Paiva**” (BOSI, 1979, p. 218, grifo do autor).

Dona Guidinha do Poço, desde a sua criação até a sua publicação, teve uma trajetória marcada por obstáculos. Começando pela morte prematura do autor que falece em 1892 sem antes ver seu trabalho publicado. O Romance foi inicialmente publicado por capítulos em um periódico da época que por infortúnio interrompe suas publicações a partir do quarto volume, deixando, assim, o leitor de *Dona Guidinha do Poço* à deriva.

Somente em 1952 é que o romance chega ao público leitor, por meio dos esforços de Lúcia Miguel Pereira e do acolhimento da editora Saraiva. *Dona Guidinha do Poço* tem por cenário o Sertão cearense, em que Margarida, dona Guidinha, é proprietária da fazenda Poço da Moita. Casada com o Major Quinquim Damião, submisso marido, Guidinha cultivará um caso de amor com o sobrinho do esposo, que por motivos de suspeita de assassinato, refugia-se na casa do tio. O desfecho encaminha-se para a tragédia: o assassinato de Quinquim a mando dos amantes.

Para além do enredo, entretanto, o que ressalta no romance é o tratamento do tema: o contexto da vida sertaneja, a seca, o retirante, o cangaço, a religiosidade, a cultura popular. Extraindo dessa matéria considerações mais amplas: “O texto, contudo, não se atém à análise da condição do homem na moldura da sociedade rural nordestina: daí ele arranca para considerações mais amplas, de alcance universal” (SOUZA, 1986, p.47). De acordo com Souza, é o *escândalo* que fará com que o tema ganhe maior abrangência, a palavra irá se repetir inúmeras vezes a partir da última parte do livro.

O escândalo é o objeto que tangenciará as instâncias da moralidade. Como podemos observar em determinadas passagens: “Os hipócritas são finos conhecedores do coração humano, e evitam sempre o escândalo, isto é, a evidência do mal” (PAIVA, s.d. p. 113). Assim, compreende-se que o mal só se evidencia, só se dá a conhecer por meio do escândalo. O mal só existirá se descoberto, caso contrário todos permanecem vivendo como se ele não existisse. São as reflexões da personagem do Padre João no capítulo IV, da última parte, que revelam esse mecanismo de “bondade” da sociedade hipócrita.

Souza (1986) aponta no texto literário a autorreflexão e as reflexões sobre a natureza e o papel da arte. “Enfim, programaticamente anti-romântico, o texto, além dos vários níveis em que se deixava interpretar, [...], se demora também numa auto-reflexão e em reflexões sobre a natureza e o papel da arte” (p.48). Assim, Dona Guidinha do Poço deixa de ser considerado somente na perspectiva do documento da vida regional nordestina, da revelação de desejos não concebidos pela lógica patriarcal, pondo em pauta determinadas reflexões que não se vinculam necessariamente à temática central e urbana, ou seja, vislumbra a fragilidade de um Brasil urbano e civilizado ao problematizar via descrição do espaço regional as mazelas de uma sociedade em lento processo de modernização.

Nesse sentido, o romance naturalista aplainará os caminhos que futuramente serão trilhados pela geração modernista de 1930 ao apontar para a diversidade cultural de forma a anunciar uma crítica social na então jovem literatura modernista brasileira, que, segundo Bosi (1979), após o surto modernista de 1922, retomará o veio regionalista romântico com maior maturidade, sem os “sestros do naturalismo” (BOSI, 1979). Escritores como Raquel de Queirós, com *O Quinze* (1930) abrirão “[...] o longo e afortunado roteiro da ficção regionalista moderna” (p. 219).

Como comenta Lúcia Chiappini (1994) o romance regionalista mais amadurecido na geração de 30 alcança a expressão do universal, mas isso não se faz sem que haja uma raiz local, é por meio do espaço histórico-geográfico, entranhado na vivência psicológica das personagens, que é possível concretizar essa expressão universal.

O tom descritivo gera, também, a escrita documental que observaremos em escritores como Euclides da Cunha e Alberto Rangel. Uma das facetas da prosa regionalista desse momento é conferir um tratamento não só real/factual em relação ao homem e a natureza, mas também imprimir ao documento um caráter testemunhal do sofrimento de homens que lançados aos confins dos sertões ali sobrevivem. Busca uma saída como nos apontará, posteriormente, as obras de Graciliano Ramos, sobretudo, *Vidas secas* (1938).

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX o nordestino entra em cena. Relacionado ao período econômico da borracha “[...] é comum, se não a figura do nordestino, a alusão às levas deles, agenciados por representantes de seringais, em fuga às secas do sertão e em busca de melhores perspectivas” (FURTADO, 2013, p. 243).

É o que podemos conferir em obras como *Inferno Verde* (1908) de Alberto Rangel em que o próprio título sugere uma antinomia, considerando a conotação positiva do adjetivo verde. *Inferno Verde*, livro de contos, sugere a contraface do paraíso amazônico. A temática dos seringueiros sob diversas categorias sociais, tais como a do cearense fugido da seca, representam personagens presas ao espaço de uma natureza hostil e aterradora.⁷

O regionalismo literário enquanto programa começa a delinear-se nesse entremeio do realismo/ naturalismo e do que chamamos de pré-modernismo. Aqui, a matéria rural começa a figurar em contos, rejeitando os extremos do preciosismo e do banal. Desse período datam obras de escritores como Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto, Hugo Carvalho Ramos, Monteiro Lobato, Alcides Maya e Othoniel Motta⁸.

Em seu projeto, os regionalistas buscavam a fidelidade ao meio a descrever: “no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção” (BOSI, 1979, p. 232). Assim, os escritores puseram-se a pesquisar o interior com seus folclores, sua linguagem, seus costumes, de modo que o ápice desse projeto literário se verá em Guimarães Rosa.

Num momento em que as modas são ditadas pela *belle époque* nos padrões das elites urbanas, a produção de uma literatura que sugere o retorno do homem à natureza, ao interior não modernizado, quando comparado aos avanços das cidades, é no mínimo provocativa, induzindo à reflexão acerca de um Brasil total, buscando levar, por meio da literatura o reconhecimento de uma cultura diversa, de vidas e modos de vida muitas vezes ignorados pela elite do país.

A literatura regionalista tem sido estudada e definida por alguns críticos da literatura no Brasil em suas histórias da literatura brasileira. Afrânio Coutinho (1955) define a obra de arte regionalista como qualquer obra que tenha como pano de fundo um lugar em particular, sem, contudo excluir da temática assuntos de pertinência universal.

⁷ Para maiores detalhes de obras desse período e que tem por temática os conflitos dos seringais amazônicos, sugerimos a leitura do excelente ensaio da professora Marlí Tereza Furtado: *O nordestinos entre o sertão e os seringais: Figurações literárias* (2013).

⁸ Sendo publicada em 1922, a obra *Selvas e Choças* se insere no contexto modernista, contudo Othoniel Motta mantém o elo com escritores pré-modernistas que pela temática dos contos revela a época de sua produção: dez anos antes da publicação.

Para Coutinho a obra autenticamente regional é aquela que sabe “aproveitar”, ou melhor, retirar a sua “substância real” de suas particularidades.

Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. (COUTINHO, 1955, p. 146-7).

Assim, a cor local não se torna estática, mas faz surgir dela mesma certa matéria que aliada aos procedimentos formais e estéticos conferem à obra o traço de autenticidade. Para o crítico, a partir da particularização pode-se alcançar a essência do universal.

A focalização da realidade brasileira, não apenas urbana, é, pois, um dos interesses centrais que motivam a escrita regionalista, pois, segundo Bosi (1979):

Hoje quando já se incorporaram à nossa consciência literária o alto regionalismo crítico de Graciliano Ramos e a expressão estética universal de Guimarães Rosa, é mais fácil reconhecer o trabalho paciente e amoroso de um Valdomiro e de um Simões Lopes, voltados para a verdade humana da província; e tanto mais convence esse esforço quando nele entrevemos, para além da fruição do pitoresco, a pesquisa de uma possível poética da oralidade (BOSI, 1979, p. 233-234).

Observemos como esses apontamentos de Bosi podem ser confirmados pela leitura de alguns trechos do conto, *Boi Velho*, de Simões Lopes Neto. Para melhor compreensão façamos um breve resumo do enredo do conto. Boi velho é um conto curto que tem por objetivo a narração de um caso em um diálogo entre peões de estâncias. O tema gira em torno da maldade do ser humano para com os animais, traçando, assim, um paralelo com o mal que o homem pode fazer ao próprio homem.

Cabiúna é um boi velho, doméstico, que crescera junto à família, transportando-os a vida toda. Em determinada altura, Cabiúna não serve mais aos seus donos, de modo que decidem executá-lo para que possam aproveitar o que ainda resta de Cabiúna, seu couro. Para o narrador da história o “causo” é muito mais profundo, pois além de contar uma triste

história, ele diz “das maldades que nós fazemos” (MARCHEZAN, 2009, p.26), demonstrando a maneira como o homem violenta os próprios sentimentos.

A propósito de uma poética da oralidade Leite (1978) salienta a maneira como Simões Lopes Neto encontra uma possibilidade em aproximar a narrativa, outrora distanciada pelo narrador culto, das personagens iletradas: a interiorização do foco narrativo. Aqui não existe um narrador onisciente, mas um narrador que recorre ao repertório da experiência e da memória, para narrar aquilo que aconteceu. Não há, portanto preocupação com a verdade, pelo contrário, por meio de um narrador que busca nos meandros da memória o conteúdo da narrativa, aponta-se para uma relativização da verdade, melhor dizendo, para o que conhecemos como ponto de vista. Contudo, o narrador culto não se extingue, está ali, revestido da personagem, estilizando a fala regional. Alguns excertos do conto sugerem a poética da oralidade a que se refere Bosi (1979).

A narrativa é impregnada da linguagem do peão narrador que inicia

Cuê-pucha!...é bicho mau, o homem!
 Conte vance as maldades que nós fazemos e diga se não é mesmo!...Olhe, nunca me esqueço dum caso que vi e que me ficou cá na lembrança, e ficará té eu morrer...como unheiro em lombo de matungo de mulher (LOPES apud MARCHEZAN, 2009, p.161).

Na primeira frase há uma inversão “Cuê-pucha!... é bicho mau, o homem!”. Ao invés de dizer, o homem é bicho mau, há antes de tudo uma exclamação que desperta o leitor, chamando a sua atenção para o que virá a seguir, ou seja, a descrição das maldades do homem. Este percurso é ampliado pela imagem de incômodo trazida pela aproximação entre a natureza má do homem ao “unheiro em lombo de matungo de mulher” o que amplia a ideia de incômodo que será explorada ao longo da narrativa.

Além disso, marca de pronto o dialeto gaúcho e o uso de uma variante linguística próxima ao falar do matuto, “vance”, por exemplo. Ao dizer, é bicho mau, o homem, o narrador instaura um juízo de valor, mas esse modo de inverter a oração colocando o sujeito por último sugere um tom poético à narrativa, bem como a exclamação seguida por três pontos indica um prolongamento, índice de reflexão.

No mais se percebe a valorização da oralidade, pois que, o autor culto, concede voz a um narrador não letrado, que toma a palavra para descrever um “caso” em suas minúcias e a partir dele conceber suas reflexões em um caráter mais profundo deslocando o acontecimento local para um tema universal de fundo ontológico, no caso, a maldade humana.

Ao longo da história o narrador reproduz em sua linguagem os acontecimentos que se desenrolam até o triste desfecho, a morte do boi cabiúna. Observemos como o narrador descreve a cena em que os donos do boi decidem matá-lo:

Então, um notou a magreza do boi; o outro achou que sim; outro disse que ele não aguentaria o primeiro minuano de maio; e conversa vai, conversa vem, o primeiro, que era mui golpeado, acho que era melhor matar-se aquele boi, que tinha caraca grossa nas aspas, que não engordava mais e que iria morrer atolado no fundo dalguma sanga e... lá se ia então um prejuízo certo, no couro perdido... (LOPES apud MARCHEZAN, 2009, p. 164).

O peão, narrador, busca reproduzir a maneira titubeante com que os donos vão decidir pela morte do boi e, como depois de confabularem concordam em matá-lo a fim de não perderem o couro do animal. Segue-se após a decisão a cena em que um peão da fazenda golpeia com uma faca o boi manso “[...] quando retirou a mão, já veio nela a golfada espumenta do sangue do coração... Houve um silenciozito em toda aquela gente” (2009, p. 165) Mais uma vez os três pontos indicam a pausa do narrador, como que a refletir e, também, a suspensão da cena em que os donos veem a morte de seu boi, outrora tão querido. A pausa conduz ao silêncio que acomete as personagens, esse silenciamento sugere o lamento, mas também a omissão diante do ato de vilania.

A cena mais pungente, entretanto, será o momento em que o boi sentindo-se ferido mostra abnegação.

O boi velho sentindo-se ferido, doendo o talho, quem sabe se entendeu que aquilo seria um castigo, algum pregaço de picanha, mal dado, por não estar ainda arrumado... - pois vancê creia!- soprando o sangue em borbotões, já meio roncando na respiração, meio cambaleando, o boi velho deu uns passos mais, encostou o corpo ao comprido no cabeçalho do carretão, e meteu a cabeça certinho, no lugar da canga, entre os dois canzis...e ficou arrumado, esperando que o peão fechasse a brocha e lhe passasse a regeira na orelha branca...

E ajoelhou... e caiu...e morreu... (LOPES apud MARCHEZAN, 2009, p.165).

De modo ainda mais enfático o narrador emite, ao final, seu juízo, como se as imagens do acontecimento se tornassem mais verossímeis por meio da palavra narrada. Ao dizer “Veja vancê, que desgraçados; tão ricos... e por um mixe couro do boi velho!... Cuê-pucha!... é mesmo bicho mau, o homem!” (p.166). O peão, contador da história repete, como num refrão, a oração com que inicia a narrativa, mas acrescentando o advérbio *mesmo* intensifica, como que para corroborar seu ponto de vista, o julgamento acerca do homem.

Essa primeira leitura do conto *Boi Velho* busca apontar para o que Bosi (1979) assinala como escrita precursora daquilo que seria o alto regionalismo de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.

Pudemos observar no conto *Boi Velho*, mesmo que de maneira sumária, alguns aspectos do trabalho estético com a linguagem, a busca da representação do homem do campo em seus costumes, mas também a maneira pela qual um tema, a princípio, banal, é problematizado pelo narrador, conduzindo o leitor a reflexões mais aprofundadas.

Os contos de Simões Lopes Neto, patriarca das letras gaúchas, fluem num ritmo espontâneo, crescem harmonicamente num espaço em que se integram a paisagem e os caracteres. “Simões Lopes é o caso limite de uma tradição ou cultura que se encarna em uma sensibilidade riquíssima sem perder, nem desfigurar (ao contrário, sublinhando) seus traços específicos” (BOSI, 1979, p.239). O autor é considerado como o exemplo mais feliz da prosa regionalista no Brasil antes do Modernismo.

Assim como em Simões Lopes Neto, a temática da maldade potencialmente gratuita se faz presente na obra de Othoniel Motta, *Selvas e Choças* (1922). O último conto do livro *Selvas e Choças* (1922) “Mosaicos sertanejos” não se enquadra incontestavelmente em um gênero pré-definido, como ainda veremos. Subdividido em treze capítulos, cada capítulo tematizará de maneira mais enfática uma nota sertaneja, seja ela a caçada, o caso da onça, ou os casos de desbravamento em terras habitadas por indígenas, como ocorre no capítulo nove de nosso interesse.

Nesse excerto o narrador nos conta um caso ocorrido nos “campos de Indiana”⁹. Nessa região destaca-se a família Medeiros, dentre as quais residem outras famílias desbravadoras. “Foi ali que os velhos Medeiros se instalaram, traçando-se a norma de viver em paz com os indígenas. Não os maltratavam, não os contrariavam, mesmo porque seria provocar uma luta em que a derrota tocaria fatalmente aos recém-vindos” (MOTTA, 1922, p.163). Além dessas famílias que estando instaladas na região viviam em acordo com os índios, começam a chegar agregados, parentela das famílias precedentes.

A complicação no conto ocorre a partir do momento em que um desses novos elementos mata um índio. “E eis que certo dia, ignoro a razão por que, um dos novos cometeu a imprudência de matar um índio” (p. 164). Dessa imprudência desencadeia-se uma série de acontecimentos que como iremos observar balizam-se pela violência culminando em crueldade e morte, desde o início com o assassinato do índio, o qual não é narrado em pormenores, até o desfecho na morte desapietada do branco.

Após o acontecimento trágico, a família Medeiros tem de bater em retirada, entretanto, lançam mão de um expediente: recorrem ao capitão Galinha da bugrada, conhecido pela sua fama de cruel assassino de selvagens. Assim “O capitão arrebanhou os seus Jecas destemidos- uns que Monteiro Lobato não conhece- armou-os de carabina, municiou-os quanto pôde, e bateu para o sertão d’onde fugiram os Medeiros” (p.165). Daí então, o bravo capitão não consegue desalojar os índios e tal qual os Medeiros tem de bater em retirada se não quer ver-se morto a ele e sua tropa de jagunços. Entretanto, entre os Jagunços um se encontra gravemente ferido tendo de ser carregado pelos companheiros numa padiola. “Isto, porém retardava a retirada e expunha a expedição às setas dos índios tocaiados na mata e a seguir passo por passo a marcha dos retirantes” (p.165). Dessa forma, o capitão reúne-se com os Jagunços e fala:

⁹ Indiana, no estado de São Paulo, é hoje uma cidade de 4.825 habitantes, que até o início do século passado era considerada uma região desconhecida e desabitada. Entretanto, a área era povoada por índios Coroados, Guaicurus, Terenos, Tupis, Guaranis e Tupiniquins, com os quais foi necessário manter contato para que não houvesse lutas.

Amigos, não podemos por mais tempo conduzir este nosso companheiro, porque seria tentar a salvação de um com o sacrifício de muitos. *As coisas são como são*. Restam-nos dois alvitre somente: ou deixa-lo exposto à fúria dos bugres, que lhe darão morte cruel, ou fazer-lhe voar os miolos com uma caridosa bala de carabina. Eu pela minha parte, opto pelo segundo alvitre. *As coisas são como são* (MOTTA, 1922, p. 165, grifos do autor).

E repetindo o refrão de *As coisas são como são*, o Capitão Galinha da bugrada aproxima-se do ferido e lhe dá a infeliz notícia. O ferido implora “Pelo amor de Deus seu Capitão” (p.166), entretanto não tem escolha senão morrer ou morrer. O capitão pede que exponha em poucas palavras a sua última vontade para que possa transmiti-la à mulher do moribundo, e adverte que não podem perder tempo com “lamúrias inúteis” (p.166).

O que mais chama a atenção do leitor, bem como toca numa questão mais profunda em relação ao ato desumano que está para se concretizar, não é o diálogo do moribundo com o Capitão, mas a cena final com que o narrador encerra o episódio.

“E enquanto ele dizia estas coisas com a alma acerada de um tamerlão, os enxadões caíam soturnamente no solo, cavando a sepultura do infeliz que, afinal resignado, concordou com a bala e a recebeu com galhardia” (p.166). Uma cena que beira o lúgubre.

Embora o tom da narrativa em Motta seja um tom mais formal e privilegie a linguagem culta, se atentarmos para o que diz respeito ao tratamento do tema poderemos perceber uma semelhança entre os contos *Boi Velho* e o excerto de “Mosaicos sertanejos”. A imagem da sepultura sendo cavada enquanto o jagunço moribundo ainda está vivo e consciente é o momento mais pungente da narrativa.

Vejamos que no início do conto a família Medeiros é obrigada a deixar sua casa por conta do assassinato de um indígena. O narrador declara não saber a razão, a circunstância em que se dá o acontecimento trágico, e por isso não discorre sobre tal. Todavia é a partir da morte do índio que o conto ganha fôlego para problematizar a questão da violência do homem para com o homem, encaminhando o leitor para os acontecimentos que serão narrados com maiores detalhes e que constituirão o fulcro da narrativa. Ora, sendo o leitor capaz de aproximar a morte do índio, a qual aparentemente servirá apenas como força motriz para o desencadeamento das demais ações, à morte do jagunço branco, a leitura do conto se ampliará.

A questão central coloca-se de modo que a morte do índio culminará paradoxalmente na morte do branco. Ressaltemos, entretanto, que a morte não acometerá qualquer branco, mas o branco mais fraco, aquele que depende do favor, no caso o Jagunço, não o Capitão. Embora o narrador nos conduza a maiores detalhes na morte do jagunço, ocultando as agruras do assassinato indígena, o narrador se fixa na encenação desumana que precede a morte do primeiro. Este procedimento parece justificar a morte do indígena, o que é reforçado pelo narrador ao concluir a narrativa, momento em que emite um juízo de valor que se assemelha a um epitáfio “Lá dorme, só Deus sabe onde, esse obscuro pioneiro de uma civilização destruidora” (p.166).

Essa reflexão final aponta para o perigo da violência vista como bárbara e desprovida de traços humanizados. A “civilização destruidora” é vista como uma forma de detalhar os desdobramentos trágicos da morte do Jagunço como uma ação natural em um espaço de violência como o descrito no conto, o que traz um efeito moralizador para a narrativa. Este ponto de vista, paradoxalmente, fará com que o leitor atento se volte para o ato inicial de crueldade, como que a dizer que ao destruir o outro, o índio, o branco também se autodestrói uma vez que o jagunço também é morto e a civilização assume um caráter problemático, pois não humaniza; antes reafirma a violência.

Assim como em Simões Lopes Neto e em muitos pós-modernistas, a narrativa regional valoriza os espaços individuais de formação identitária. Neste conto de Othoniel Motta o tratamento do tema local sugere questionamentos a respeito da identidade positiva do sertanejo, quando aponta para uma civilização destruidora organizada por uma ética da violência, como que a dizer que os mesmos sertanejos desbravadores, podem também ser os causadores da destruição, traço alegorizado pela descrição da morte do indígena e do jagunço no conto.

Assim como a família dona de Cabiúna é responsável pela morte que desestabiliza a harmonia entre homem e animais domesticados; o sertanejo que vive na terra pode ser o agente de um desequilíbrio do ambiente, trazendo desgraça e morte para o outro e para si.

Reconhecemos que o período do pré-modernismo ainda é relativamente um período de suspensão nas letras. Em outras palavras, obras e autores tidos como pré-modernos¹⁰ encontram-se num entre lugar. Dizer que determinado autor é pré-moderno não é suficiente para revelar aspectos estéticos no conjunto da obra desse autor.

Estudiosos que se dedicam a trabalhar com a literatura desse período são unânimes em reconhecer a complexidade e a heterogeneidade da produção cultural desse tempo, o que requisitaria ainda muita dedicação e empenho para a análise e compreensão do que tem sido chamado pré-modernismo (LEITE, 1996, p.42).

A respeito da polêmica pré-modernista Luís Bueno reconhece “[...] há hoje um movimento em perceptível de reação à já cristalizada postura de ver a literatura brasileira do século XX – quando não toda nossa tradição literária – a partir do movimento modernista” (BUENO, 2006, p.43). A postura que vem sendo criticada encontra-se tão arraigada à consciência acerca da literatura brasileira, que mesmo buscando pô-la em xeque, muitas vezes, o pesquisador em literatura se vê no limiar da contradição.

A única maneira de enfrentarmos dificuldades como essas passa pela análise intrínseca de obras desse período com a preocupação de perceber particularidades nas produções. O enfrentamento do texto literário com o intuito de revelar o seu significado dentro de seu tempo histórico e sua relevância num quadro geral que compõe a história da literatura brasileira, bem como, recuperar um texto literário que ainda suscita, no leitor de hoje, a reflexão sobre o seu país e a sua gente nos parece ser um caminho fecundo para a valorização de autores marginais ou esquecidos, como é o caso de Othoniel Motta.

Pela linha argumentativa aqui apresentada, é razoável pensar em um percurso na tradição regionalista que apresente, ao invés de um *regionalismo*, fixado e imexível, uma concepção que tende a considerar *regionalismos* que variam estilo, tratamento da temática, tipos de personagens, concepções ideológicas. Traçar um perfil de autores mais expressivos,

¹⁰ A classificação das obras como pré-modernas enfrenta alguns impasses. Seriam pré-modernas pela sua posição na história, significando anterioridade ao moderno? Ou seriam pré-modernas pelo seu teor, antecipando no trabalho estético, tema e estilo relativos ao modernismo?

menos expressivos, provincianos ou universais, pode ajudar na compreensão do regionalismo enquanto uma tendência estanque, mas ajuda muito pouco quando de uma compreensão ampliada que busca livrar-se de ideias preconcebidas acerca do regional, nacional e global.

Dessa maneira consideramos que a obra regionalista não persegue um padrão ideal de criação que terá seu ápice somente no Modernismo de 1930, em detrimento dos escritores precedentes, mas pensamos o regionalismo literário enquanto uma tendência que expresse quer seja o local, quer seja o universal com raízes no local. Esta postura amplia a compreensão do regional em direção a uma diversidade que se manifesta nas obras enquanto marca de sua época, ou seja, revela em si, como toda obra literária, as possibilidades que o tempo histórico pode conceder ao escritor naquele momento uma vez que situado, enquanto ponto de enunciação, em um espaço regional, mesmo sendo ele um espaço cosmopolita como São Paulo ou Londres, por exemplo.

Dizer que o regionalismo dos românticos é menor, menos significativo, mais provinciano que o regionalismo de Lobato, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa é considerá-lo numa perspectiva unilateral, que visa somente o aspecto de evolução dos mecanismos de criação estética, o que para nós, leva a uma visão descontextualizada da tradição, algo difícil em termos literários quando pensado como dialético e polifônico, recorrendo a Bakhtin (1992).

A partir dessas considerações buscamos salientar a diversidade das literaturas regionalistas desde o nascimento do romance brasileiro em José de Alencar até o século XX. Como pudemos notar os caminhos da literatura brasileira são sempre caminhos peculiares, cheios de reviravoltas, afirmações e negações que chegam, em certos momentos, ao paradoxo, às ideias fora do lugar, para recordar Schwarz (2005). Interessante é que ao olharmos para a tradição regionalista, mais propriamente, para a tradição que se consolida após o Modernismo, não raro é considerarmos o romance de 30 como um desdobramento natural das ideias plantadas no ano de 1922. Entretanto como aponta Bueno (2006) houve um forte embate “entre a geração surgida na década de 30 e os modernistas” (p. 44).

O próprio Graciliano Ramos manifestou-se contrariamente ao movimento modernista, para ele os modernistas foram aqueles que abriram o caminho à maneira da destruição. Nesse sentido, os construtores de uma nova literatura seriam os autores do

romance de 30 (BUENO, 2006). “A visão que confere aos modernistas o modesto papel de destruidores é aceita de forma geral ainda no decorrer da década de 30. É certo que o maior gesto de recusa ao modernismo parte da direita [...]” (BUENO, 2006, p. 48).

De acordo com Luís Bueno se olharmos para a geração de 30 de maneira a analisá-la encontraremos como fator insistente a recusa de geração que não quer ter ligações com o movimento de 22 e, por isso, acaba elegendo precursores como Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato. O regionalismo que se configura em 1930 é, já, dotado de um perfil bem diverso do sertanismo romântico e do regionalismo anterior ao modernismo, como já salientado. Sem negar sua precedência, a literatura que se constrói a partir desse momento tem o privilégio de participar de um tempo que proporciona maior engajamento social, somado à bagagem crítica e reflexiva anunciada pelo movimento de 1922.

Romances como *Vidas Secas* (1938) e *O Quinze* (1930) são exemplares de um modo de olhar, como dirá Antonio Candido (1989), não mais para um país novo, mas para um país subdesenvolvido, denunciando a miséria do meio físico e social de um nordeste esquecido. A relação, pois do homem com o meio natural, a terra, trava-se num espaço hostil em que a miséria, a fome e a doença são arautos do desespero e da morte iminente. As personagens apresentam-se como seres angustiados que lutam contra o meio e a opressão social, representada pela política e/ou pelo patrão, fazendeiro.

O Quinze, como um romance inaugural da literatura feminina “séria” entre nós (BUENO, 2006) revela a imagem de uma mulher pobre que contesta o estereótipo feminino da mulher miserável tendo como destino a prostituição. Conceição relaciona-se com o meio de maneira a demonstrar inquietação, não quer ser esposa, muito menos prostituta. A personagem é dona de uma atitude perscrutadora em relação ao seu próprio papel social e humano. Esses aspectos de uma relação crítica entre personagem e espaço apontam para a “exploração de temas que os próprios intelectuais dos anos 30 chamariam de “intimistas” (BUENO, 2006, p.157). Encontraremos, pois, o entrelaçamento da temática regional a personagens psicologicamente complexos, exemplarmente bem construído na literatura que viria a seguir, como é o caso da obra de João Guimarães Rosa.

Neste ponto, sugerimos um breve recuo em que uma revisão das tendências regionalistas na literatura nos levará a considerar a relação homem e espaço. É por meio dessa

relação que os valores culturais assomam à narrativa. Nas literaturas que tratam, sob um enfoque todo singular, o tema da região, observa-se uma preocupação em estabelecer meios que possibilitem a permanência e a transmissão dos costumes, do linguajar, em suma, da cultura local.

Sob o signo romântico o romance indianista e sertanista descrevem uma natureza harmoniosa que acolhe as personagens, que se imiscui com elas. Para constatar essa relação de intimidade e cumplicidade com a natureza, basta olharmos para o herói romântico de Alencar.

Para dar forma ao herói, Alencar não via meio mais eficaz do que amalgamá-lo à vida da natureza. É a conaturalidade que o encanta: desde as linhas do perfil até os gestos que definem um caráter, tudo emerge do mesmo fundo incôscio e selvagem, que é a própria matriz dos valores românticos (BOSI, 1979, p. 152).

O tipo de relação que se estabelece entre espaço e personagem denota a crença em um Brasil ideal, um Brasil puro “uma espécie de cenário selvagem onde, expulsos os portugueses, reinariam capitães altivos, senhores da baração e cutelo rodeados de sertanejos e peões livres sim, mas fiéis até a morte” (BOSI, 1979, p. 152). Essa ideologia seria passada adiante e, como já pudemos observar, influenciaria sobremaneira a produção literária posterior.

Entretanto, o espaço compreende também o ambiente em que se relacionam as personagens. Nesse ambiente a louvação dos costumes e tradições locais se apresenta, ora por meio da representação de uma oralidade, o dialeto caipira, ora pelo surgimento de eventos populares apresentados no interior da narrativa.

Direcionando a questão para os contos em *Selvas e Choças* (1922) podemos perceber numa primeira leitura que em Othoniel Motta a apresentação desses elementos se faz de maneira evidente, mas não menos elaborada. Cada conto insere o leitor numa perspectiva de espaço que se configura de acordo com determinadas premissas, tais como o tema e o tom da narrativa. Com isso pretendemos dizer que o sertanejo representado em *Selvas e Choças*, não é um tipo único de personagem, com características fixas, mas se reveste de diversas maneiras para expressar os diferentes momentos em que é preciso ser ora violento, ora quieto e sisudo,

ora alegre, ora triste. Tudo de acordo com as relações que estabelecerá com o espaço e o ambiente representado em cada conto.

Em “Noite aziaga”, por exemplo, temos um espaço natural que sugere desconforto e temor.

Nas baixadas as sombras já se derramavam tênues.
O Eusébio, após uma viagem de dez léguas, vinha moído, curvo sobre o animal, um burro baio de crinas negras, de passo viageiro, lento e balanceado (MOTTA, 1922, p. 5).

A situação de Eusébio é inquestionavelmente desconfortável. As sombras nas baixadas e o detalhe das crinas *negras* do burro baio contribuem para a visualização de uma cena soturna. As personagens movimentam-se em meio ao silêncio e a desconfiança.

Ora, quando ele se aproximou do casebre, com a alma tímida do homem da cidade, que em geral se amesquinha ao contato com as cruezas das regiões baldias, um pressentimento de súbito lhe apunhalou. O sertanejo tinha uma cara má, que parecia revelar “estomago danado”, na frase camoniana (MOTTA, 1922, p.7).

A natureza é hostil, “cruezas das regiões baldias” e o sertanejo que, aos olhos do narrador, é enigmático e parece ter “estomago danado” proporcionam o sentido de medo, “um pressentimento de súbito lhe apunhalou”, que antecipa a construção do enredo em direção a um possível assassinato muitas vezes pressentido pelo narrador do conto.

Leia-se a seguir o primeiro contato que Eusébio, homem citadino em viagem pelo sertão, tem com o sertanejo com quem se depara ao longo do caminho.

— Boa tarde, amigo! Desejava saber se há algum pouso aqui por perto...
— A morada mais perto tem quatro léguas, e de beijo, — respondeu o outro, entortando a cabeça e deixando escapar do cigarro caboclo, preso ao canto da boca, uma compacta fumaça azul. E calou-se numa impassibilidade que gelava.
— Quatro léguas! É muita coisa para quem já furou dez, e não sabe o trilho cá pra diante, de noite, no meio dessa mataria...
— Hum! — resmungou, curto como um sapo, o sertanejo marmóreo. E tirou nova e mais compacta fumaçada.

Eusébio continuava acariciando a crina do animal, e procurando ler fundo naquela alma, que principiava a parecer-lhe a de um louco, ou a de um monstro [...] (MOTTA, 1922, p.8).

O narrador heterodiegético em focalização interna utiliza a oralidade para apresentar o diálogo entre os personagens. O silêncio do sertanejo e seu jeito lacunar “curto como um sapo” assume certo ar enigmático “o sertanejo marmóreo” o que inquieta “Eusébio” em um ar de decifração. O tom de incerteza caminha em direção ao perigo, pois a impressão de “loucura” do outro é ampliada pela forma ambígua com que a focalização interna direciona as relações interpessoais entre os personagens do conto.

Em “Noite aziaga” impera a relação tensiva não só entre homem e espaço, mas entre o homem e o homem, em um confronto esperado com certa previsão de catástrofe, pois Eusébio teme pela morte e, por este medo, quase mata o oponente que o acolhera em sua choupana em decorrência da distância em relação ao pouso mais próximo.

Partindo do trágico que se insinua desde o início da narrativa, o conto desliza no último momento para o cômico, aliviando a tensão e quebrando as expectativas funestas do leitor. O desfecho do conto demonstra que é o medo e a incapacidade de reconhecer a bondade e pureza do sertanejo, matuto e taciturno, que proporciona o receio de Eusébio diante do sertanejo rústico que o recebe e lhe dá abrigo durante a noite.

Em “Vassoróca” temos uma apresentação distinta do sertanejo de “Noite aziaga”. Neste conto, o sertanejo matuto e taciturno cede lugar ao sertanejo repentista, prosador e alegre em uma ambientação também ambígua entre a euforia e a tragédia. A paisagem decadente da Fazenda Vassoróca contrasta com a alegria dos preparativos para as festividades locais, apontando para aspectos contraditórios da vida rural que pode ser calma, pacífica, farta e alegre, mas também violenta.

Na vastidão estéril do capim baba-de-bode, ora verde, ora maduro e rosado, ora, finalmente, amarelo e seco, derriçado no solo, espinhento como praga – aparecia a velha fazenda Vassoróca, mergulhada numa tristeza de mausoléu secular que ficasse em cemitério abandonado.

Nem uma árvore frutífera assombrava alegrando a vista, o vestuto casarão, de telhas verde-negras, de paredes sem cal, roídas pelas chuvas: apenas uma figueira, a distância, atraindo os sabiás e os sanhaços, dava um pouco de

vida àquele ermo desolado, lembrança de outros tempos e de outras gentes (MOTTA, 1922, p. 81).

A fazenda encontra-se em estado de ligeiro abandono, entretanto nela ainda residem “rebentos das melhores famílias da província, representantes de uma tradicional aristocracia [...]” (MOTTA, 1922, p. 81-82). O contraste entre o abandono do sertão e a alegria das festas populares é apresentado a partir do momento em que se iniciam os preparativos para a festa do dia de São Pedro na velha fazenda secular:

Um dia, porém, a fazenda amanhecera festiva. O mastro alvacento, no meio do terreiro, com fitas rubras entrelaçadas, a bandeirola tufando à brisa, era uma nota quase extravagante naquela tristeza geral, como enfeite assanhado em velha encarquilhada e gasta (p. 84).

O narrador introduz a descrição do evento da festa de São Pedro de forma cômica e positiva, pois compara a presença da bandeira de São Pedro com um adorno “assanhado” de velha. A presença da festa e a chegada do cantador que será personagem central do conto impõem ao texto um cenário transformado: antes o abandono; agora a festa e a alegria. O tom de penumbra e abandono sepulcral das primeiras estrofes cede lugar ao espaço festivo que movimentava o cenário e traz alegria ao sertanejo diante do espaço angustiante da fazenda corroída pelo tempo. Este tom festivo, no entanto, será abruptamente interrompido pelo acidente que tira a vida do cantador Luiz da Penha.

Nesse conto, o sertanejo que se destaca aos olhos do leitor, opõe-se ao estereótipo do matuto sério de “Noite aziaga”.

Era o Luiz da Penha, domador afamado e laçador não menos célebre, pardavasco taludo, de tez sanguínea, dentes alvos e miúdos, riso franco e gracioso. Trazia a tiracolo a viola inseparável, porque era repentista de pulso (MOTTA, 1922, p. 85).

O personagem Luiz da Penha traz consigo um elemento que reforça os intentos do preparativo para a festança, a viola e, com ela, a alegria. Aqui, o leitor é levado a crer muito mais na alegria de um dia de festa do que na tristeza que paira os ares de Vassoróca durante o

restante do ano. A relação que as personagens estabelecem com o forasteiro é ambientada pela música e pelo repente. O espaço antes taciturno e cinzento da fazenda adquire viço e o dia da festança se sobrepõe à imagem de desolação descrita no início do conto. É a festa popular que cria um ambiente que influenciará o comportamento das personagens, direcionando-as a uma postura positiva diante da desolação de Vassoróca.

Por meio da festa e da personagem Luiz da Penha entramos em contato com a canção popular e, com ela, as quadrinhas populares e o repente.

E de novo o pinho gemeu nervoso, e a voz do violeiro, como um protesto cheio de despeito, vibrou mais firme.
 “Chumbo grosso mata paca
 Mais não serve p’ra perdiz:
 Meu amô é muito grande
 P’ra mulher que não me quis...”.

E as trovas iam saindo fáceis, cheias de comparações, muitas vezes grotescas, mas quase sempre felizes (MOTTA, 1922, p.88).

O protesto de Luiz da Penha é direcionado à paixão que o cantador nutre por Euphrosina “que por mais de uma vez lhe recusara a mão de esposa” (MOTTA, 1922, p. 86). Chamada também, pelo narrador como sua “Dulcinéia”, a figura de Euphrosina estabelece um diálogo com o amor idealizado de Dom Quixote pela camponesa rude a quem toma por donzela em Dom Quixote de La Mancha. Esta referência indica uma dicção erudita no conto, o que justifica o distanciamento narrativo perceptível nos comentários que o narrador faz ao longo do texto, exemplificados aqui, em “e as trovas iam saindo fáceis, cheias de comparações, muitas vezes grotescas, mas quase sempre felizes”.

Em “Vassoróca” a representação do poder simbólico por meio da manifestação da cultura popular, mimetiza a maneira como as pessoas se posicionam mediante um evento festivo que quebra a rotina, fazendo com que se esqueçam momentaneamente da dureza de suas vidas cotidianas. A propósito do poder simbólico, Pierre Bourdieu (2007) observa como a tradição neo-Kantiana considera mito, língua, arte, ciência como universos simbólicos, a partir dos quais é possível construir e conhecer o mundo dos objetos. “Os símbolos, são instrumentos por excelência da integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e

comunicação, eles tornam possível o consenso acerca do sentido do mundo social [...] (BORDIEU, 2007, p.10)”.

No conto, a erudição do narrador que cita Quixote, reforça a ideia de manipulação consciente da tradição popular; algo que contribui para a ideia de distanciamento do narrador. Acreditamos que as ações que derivam do instrumento simbólico, manipulação consciente da tradição popular, conferem uma qualidade intrínseca ao conto e à narrativa de Motta.

Ao retomarmos, então, algumas premissas na consideração das relações entre homem e espaço representados na literatura regionalista, somos levados a apreciar a maneira pela qual essa relação conduz simultaneamente à afirmação e transmissão dos valores culturais do homem interiorano em um processo de valorização erudita desta diversidade cultural, razão que entendemos como central na obra de Othoniel Motta. O ponto de vista a respeito do homem rural representado na ficção do autor tende a se alterar de acordo com algumas variáveis, como: tempo histórico, concepções ideológicas do autor e crenças da sociedade em geral.

Como observa Marchezan (2013) em *Urupês: contos sobre fatos no modo de dizer da fábula*:

O que leremos diante de tal atitude literária é que os traços da individualidade, dos valores típicos do caboclo, sua feição, ficam circunscritos à antipatia que o fazendeiro nutre por aquele que ele conhece de fato, porém do ponto de vista de um paternalismo do intelectual frente ao povo inculto, que vê a inferioridade sempre no povo miúdo e jamais na política administrativa da classe dominante, na época, sequiosa em dominar a novíssima república do País, ignorando o povo miúdo, marginalizado do conhecimento das coisas do mundo, e com a qual Lobato não se compunha (MARCHEZAN, 2013, p. 198-199).

Monteiro Lobato encontra-se entre o fato e a ficção, em *Urupês* a matéria literária está aliada à visão do Lobato fazendeiro, que vê a vida cabocla como sinônimo de alienamento e atraso, ressaltando as contradições do comportamento do sertanejo em seu ambiente, como na descrição da prática das queimadas para a abertura de clareiras e o plantio de roças ou na caracterização de Jeca Tatu.

O ponto de vista do Lobato fazendeiro espraia-se na literatura do Lobato escritor. Assim, a literatura de Lobato que trata o caipira de maneira jocosa, como sendo um ser incompetente em um contexto cultural decadente (MARCHEZAN, 2013) propaga uma visão, que difere sobremaneira da ternura sertaneja que encontramos em autores como Valdomiro Silveira e Othoniel Motta. Nesses últimos, o sertanejo é visto como detentor de um traço cultural valorizado na aproximação com a erudição citadina.

O exemplo de Lobato é ilustrativo da maneira pela qual os valores na literatura são tangenciados pelos pré-requisitos do tempo e das crenças. Podemos afirmar que a literatura regionalista brasileira vai trazer-nos, no conjunto de suas obras, uma diversidade de perspectivas no tratamento da personagem sertaneja em relação ao seu ambiente.

Essa pluralidade só se constrói nas malhas do tempo e da história. O caboclo de hoje, já não é o sertanejo romântico, o matuto realista, o retirante agônico ou o jagunço pensador e violento de Guimarães Rosa. Não consiste em nenhum deles, mas também só o é por intermédio deles em um processo de fusão e diálogo. O caboclo do século XXI é o caboclo relido, revisto, observado no contraste e na dinâmica da história literária. Ele é muito mais que um sonhador, ou um contador de causos, um caçador ou um homem faminto e violento. O sertanejo revisitado é personagem do tempo, autor da sua história e da sua região. Já não se pode apagá-lo dos livros, já não se pode negá-lo, e o espaço que nos cabe é o da compreensão, do questionamento em busca de caminhos que nos levem a considerar a literatura regionalista como expressão legítima das letras brasileiras.

Em “Vassoróca” a morte do sertanejo cantador é fruto de sua opção pela doma do animal. A tragédia de sua morte é descrita como resultado de sua valentia e destemor, o que o coloca em posição de destaque dentro de uma representação do sertanejo a seu tempo, ou seja, início do século XX. Essa postura narrativa é importante na valorização da figura do matuto e singulariza a narrativa de Mota nos limites do regionalismo brasileiro.

O espaço que circunda as personagens em todos os contos está intimamente relacionado ao perfil que se deseja estabelecer para cada tipo de sertanejo a ser representado. Em literatura, estamos diante de um espaço e tempo ficcionais, inventados e articulados de maneira a enriquecer ou “[...] fazer explodir a nossa visão das coisas” (LINS, 1976, p. 64). A construção do entorno, não só do espaço físico, mas da ambientação, da atmosfera e do

espaço social converge para o delineamento de personagens, que quando bem articuladas, expressam em sua natureza fictícia a incompletude dos seres humanos reais, a instabilidade ou fragmentação que se deseja à verossimilhança da criação realista.

Embora, como pudemos observar, a figura do sertanejo tenha sido nos primeiros tempos da literatura explorada de maneira idealista e romântica, em *Selvas e Choças* lemos um espaço que não se limita ao modo romântico, tão pouco se contenta com o retrato cru da realidade. Concordamos que “O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente [...]” (LINS, 1976, p.70). Há um equilíbrio de imagens que sugere um colorido aos personagens traçados sob diversas perspectivas num espaço que igualmente se revela ora ideal, ora real, relativizando as concepções de campo e sertão.

O último conto de “Mosaicos sertanejos” traz um perfil do caçador estrangeiro, o velhinho italiano, padre Jeremias. É com uma última pilhéria que o narrador deseja rematar os mosaicos “Rematem os mosaicos com as caçadas do padre Jeremias, um velhinho italiano que eu conhecera já maduro há vinte anos atrás” (MOTTA, 1922, p.181). A figura do velho padre se define em conformidade com o espaço que habita.

Lá está ele, na mesma casa em que o vi outrora, sozinho, a viver de suas rendas e de um sítio que possui.

O casebre ameaça a ruína em uma das paredes, pelo que o moirão angular está escorado por um pau inteiramente rústico, um verdadeiro *Pau de lenha...*

D’ali partia outrora o levita para as suas caçadas tão famosas (MOTTA, 1922, p. 181-182).

A partir desse preâmbulo o narrador recorre a um repertório popular, anônimo, em que o padre Jeremias é a personagem central.

As caçadas do padre deram nascimento a um rosário de pilhérias que ainda permanecem vivas por ali. Pilhérias anônimas, devem elas ter nascido de algum fundo verdadeiro.

Aqui vai uma (MOTTA, 1922, p. 182).

Segue então narrando o último conto que completa os Mosaicos e, portanto, o livro de contos. Mas os primeiros parágrafos é que nos chamam a atenção pelo modo como uma simples alusão ao espaço habitado pela personagem pode trazer consigo um olhar mais profundo sobre a personagem que se apresenta de modo tão despretenso e sucinto.

O velhinho italiano que habita na mesma casa desde há vinte anos, não é mais o caçador de outrora. O conto para ser desenvolvido necessita recorrer à memória, ao passado. A personagem solitária que vive na casa difere daquela que se apresenta no conto pelo fato de não mais desbravar como antigamente protagonizando as aventuras. Esse dado é reforçado pelo modo com que o narrador descreve o ambiente, o casebre que está fadado à ruína assim como o padre à morte.

Estabelecendo uma correlação entre o espaço e o personagem, compreendido o primeiro como metáfora do segundo, falamos de um elemento rústico que mantém o estado de equilíbrio e vida do casebre e, por conseguinte, do próprio personagem. No excerto: “O casebre ameaça a ruína em uma das paredes, pelo que o moirão angular está escorado por um pau inteiramente rústico, um verdadeiro *Pau de lenha...*”. É a rusticidade que garante a permanência da casa ao “escorar” a construção, o que metonimicamente alude a um traço rústico como sustentação do personagem e seu estado enigmático advém de certo mistério que ambienta o espaço e o próprio personagem.

O *Pau de lenha* assegura a estabilidade do casebre, da mesma forma que o caráter rústico, que tão pouco se apresentaria na figura de um singelo padre italiano, enrobustece a imagem da personagem garantindo-lhe que resista ao tempo, que viva tanto em um lugar tão desprovido de riquezas aos olhos do homem civilizado. A permanência da personagem que dá vida aos causos ocorre como meio de confirmação da veracidade das estórias que também permanecem vivas e, das quais, somente uma se nos dá a conhecer pelo narrador.

Osman Lins (1976) afirma que “A categoria das edificações existentes no local onde vive ou se move as personagens pode indicar o seu espaço social [...]”. Nos contos de *Selvas e Choças* os locais habitados pelas personagens confinam-nas quando muito a uma pequena comunidade onde se estabelecem as relações sociais conformadas aos modos da vida rústica do interior do país. É este pertencimento que garante um alinhamento identitário aos

personagens e delimita o perfil do sertanejo que as sucessivas narrativas vão descrevendo, ou seja, homens simples em contato com a natureza.

Em Vassoróca, a velha fazenda em ruínas e seus escravos apáticos que vivem com os brancos constroem a imagem decadente da aristocracia cafeeira do fim do século XIX. A “camaradagem estranha, como seus iguais” (MOTTA, 1922, p.83) com que os personagens convivem no conto aponta para uma nova conjectura social, na qual o espaço de ruínas é também o reflexo de uma decadência social. As ruínas da casa grande: “O vetusto casarão de telhas verde-negras, de paredes sem cal, roídas pelas chuvas [...]” (MOTTA, 1922, p.81). Das senzalas: “esburacadas, em diagonal, sustidas por vigotas carunchadas [...]” (MOTTA, 1922, p.83). A decadência das edificações é o elo, pretexto das relações anticonvencionais, entre negros e brancos de acordo com os costumes da época. “[...] é espaço, simplesmente; mas o veremos parcialmente se não o entendermos, pelo estilo de vida em que implica, com todo um quadro de hábitos, de relacionamento humano, de perspectivas etc., também como espaço social” (LINS, 1076, p.75).

Nesse conto, entretanto, o perfil do sertanejo que se mostra vem de fora, como se se desvinculasse da realidade espacial e social da fazenda Vassoróca. Como vimos Luiz da Penha, o representante do mulato rústico, apaixonou-se por Euphrosina “mulata liberta de tipo fino e modos delicados, criada com as moças da fazenda como se fosse irmã” (MOTTA, 1922, p.85).

A mestiça lhe rejeita por duas vezes a mão de esposa, contudo Luiz da Penha segue enamorado. A negativa da mulata em face do sertanejo pode indicar que Euphrosina, por ser criada com as donzelas da fazenda, sente-se distinta, superior. Essa aceção se faz notar na voz de Luiz:

- Vamos logo ver esse som de aço! – disse alguém.
- Quá! Não vale a pena – respondeu o mulato, fazendo-se de esquerdo. Isto aqui trago p’ra me adivirti quando tô sozinho, meu povo...
Perto ansim de gente limpa este bicho nem não mia, por mais que a gente coce a barriga dele e troça a oreia...
- Olhe o enjoado! – observou o moço.
- Está querendo que a Euphrosina venha rogar, isso é que é – ajuntou um outro (MOTTA, 1922, p.86).

Luiz da Penha se autodenomina alguém menos importante, *menos limpo*. Há, porém, em sua fala algo da falsa modéstia já que por fim Luiz da Penha cede aos apelos da comunidade e diverte-os com a música popular. O que nos interessa, nesse momento, é perceber quão opressor é o espaço de Vassoróca. Não obstante a festança, a personagem que deseja subverter a atmosfera decadente é engolida, tragada pelo espaço, como literalmente sucede a Luiz da Penha que cai na vassoróca ¹¹.

A tragédia desfecha o conto e restringe as personagens ao espaço físico em ruínas e ao ambiente deprimente reafirmando o perfil decadente dos habitantes desse espaço. Ao mesmo tempo em que pela morte, simbolizada na queda, exclui o sertanejo alegre definindo-o pela oposição ao espaço social que delineia as demais personagens.

No conto “Visita importuna” ocorre um processo semelhante de relação homem-espaço. É o que veremos adiante no capítulo III em que leremos o conto sob a perspectiva do humor trágico e inusitado e a condição do homem sertanejo. Adiante retomaremos o livro de contos como um todo a fim de discutir questões relacionadas ao regionalismo literário contemporâneo à sua época de composição.

A singularidade de cada tendência estética também se apresenta, sob diversos matizes, de forma particularizada na obra de cada autor.

A escolha das palavras e sua colocação e o ato de combiná-las definem o estilo de um escritor, a textura, o tom, o humor. Todo mundo tem a mesma linguagem; nenhum par as usa da mesma maneira. Às vezes, os escritores nem sequer as usam da mesma forma de livro para livro (FOSTER, 2011, p.133).

Essa combinação de que fala Foster (2011) é o que confere um tom peculiar à voz de cada autor, marcado não só pela tendência estética à qual se alia, mas por sua personalidade enquanto escritor.

A apresentação de Motta realizada nesse capítulo reconhece um autor que traz novas significações na compreensão da tendência regionalista como um todo. Othoniel Motta ao

¹¹ O nome *vassoróca*, no conto, designa tanto a fazenda quanto a voçoroca. O termo voçoroca é definido pelo dicionário online de português como: Desmoronamento provocado pela erosão subterrânea produzida por águas pluviais que se infiltram com facilidade em terrenos de grande permeabilidade, quando atingem regiões menos permeáveis.

escrever *Selvas e Choças* sob a perspectiva do regional recorre em seu processo de criação a motivos variados: diálogo com a tradição oral *versus* narrador culto; riso e humor; personalidade sertaneja, compreensão do sertão por parte do homem citadino; além do trabalho estilístico e estético próprio do texto literário. Dessa maneira, busca equilibrar pontos de vistas e relativizar concepções revelando sua importância e singularidade em face do reconhecimento de outros autores mais citados.

O que propomos nos próximos capítulos é nos voltar para os processos narrativos, para as particularidades da obra, não só alinhando-a as propostas regionalistas, mas também buscando outros significados para o que entendemos como regionalismo literário. Lendo Othoniel Motta e, por conseguinte, relendo a tradição à qual se vincula.

Capítulo II

Selvas e Choças: prolongamentos de um Brasil interior

Nas palavras de Othoniel Motta, *Selvas e Choças* (1922) “contém um rosário de contos sem ser um volume de contos” (p.3). Essa declaração aparentemente confusa é explicitada no mesmo parágrafo quando diz:

Quero com isto dizer que tais contos não foram propriamente escritos para constituírem um volume, mas me saíram da pena desarticuladamente, como indivíduos que se destinassem a viver por si” [...] “A maioria deles escrevi-os há dez anos e mais, quando o atual movimento para uma literatura regional apenas se esboçava” (MOTTA, 1922, p.3).

Escritos num momento distante da data de publicação, os contos de *Selvas e choças* inscrevem-se sob duas tendências literárias, a primeira ligada ao momento de produção aproximadamente entre os anos de 1890 a 1910, ou seja, Pré-modernismo e a segunda alinhavada, mesmo que de forma tênue, ao contexto modernista de 1922.

O conto regionalista, propriamente dito, afirma-se a partir de 1870. Afonso Arinos será o primeiro escritor regionalista considerado de real importância nesse momento (BOSI, 1979). “Arinos soube comunicar com exatidão a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, as abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento” (BOSI, 1979, p. 235). Na leitura crítica de Bosi, Afonso Arinos visualizou como poucos a paisagem mineira, podendo ser considerado, ainda, “um dos bons “descritores” do conto brasileiro” (p. 235, grifo do autor).

Passando pela escrita de autores como Valdomiro Silveira, Alcides Maya, Monteiro Lobato, dentre outros, o conto regionalista constituirá um veio de importância significativa nas letras brasileiras. Escrito por volta dos últimos anos do século XIX e da primeira década do século XX, *Selvas e Choças* (1922), partilha de um momento de diversidade da produção literária no início do século XX. Vejamos, então, como a produção literária espalha-se em

obras diversas nesse momento que à luz do que viria a seguir, a semana de 22, se tornaria um tanto tenso para as reminiscências da crítica.

Coelho Neto, tido como um dos medalhões do Pré- modernismo¹², já no início do século XX produz uma quantia significativa de romances e contos. São quatro romances e oito contos escritos na primeira década. Dos livros de contos: *Apólogos* (1904); *A Bico de Pena* (1904); *Água de Juventa* (1905); *Treva* (1906); *Fabulário* (1907); *Jardim das Oliveiras* (1908); *Vida Mundana* (1909), *Cenas e Perfis* (1910). O conto *Os Pombos* do volume *Treva* (1906) aparece em antologia organizada por Luís Gonzaga Marchezan (2009), Trata-se de uma narrativa de tristeza, violência e morte, em que há “[...] a manifestação emocional exagerada, violenta, de um pai que presente a morte irremediável do filho, homologando esse comportamento a partir do voo tumultuado dos pombos” (MARCHEZAN, 2009, p.29).

Se publicada, relativamente, próxima aos anos em que foi escrita, *Selvas e Choças* dividiria o espaço com os contos de Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Hugo de Carvalho Ramos, Afonso Arinos, Monteiro Lobato, e com o próprio Coelho Neto. No prefácio, Othoniel Motta lamenta que seus contos não tenham sido publicados antes “[...] quando outros escritores, mais dotados, já produziram coisa mais interessante” (MOTTA, 1922, p.2).

É importante ressaltar, que para além do conto regionalista que nesse momento, limiar do modernismo, ganha maior força de expressão, nascem romancistas como Lima Barreto que rejeitando o estilo em que a palavra serve apenas como anteparo entre o homem, as coisas e os fatos, busca uma singularidade na qual a frase deixa de brilhar por si mesma para alcançar naturalmente a expressão das paisagens, objetos e figuras humanas. É nessa perspectiva que no início do século XX começa a surgir uma preocupação social na literatura, em que podemos citar autores como Graça Aranha e Euclides da Cunha. Essa tendência, entretanto culminará posteriormente na literatura do pós-modernismo tendo sua expressão mais amadurecida com o romance de 30.

O entorno que cerca a obra *Selvas e Choças*, mostra-se, como já dissemos, bastante diversificado, embora para alguns críticos como o próprio Bosi, o período do pré-modernismo se mostre um tanto falho em inovação (BOSI, 1979). Colocadas no limiar de um momento de

¹² Alfredo Bosi, ao tratar da obra de Coelho Neto, referindo-se à crítica, observa: “É verdade, que depois dos ataques modernistas, se tornou sensível certo desejo de ponderação, de meio termo, ao se falar nos malsinados medalhões do Pré-Modernismo” (BOSI, 1979, p.222).

transição nas letras, as obras que datam desse período parecem ser mesmo de pouco caráter inovador, pois que, sob essa perspectiva que as enxerga em contraste com as obras posteriores, já mais maduras, a tendência da crítica será, na maioria dos casos, dedicar menor interesse ao estudo dos autores considerados menos expressivos.

Colocando questões acerca do cânone à parte, a formulação das Histórias Literárias, muitas vezes, recorrem a um mesmo expediente, que ao construir seu conjunto de autores e obras, buscam privilegiar incansavelmente os mesmos nomes que outros historiadores já incluíram, louvaram e criticaram. Dessa maneira redundam em torno das mesmas obras ao invés de explorar possibilidades em autores esquecidos.

Na introdução de *Uma História do Romance de 30* Luís Bueno (2006) faz algumas considerações sobre as pretensões de se escrever uma história da literatura brasileira, salientando que a opção que orientou a sua escrita desde o início “foi a de nunca partir de generalizações diante das quais o texto pudesse aparecer como mero exemplo” (p. 10). Mais adiante ao explicitar a maneira com que pretende trabalhar as obras e os autores, por meio de um enfoque direto de romances publicados nos anos 30, o autor afirma:

Dessa maneira é possível romper o círculo dos “principais autores”, e voltar os olhos para escritores cuja obra, embora possa ser vista num determinado momento como falhada, representou esforço significativo e, mesmo, muitas vezes definidor das letras de seu tempo. A restrição aos “melhores” favorece o hábito de fazer da história literária um repisar das mesmas ideias sobre os mesmos autores [...] (BUENO, 2006, p. 13).

O cerne do problema não é como pudemos observar no argumento de Bueno (2006), apontar essa ou aquela obra como sendo menos digna de nota, mas constitui-se em traçar um perfil generalizado que por sua vez exclui possibilidades que sugerem uma revisita a autores e obras. Esses textos, como afirma Bueno, podem conter em si aspectos de relevância para a história da literatura e para a compreensão de obras mais maduras que posteriores a estas possuirão, de maneiras diferenciadas, cada qual o seu saldo devedor.

Não se trata aqui de iniciar uma discussão de como determinadas obras são incluídas ou deixadas para trás nas histórias literárias, algo que julgamos importante, porém que tangencia a apresentação de nosso *corpus*. Entretanto, por meio dessa digressão acerca do

assunto, queremos apontar para o fato de que muitas obras regionalistas do período pré-moderno encontram-se numa posição menos privilegiada, em relação a obras pré-modernistas tais como as de Monteiro Lobato, Simões Lopes Neto, Graça Aranha, entre outros.

A consciência de lidar, neste estudo, com uma obra esquecida no tempo faz com que tenhamos um cuidado em não cair em generalizações e, por isso, evitaremos a preocupação de canonizar Othoniel Mota, antes focalizaremos aspectos que entendemos como relevantes na obra em estudo.

Selvas e Choças reúne dez contos intitulados respectivamente: “Noite aziaga”; “Visita importuna”; “Um feriado cheio”; “À roda do fogo”; “Bandeirante”; “Vassoróca”; “Um sonho caro”; “O que tem de ser”; “Piramombó”; “Mosaicos sertanejos”.

“Noite aziaga”, é o conto em que numa noite de ares aziagos duas personagens Eusébio, cidadão, e Tristão, sertanejo, são postas em contato. Desse contato surge uma narrativa de tensão, suspense e surpreendente desfecho. No conto, muito mais do que o caso que se conta, ao conceder voz à personagem Eusébio, seja por meio do discurso direto ou do discurso indireto livre, a narrativa aponta para questões subjetivas inerentes ao ser humano. Ao avistar uma cabana, Eusébio, por intermédio do narrador, comunica suas conjecturas:

E, nesse caso, amarga é a decepção de quem já se afizera à ideia de repouso, e tem depois de *gramar*, como lá dizem, por esse mundo fora, sem saber quanto nem aonde, levando n’alma o travor de uma repulsa descaridosa, e lutando, além de mais com a obstinada repugnância da cavalgada, que mais desiludida que o dono, derriba a cabeça, se encolhe toda, endurece e mingua o trote, e lá se vai perreada, indiferente à espora e ao relho. Era o que haviam dito ao Eusébio, e com razão, os que antes dele atravessaram os sertões bravios (MOTTA, 1922, p.7, grifo do autor).

Seus receios, medos, esperanças e expectativas são as marcas da sua vulnerabilidade diante do desconhecido, de sua dificuldade em lidar com o próximo que ao mesmo tempo lhe é completamente estranho e distante.

Já em *Visita importuna* lemos um caso em que a visita de um compadre a outro se dá numa ocasião muito peculiar sugerindo um acontecimento trágico, mas que acaba sendo solucionado. Enquanto o compadre Luís Manoel cava um poço, chega o amigo, compadre Ricardo que montado numa mula cega ao despedir-se da visita cai com mula e tudo dentro do

poço, inicia-se dessa maneira um conto que promete reter a atenção do leitor a desgraça iminente. “E eles gritaram; mas infelizmente as vozes já de si bem fracas, desapareciam nas entranhas úmidas da terra. Breve, ficaram roucos e esfalfados. Ninguém lhes acudia” (MOTTA, 1922, p. 25).

O conto reflete, também, o isolamento do homem sertanejo que refém de uma situação de perigo não tem alternativa senão esperar pacientemente pelo socorro ou pela morte.

Uma noite de caçadas é o tema principal do conto “Um feriado cheio”. Já no fim da tarde, dois amigos saem para a caçada. A ceva fica no mato da maneta, onça que “acuada de uma feita perdera uma das mãos à foice, mas conseguira fugir aos caçadores” (MOTTA, 1922, p. 47). Os sertanejos se veem numa situação de tensão frente a uma natureza misteriosa, tendo em mente a sorrateira presença da onça que pode estar à espreita.

De quando em quando um vento perpassava: rangiam galhos, palmitos estalavam e caíam fragorosos nas furnas alagadiças. Por aquelas almas supersticiosas relampagueavam ideias as mais sinistras, corriam-lhes nas costas arrepios de medo e se lhes eriçavam os cabelos. De onça eles não cuidavam: mas imaginem uma *mula sem cabeça*! Credo! Cruzes! (MOTTA, 1922, p.49, grifos do autor).

O espaço noturno com seus sons, somado às superstições que acompanham os sertanejos, cria um ambiente fantasioso, fazendo com que os sujeitos invertam a ordem de cautela, antes temendo muito mais um fantasma como a mula sem cabeça, do que o perigo real de serem encontrados por uma onça faminta.

Empoleirados num jirau que despenca durante a noite, os amigos veem-se desarmados na escuridão, pois perdem as espingardas na queda. Ao apavorarem-se decidem procurar a saída da mata e às tontas, com muito medo e desnorteados os compadres partem antes que a onça possa encontrá-los. Mais uma vez surge a temática do medo frente uma situação desconhecida que sugere perigo, entretanto diferente de “Noite aziaga”, o conto caminha em direção ao riso, mais do que ao suspense.

“À roda do fogo” sugere uma roda de causos, os sertanejos, Luíz Simões, Quincas, Zeca e Neco principiam uma contação de histórias.

E eles foram-se chegando para junto do fogo.

O Zeca e o Luiz Simões contavam casos extraordinários de caçadas; aqui, uma espingarda negou fogo, e a perdiz, não obstante, estendeu no brejo; ali era uma veada parda fazendo cara aos cães que formaram uma acuação de desorientar os caçadores [...].

Uma anedota puxava a outra.

O Quincas estava roxo de vontade de entupir os outros com um caso mais curioso, mais inédito (MOTTA, 1922, p.56).

Aqui se observa nas personagens o anseio por compartilhar suas fabulosas histórias, mais do que os causos contados à roda do fogo, a temática do conto acena para a narrativa oral com todo o aparato gestual, as interrupções dos locutores e o seu caráter fabuloso, desafiando o ouvinte a crer no que está sendo narrado.

Entretanto, nem tudo são façanhas, histórias repletas de humor e desfechos surpreendentes. A vida sertaneja também guarda notas trágicas. Como o caso que se conta em “Bandeirante”.

Rejeitando todos os aparatos que uma vida moderna na cidade pode oferecer, Jeca Tigre, filho de bandeirante, embrenha-se pelos sertões e ali inicia sua fazenda, mais tarde as choças dos empregados começam aglomerar-se ao redor da casa do patrão.

Adiante o narrador nos informa que Jeca tem um filho de doze anos a quem presenteia com uma égua de nome Mimososa. Num dia, porém, Tico não encontra a égua no pasto, ao procurar pelo animal, Tico logo percebe que sua égua foi vítima de um “tigre”, e empreende uma busca pela onça em quem pretende vingar a morte de seu querido animal. “Não! A sua Mimososa não ficaria morta impunemente! Só se não lhe fosse dado ver a fera traiçoeira. Do contrário aquela carga não voltaria para casa” (p.76). O menino carrega a arma e parte numa ação audaciosa que dificilmente terá êxito. “Bandeirante” é um conto que nos fala quão terrível pode ser o embate entre a natureza selvagem e o homem que se arrisca ao desafiar suas imposições.

A velha fazenda Vassoróca é o espaço que nomeia o próximo conto. A fazenda encontra-se em estado de declínio, bem como os remanescentes que ainda residem ali, descendentes de uma aristocracia decadente. Até mesmo a figura dos escravos se reveste de

contornos lânguidos. Vassoróca recebeu esse nome por conta de um acidente geográfico que consumia pouco a pouco a beleza da fazenda.

Todavia, o tédio, tônica desse ambiente deprimente, é interrompido por dois eventos sucessivos. Primeiro o envolvimento de toda fazenda na festividade de São Pedro, segundo, a chegada de um domador violeiro, prosador e apaixonado, Luiz da Penha, que vem coroar o espírito festivo dos moradores.

O Luiz agachou-se numa gargalhada e quando se ergueu, lá quase no meio do terreiro, vinha com a viola feita, aos harpejos doces, e cantando uma quadrinha popular que a folhinha da véspera lhe dera:
 “É verdade – não parece
Mais é verdade patente
 Que a gente nunca se esquece
 De quem esquece da gente” (MOTTA, 1922, p.87, grifo do autor).

Por meio da personagem de Luiz da Penha entramos em contato com a canção popular, como as quadrinhas populares, os repentes. O clima de festa só aumenta quando da domaçaõ das mulas xucras. É numa dessas façanhas de domador que Luiz da Penha no encalço de Pinhão, a mais bela de todas as mulas, resvalará voçoroca adentro.

Em “Um Sonho Caro”, Chico Pipoca anseia pelo dia em que irá deparar-se com uma onça e matá-la, exibindo o couro pintado como troféu, símbolo de valentia, coragem e destemor.

- Ahi, marvada! Tomô no sovaco! Mais ainda não morreu! Eu tiro já teu bucho fora! Lá vai obra!
 Assim exclamava Chico Pipoca, na salinha da frente da choupana, apenas barreada, como os demais compartimentos. Tinha na mão esquerda a pica-pau querida, e na destra a tira-prosa luzente, fina aguçada. Fiado nesta arma, certamente respeitável, é que Chico Pipoca estava a berrar aquelas valentias aos pulos para adiante e para trás, esfuracando a parede com ímpetos heróicos [...].
 [...] o sonho constante de sua vida: chumbear uma onça pintada e depois cosê-la à faca para rematar a obra (MOTTA, 1922, p. 93).

O conto abre-se com a voz de Chico Pipoca esbravejando. A personagem cria todo um cenário e enredo do qual ele no papel de herói esfaqueia um animal feroz. Vivendo num lugarejo que oferece poucas oportunidades para que tal evento ocorra, Chico aventura-se até

um lugar onde possivelmente poderá realizar seu sonho. Entretanto ao encontrar-se frente a frente com o animal selvagem Chico logo reconhece o verdadeiro sentido de seu ambicioso desejo, enfrentando sentimentos desagradáveis como o extremo medo. O conto nos fala, de como as histórias de medo, fraqueza e covardia, podem se transformar em anedotas de valentia, destemor e heroísmo.

Um caipira romântico, cheio de simpatia e honradez é a personagem central de “O que tem de ser”.

O Romualdo Antunes era de uma velha estirpe de agricultores honrados. Vivia ali no seu sítio, ali mesmo onde morrera seu pai, sua mãe, três irmãos. Ali constituía família, casando-se com a Liduina do *Ruberão*; ali nasceram-lhes os filhos, dos quais, o mais velho era Tonho, reflexo do caráter do avô materno, nho Mandú Sussuarana.

Era um “cabra seco”, de pouca fala e decisões irremovíveis. Não ensaiava para assumir uma atitude de consequências graves, uma vez que o assunto já estivesse amadurecido no espírito soturno. As explosões de ódio nele vinham como os raios secos em céu tranquilo; mas longe de ser impulsivo, era o homem mais ponderado que imaginar-se pode (MOTTA, 1922, p.111).

Tonho vive com seus familiares numa choça em meio a uma paisagem desolada, filho de uma família honrada, a personagem personifica o sertanejo calado, mas decidido que não hesita diante de uma situação embaraçosa.

O colorido de sua vida é a imagem de Nha Lola, filha de Lourenço Barbosa, um caipirão da região mais bem sucedido que seus conterrâneos:

O Lourenço tinha ainda uma filha solteira, moça taluda, cheia, sadia, de cabelos negros e bastos, uma “boniteza” enfim. Era a única moça que até ali fizera bater a *pacuera* do Tonho. Mas todas as vezes que lhe passava pelo espírito o corpo gracioso da Lola, o Tonho passava também a mão pelo alto da testa, por cima do nariz como que a esmagá-lo, até apertar, frenético, a ponta do queixo entre o índice e o polegar. Este movimento nervoso era o reflexo externo de um movimento íntimo de brio, de amor próprio, ofendido com a simples ideia- para ele martirizante- de que o homem das *letras* não aceitaria nunca para *gêrro* o filho do humilde farinheiro (MOTTA,1922,p.115, grifos do autor).

Por sua posição econômica menos favorável, “filho do farinheiro”, Tonho receia que jamais possa aproximar-se de Lola. Num dia, porém, Tonho intervém numa situação que

envolve a irmã de Lola, Nha Nica, e o marido. Assim, Tonho é chamado à presença de Lourenço Barbosa. Receoso vai até a residência de Barbosa, preparando-se para enfrentar uma conversa difícil ou mesmo algo pior. Ele não imagina que sua atitude diante do acontecimento citado poderá ser a chave para a realização de um sonho singelo.

“O que tem de ser” é um conto que adentra um pouco mais à realidade interior da personagem principal. Tonho é um caipira que não abre mão de seus valores e que não se mostra alienado de sua realidade, pois questiona a si mesmo, chegando a considerar o fato de não ter letras, de ser analfabeto, como desencadeador de sua posição economicamente desfavorável.

Nessa narrativa, novamente, a figura do sertanejo é valorizada e a contraposição entre erudição e elemento popular assume importância na construção do enredo. O fim do conto, nesse sentido, estima a figura do matuto, sua condição rústica, e o coloca em posição de destaque.

“Piramombó”, penúltimo conto da coletânea, é um conto divertido que tem como tema uma forma peculiar de pesca. Antão Pedroso casado com Nha Rita cipó, planejava ir à noite ao piramombó, juntamente com o Zé Tostado e o compadre Antonio Maria para pescar. Os três saem para a pesca numa canoinha “velhaca”. A noite é escura como breu e os amigos vão rodando na canoinha a dois metros da barranca “roçando no capim- guassú, moradia de tambiuís e do pacu-peva” (MOTTA, 1922, p.134). Eis o que denominavam pescaria piramombó: ao rodar com a canoinha próxima à barranca do rio, buscam localizar os cardumes de pequenos peixes imóveis e, feito isso, um dos companheiros *chimpa*¹³ a canoa fazendo com que os peixes premidos entre a canoa e o barranco venham parar dentro da embarcação. Assim está feita a pescaria.

Numa dessas *chimpadas*, porém, a canoinha não resiste e vira: “Nova chimpada; mas a canoa resvalou de chofre, virou de borco e arremessou a carga no profundo” (MOTTA, 1922, p. 135). Enquanto Antão e Antônio conseguem chegar à barranca do rio, Zé Tostado se perde em meio às águas, porém consegue agarrar-se à canoa que o mantém a salvo do afogamento. Ao lembrar-se, entretanto, que a menos de um quarto de légua há uma terrível queda, Zé Tostado vive momentos de intensa angústia, esperando apenas pela morte certa.

¹³ Chimpas a canoa seria o mesmo que pular dentro da canoa, fazendo com que essa ribombasse.

“Fechou os olhos e encolheu-se todo, a tremer sucumbindo de pavor, elevou o espírito ao céu e aguardou o momento em que iria esfacelar-se na vertigem da massa precipitosa” (MOTTA, 1922, p. 137).

Os momentos angustiantes vividos por Zé tostado após o acidente denotam que o sertanejo não está isento da sensação de medo, solidão e abandono que a natureza selvagem pode impingir-lhe.

Estremeceu e abriu os olhos. Eram os ramos de um ingazeiro que se debruçavam sobre o rio. Pouco antes de precipitar-se, a água bifurcava-se de forma que parte dela, contorneando uma ilhota ia passar debaixo do ingazeiro.

O baiano, com instinto de conservação atilado em face de uma ruína iminente, agarrou-se ao ramo.

O ramo vergou, vergou, estalou, partiu-se! Mas era no raso! O baiano tomou pé; estava salvo (MOTTA, 1922, p.137-8).

Na sequência “O ramo vergou, vergou, estalou, partiu-se!” o narrador reproduz na linguagem a tensão sentida pela personagem, dando um efeito de prolongado ao instante que precede a queda de Zé Tostado. “Piramombó” é um conto que faz rir e que mesmo diante do trágico não desmente as expectativas do leitor, reinventando uma maneira de burlar a desgraça mediante um acontecimento inesperado e ao mesmo tempo previsível, conforme revela o tom da narrativa, uma vez que o medo do sertanejo não é motivado pela sensação da morte.

“Mas era no raso” produz o efeito cômico e reorganiza a tragédia em direção ao riso como forma de produzir no leitor o sentido de humor que, nesse caso, apresenta a ingenuidade do matuto como marca de sua personalidade.

De maneira geral o tom narrativo em *Selvas e Choças* aponta para um narrador que se aproxima do contador de causos. Esse narrador, por sua vez, ora tende tornar-se invisível, para produzir determinado efeito, como se o “causo” se contasse a si próprio, ora demonstra conhecer o íntimo de determinadas personagens, afirmando certos juízos de valor sobre as mesmas.

Até o estrangeiro tem seu lugar garantido entre os caboclos. No excerto XIII de “Mosaicos sertanejos” conhecemos o Franceschini, um italiano diligente, que “transformava

tripa de porco em *fiurini*, com a mesma rapidez que o nosso Jeca transforma os *fiurini* em tripa” (MOTTA, 1922, p.174). Acontece que esse excerto é contado pelo narrador dos mosaicos que o ouviu do Saturnino Teixeira de quem o pai engordava porcos para vender. Franceschini, portanto, era o freguês sempre disposto a comprar os porcos e transformá-los em linguça.

Entre os porcos que o pai do Saturnino vendera ao Franceschini “havia um, meio alongado, que raramente se via. Franceschini ardia por avistá-lo” (MOTTA, 1922, p.175). Era necessário capturá-lo e para essa empresa foram destacados o Saturnino e o João Baptista. Na busca pelo porco alongado Saturnino e João encurrem Franceschini numa situação em que se vê obrigado a pegar o porco à unha. Não tendo êxito, o italiano chama pelos caboclos e eis o que sucede:

- O' Saturnino! Ó Juan Baptista!

O João Baptista já estava meio enfezado, porque nosso Jeca não suporta com paciência que o italiano transforme tripa de porco em libras esterlinas, e ainda por cima o mande pegar, aos berros, os porcos alongados, que ele, italiano, teme.

Ao avizinhar-se, pois, trazia João Baptista nas comissuras dos lábios um riso misterioso, misto de despeito e de malícia.

-Que há?

- E' *qui il porco!* – apontava Franceschini.

- Pois pegue ele! – respondeu o João Baptista.

- *Si... ma... questo porco...*

-Não tem perigo!- obtemperou o moleque, e em seguida, com um valente safanão, atirou com o Franceschini dentro do valo fundo, estorroando a parede ressequida.

O cachaço, sem perder tempo encarapitou aos botes no calcanhar do linguiceiro, que dava pulos de veado e clamava por socorro, agarrando-se às raízes laterais que cediam ou arrebentavam ao peso do corpo, e faziam o italiano voltar à escavação fatídica.

E os dois lá de cima a rolarem na grama às gargalhadas, vendo como o pavor dava ao italiano uma agilidade de *guaxumim* (MOTTA, 1922, p.176-177, grifos do autor).

Afinal, Saturnino salva o italiano: “Franceschini saiu branco como cera, trincando de raiva; mas achou melhor forçar um riso e dizer apenas ao João Baptista: - *Ma lei é um desgraziato!*” (MOTTA, 1922, p. 177).

A questão que se apresenta no conto é a da argúcia do estrangeiro que sobressai com sua habilidade empreendedora e ainda assim necessita das prerrogativas do sertanejo nativo.

O que nos chama a atenção é que o narrador nos revela os pensamentos do Jeca e atribui a ele a consciência da incapacidade do estrangeiro frente os desafios da vida rústica. Como o trecho propõe: “O João Baptista já estava meio enfezado, porque nosso Jeca não suporta com paciência que o italiano transforme tripa de porco em libras esterlinas [...]”. O aborrecimento de João está no fato de que além de ter que tolerar o outro, o estrangeiro dando-se melhor financeiramente em terra alheia, ainda é chamado para enfrentar as situações que o outro não é capaz de encarar.

É possível perceber ainda a presença de uma inveja velada que faz com que João coloque o italiano frente a uma situação em que ele, João, tem completa certeza de que Franceschini não se sairá bem. “Ao avizinhar-se, pois, trazia João Baptista nas comissuras dos lábios um riso misterioso, misto de despeito e de malícia”. O riso do sertanejo é, portanto, a moeda com que negocia a fortuna do estrangeiro: “E os dois lá de cima a rolarem na grama às gargalhadas, vendo como o pavor dava ao italiano uma agilidade de guaxumim”. A atitude de João é uma réplica à capacidade arrojada de Franceschini demarcando os territórios, de um lado a esperteza, o lucro, de outro a força bruta e a valentia.

João encontra uma maneira de sobrepor a inteligência de Franceschini demonstrando que também pode ser sagaz. O sertanejo deseja mostrar quem é que ainda domina as asperezas do sertão e que a capacidade do nativo de sobrepujar os desafios ainda é superior à esperteza estrangeira.

Ainda em: “porque nosso Jeca não suporta com paciência que o italiano transforme tripa de porco em libras esterlinas, e ainda por cima o mande pegar, aos berros, os porcos alongados, que ele, italiano, teme”, o trabalho do narrador culto o distingue do contador de *causos* pela maneira com que impõe determinados juízos sobre as personagens sertanejas e, também, pelo modo como representa, com certa propriedade, a fala da personagem italiana, “Que mina! *Viva il Brasile! La bela Italia, si, é tropo bela, ma...*” (MOTTA, 1922, p. 175). A representação da fala de Franceschini aparece em vários momentos do conto, “Uma bela bestia!” (p. 175). “*Ma lei é um desgraziato*” (p.177). Essas variações discursivas em que em determinados momentos temos o contador de *causos*, em outros o narrador erudito

contrastando com a fala das personagens, mimetizando o caipira ou o estrangeiro, é um recurso recorrente nos contos, espaço que se constrói num diálogo com a tradição oral.

Como já podemos notar, cada conto traça percursos narrativos de acordo com o perfil de personagens e espaço que deseja esquematizar. São modos de contar, de ceder voz aos seres que habitam o texto, de negociar a enunciação do narrador e a fala das personagens.

Prolongando, então, as considerações feitas até o momento, trataremos a seguir de maneira introdutória o modo pelo qual se estabelecem os percursos narrativos em *Selvas e Choças*, considerando aspectos da utilização de elementos relacionados à oralidade sertaneja em contraste com a voz do narrador letrado.

2.1. Selvas e choças: percursos narrativos

Em *Selvas e Choças* podemos contrastar dois modos em que se apresenta a narrativa, pensando no posicionamento de focalização do narrador. Quando da voz de um narrador onisciente, constatamos a presença de uma linguagem culta, erudita. Quando da fala das personagens, que narram seus causos, a presença predominante da oralidade, o dialeto caipira entra em cena. Esses recortes da fala caipira se fazem presente em todo o conjunto de contos que compõe a narrativa. Mesmo o narrador culto desliza, em determinados momentos, para o traço popular ao utilizar vocábulos da fala caipira, como num tipo de estratégia para ambientar o leitor.

Esse embate entre narrador culto e cultura popular, sugere o confronto entre discursos dissonantes. Não queremos negar essa distância, que, aliás, será reorganizada posteriormente em prosadores como Guimarães Rosa em um processo mais laborioso de composição artística.

A dissonância, no caso de *Selvas e Choças*, aparece ao mesmo tempo em que sugere um distanciamento por parte do narrador em relação às personagens que focaliza. É sintoma de que existe uma busca de estilização na fala dos personagens descritos no conto e uma contraposição em face do discurso erudito do narrador que reconta os “causos”, o que de certo modo evidencia a erudição do narrador. Com isso queremos dizer que os discursos aparentemente divergentes no conjunto de contos de *Selvas e Choças* convergem para uma

determinada convivência de vozes, conforme o conceito polifônico de Bakhtin (1996). Bakhtin estabelece o conceito de polifonia ao estudar a obra de Dostoievski. O texto de Dostoievski é entendido por Bakhtin sob o ponto de vista de diversas vozes ideológicas contraditórias que coexistem igualmente. “Bakhtin encontra aí a categoria de polifonia, quando todas as vozes em contraste têm seu espaço de exposição sem submeter-se a um único ponto de vista, nem àquele do narrador” (VENTURELLI, 2006).

Nesse sentido compreendemos que o conceito de polifonia contribui para a compreensão da divergência de vozes, a saber, de um lado o discurso do narrador erudito, de outro, a variante linguística da personagem sertaneja revelando a convivência de registros linguísticos, ideologias e modos de compreensão do mundo diferentes.

A oralidade, reproduzida no conto, mimetizada pelo escritor, ao mesmo tempo em que demonstra o distanciamento não somente no tom discursivo entre narrador e personagens evidenciando distanciamentos culturais, paradoxalmente, valoriza essas diferenças ao incorporar o discurso do sertanejo e elevar traços específicos de sua cultura, muitas vezes, pelo viés cômico.

Quando reconhecidas as diferenças que distinguem o narrador, detentor de um registro formal, das personagens que utilizam a expressão coloquial, dialetal, esse desencontro sugere, ao leitor despido de ingenuidade, a consciência de que a visão do narrador, homem erudito e cidadão, sobre o outro, o homem do campo a quem ele cede a voz em alguns momentos, esbarra na impossibilidade de abarcar esse outro em sua totalidade. O resultado é a apreciação de uma cultura desconhecida e, por isso, valorizada pelo narrador.

A presença de traços da oralidade permeados por uma erudição que mobiliza esta oralidade nos contos de *Selvas e Choças* aponta para, guardadas algumas distinções, o que fala Walter Benjamin (1994) quando da presença da oralidade na narrativa. Em outros termos, os contos de *Selvas e choças* valorizam o relato popular como “experiência que passa de pessoa a pessoa [...] a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (p. 198).

A presença da experiência que se transforma em narrativa, apresentada como motivo de construção de *Selvas e Choças* é constante tanto na voz do narrador em terceira pessoa,

quanto na fala das personagens, que assumem em primeira pessoa o relato de seus “causos”, mediados por um narrador erudito. Essa transferência enunciativa é percebida em determinados momentos como no conto “À roda do fogo”, “Um feriado cheio” e “Um sonho caro”.

Vejamos o que propõe o conto “Um feriado cheio” a fim de tornar claro ao leitor o modo como a transferência enunciativa aparece nos contos citados. “Um feriado cheio” se inicia com o monólogo de Anthero, trabalhador de uma fazenda, que espera pelo compadre Necão para sair às caçadas já combinadas de antemão.

- Que bucha! – monologava o Anthero, à beira da levada, com o cano da espingarda mergulhado na corrente, estirando os olhos pela estrada roxa do pasto, como um fio de sangue coagulado.

- Que bucha! O Necão a mode que não vem mais pr’o’s macuco...de certo *tamen* não há de vim p’r’a’s anta...

E dominado por este dissabor, era machinalmente que ele fazia ir e vir pelo cano da Laporte a vareta crissiuma com a mecha de palha de milho, como as antenas de um inseto.

Havia combinado com o Necão da Varge Limpa que naquele dia, 8 de setembro, dia santificado, iriam aos macucos durante o dia e à espera da anta no barreiro, pela noite.

E o Necão, tratante, não aparecia... E o sol já andava alto... (MOTTA, 1922, p. 35).

Anthero está ansioso, estira “os olhos pela estrada roxa do pasto, como um fio de sangue coagulado”. A imagem grosseira remete à maneira como a personagem registra o espaço ao seu redor, com dissabor. O sol já alto e nada do compadre Necão.

A partir daí o narrador mantém Anthero à parte, do momento do monólogo até a chegada de Necão há uma fenda espaço-temporal no conto que metaforiza a espera, fortalecendo a impressão de ansiedade na personagem de Anthero. “E o Necão, tratante, não aparecia... E o sol já andava alto...” Esse excerto revela o pensamento de Anthero, sua ansiedade e a continuidade do tempo cronológico que não para, embora ele continue à espera, com o olhar fixo na estrada “roxa do pasto como um fio de sangue coagulado” o fio de sangue coagulado se apresenta como referência ao tempo psicológico de Anthero. “Ao contrário do relógio ou do tempo metronômico, os seres humanos experimentam subjetivamente o tempo,

de modo que os momentos são quase infinitamente elásticos [...]” (FOSTER, 2011, p. 152) Aqui Foster fala de como é possível que a ficção explore por meio de técnicas como o fluxo de consciência a noção do tempo interior, aquele período que vai por dentro.

O coágulo é metáfora do tempo estático, do sangue que não corre, mas que está fixo, parado. É assim que o tempo (não) passa para Anthero, como um fio de sangue coagulado. Não deixa de ser tempo, mas é o tempo da personagem, o tempo psicológico.

Nesse tempo/espço psicológico, que se estende para Anthero, o narrador nos conduz ao espaço da fazenda num tempo intermediário entre o início do conto (a figura de Anthero à espera do compadre) e a chegada de Necão realização dessa primeira expectativa.

Três asteriscos marcam no texto a fragmentação do tempo e a incursão num novo espaço como se vê no parágrafo seguinte.

A fazenda atravessava uma época de paz e de fartura.
As vastas pastagens de Jaraguá e o catingueiro, brotados de fresco, frisavam-se aos ventos como lagoa tranquila.
O gado caracu, roliço, sem um berne, fartava-se, atufado na onda de verdura, pelas manhãs assoalhadas, ou acarrava-se ao meio dia sob as aceboleiras em flor, ou se agrupava à tarde nas acequias naturais [...] (MOTTA, 1922, p. 35-36).

A descrição da fazenda toma oito parágrafos e funciona como a preparação para o desenrolar das ações que se seguem e das quais Anthero mantém-se distanciado. Naquele dia haveria luta entre os touros, disputa pelas novilhas parideiras. Para os roceiros “não pode haver espetáculo mais interessante [...]” (MOTTA, 1922, p. 37). Anthero continua com os olhos postos no caminho. O narrador nos direciona aos costumes dos trabalhadores rurais em dia de feriado, narrativa que toma três páginas e meia até a chegada de Necão e a retomada do fio condutor da narrativa inicial.

Mas aqui ainda não chegamos ao ponto central dessa discussão que é compreender a transferência enunciativa. No excerto seguinte Anthero realça a demora de Necão que a propósito de justificar-se emenda um caso.

- Mais vacê demorou – disse Anthero.
- Pois o que fazê! Esta porquera de burro ainda me põe fora do juízo! Se eu lá conta, vacê nem não credita. Este burro foi do Abrahão, aquele turco. Um

dia o Abrahão, de cansado co'as arte do brusso, vae e prega um tiro nele, de chumbinho mostarda, que nem zóio de mosquito. Pr'a que é que ele havéra de faze isso! Azuretó o burro que deixô ele imprestave de veiaco.

- Defunto nho pae teve um que inté fazia gente se ri das artericia dele. *Derde* segunda-fera inté sábado áfio, de p'r'a menhã cedinho, ele já tava de pé rente do cocho esperando a ração de tudo o dia. Mais porém no domingo...xié! fincava a cara na capôera de úa vêis só!

- Ué! Mais como é que esse pagão sabia que era domingo?

- Ahi é que tá a coisa. Vacê não é capaiz de descubri adonde é que tava a mandinga do heregio. O que espantava ele era o sino da igreja. O tar capiscô que dia de sino era dia de viagem, e como de casa nois ovia tudo os toque de missa, era sino garrá repica, ele fincava a cabeça no mato dia intêro.

- Vejum só que pandego!

- P'ra vacê vê. Mais porém o causo não arremata aí. Nho pae que era mais esperto um poco do que o burro...

- Hom'essa – interrompeu Anthero.

- ...nho pae farejô a malandricia do méco e pindurô um cincerro no pescoço dele, lá do burro. De jeito que nós ovia o toque e ia busca o marvado do gavião. Mais porém o freguez entendeu logo a massada, e acabô-se.

Entrava no mato, deitava na sombra e ficava imove p'ra não sacudi o cincerro. Mosquito amontoava no focinho dele: ele garrava só a arreganhá, que nem cachorro; mais porém a chacuaiá a cabeça...xié! não vê! (MOTTA, 1922, p.42 – 43).

Ao conceder a palavra sob os moldes da narrativa popular, o causo, o narrador transfere o discurso, dá voz à personagem e participa-nos sua experiência. Assim, compreendemos a transferência enunciativa de um narrador de causos (o narrador propriamente dito) para outro (a personagem narradora). Entretanto, para os efeitos globais do texto, o conto continua sendo em terceira pessoa e o narrador onisciente conserva seu status diante das personagens que detém a palavra de modo fragmentado.

Nos textos de Motta a transferência enunciativa aparece como um dado que por via da experiência possibilita a aproximação entre o narrador e as personagens. É o contar histórias via oralidade que aproxima a erudição do narrador aos relatos populares das personagens dos contos, pois da mesma maneira que o narrador nos conta um caso, as personagens desse “causo” introduzem o leitor em seu universo diegético e, com isso, nos contam outros *causos*.

Chegamos à ideia de que a erudição do narrador é responsável por estabelecer a semelhança entre os próprios contos e as histórias orais em conformidade com o pensamento de Benjamin (1994). As histórias em *Selvas e Choças* são contos que, em maior ou menor

grau, suscitam o desejo de serem recontados, lidos e relidos em voz alta. Alguns provocam o riso como “Piramombó”, “Um sonho caro”, “Um feriado cheio” e “À roda do fogo”. Outros indicam certa ironia face à nota trágica que ensejam, caso de “Noite Aziaga”, “Bandeirante”, “Visita importuna”, “Vassoróca” e “Mosaicos sertanejos”. Nesses últimos, exceto em “Bandeirante”, podemos afirmar que convivem dois movimentos do riso: a ironia frente à tragédia, e o riso de solidariedade e condescendência diante da ingenuidade dos personagens como no afogamento em seco em “Piramombó”.

Adiante direcionamos o nosso olhar para elementos primeiros na construção do riso e do humor compreendidos na relação sociedade e literatura, bem como a maneira pela qual o tratamento humorístico reflete aspectos da tradição literária regionalista e delinea os contos de Motta.

2.2. Riso e humor: da vida para a literatura

Presente na vida da sociedade, o humor, o riso e a sátira fazem parte do cotidiano das pessoas, seja no riso ingênuo relaxado e desprezioso, seja no humor irônico e na comicidade degradante, o homem encontra uma maneira de aliviar as tensões impostas pela vida, de criticar atitudes com as quais está em desacordo, e até mesmo de ridicularizar pessoas a quem julga inferiores ou menos dignas de respeito, agindo por meio de um mecanismo preconceituoso e escarnecedor. “Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social” (BERGSON, 2004, p. 101). Um dos aspectos do riso consiste, pois, nesse paradoxo em que rir de alguém ou de alguma situação pode, na melhor das hipóteses causar certo tipo de constrangimento para o objeto do riso. Mas o humor para além da ironia e da negatividade que pode significar, também conduz à leveza do riso distenso, sinônimo de alegria e prazer.

Na literatura são muitos os textos representantes das diversas possibilidades do trabalho com o humor na escrita, para citar dois exemplos da literatura universal: “Bola de Sebo”, (MAUPASSANT apud BRITO, 1967) conto de Guy de Maupassant que apresenta o humor numa perspectiva irônica, criticando a hipocrisia da sociedade burguesa do século XIX na França, demonstrando quão triste e indigna pode se tornar a condição de uma pessoa

ridicularizada pelos seus semelhantes. “O Fantasma de Canterville”, (WILDE apud BRITO, 1967) conto de Oscar Wilde em que um tradicional castelo britânico é assombrado há séculos por um fantasma, Simon de Canterville, que perderá sua honra fantasma diante da ridicularização de que será vítima ao tentar exercer seus poderes assustadores nos novos proprietários do castelo.

Os americanos Otis, modernos, industrializados e materialistas não reconhecem os possíveis perigos que a estarecedora presença de um fantasma secular pode representar. Entremeadada a essa aparente simplicidade humorística o conto toma os ingleses e os americanos como objetos de sátira em que estes são criticados pelo ceticismo e materialismo e aqueles pela persistência em se sentirem superiores mesmo estando em ruínas.

Na literatura brasileira, o humor irônico de Machado de Assis é um dos exemplos mais conhecidos. Em “Teoria do Medalhão”, por meio de conselhos inescrupulosos um pai visa orientar o filho a alcançar prestígio numa sociedade de aparências, ensinando-o os princípios de ser um medalhão, um homem de aparências que ascende socialmente sem grandes esforços por meio de um comportamento medíocre.

Afunilando um pouco mais nosso olhar, na estética do regionalismo literário verifica-se em determinados momentos forte tendência ao humor. Santini (2007) estudando o humor na literatura regionalista trata com propriedade do riso em Simões Lopes Neto. Blau Nunes, em *Contos Gauchescos*, (LOPES NETO, 2003), é a forma e o conteúdo de um narrador popular que deseja manter a atenção do ouvinte regulando a matéria narrada. O cômico em Lopes Neto principia sutilmente a desmistificação da figura do gaúcho criada pelo romantismo.

Tomada no conjunto das dezessete narrativas, a comicidade passeia ainda tímida pelas páginas de João Simões Lopes Neto, embora assuma importante papel na medida em que permite a desmistificação de uma parcela da sociedade do período e promove a cumplicidade do leitor em relação ao personagem e narrador (SANTINI, 2007, p.72).

Mesmo de maneira tênue o humor se insinua pelas páginas de Lopes Neto, estabelecendo um vínculo com o leitor das aventuras de Blau Nunes. A partir desse preâmbulo, observaremos os tons humorísticos que se articulam em nosso *corpus* de análise.

A propósito do riso e do humor em *Selvas e Choças*, começaremos citando um trecho do prefácio em que Motta se refere a alguns contos:

[...] escrevi-os com o propósito de os ler em reuniões familiares. Alguns os mais leves, os jocosos, tracei-os mesmo com o intuito pedagógico de mostrar a uma parcela de nossa juventude, sobre a qual eu exerço alguma preponderância intelectual e moral, que a graça, a verdadeira graça, é aquela que, num salão, faz rir a todos, sem enrubescer a mais pudica das donzelas (MOTTA, 1922, p.3).

A declaração do autor a respeito desses contos revela uma concepção de humor moralizante. Para Motta o humor verdadeiro, como sugere, não necessita lançar mão de recursos que firam a moral e os bons costumes. Outro dado importante, que o autor nos oferece, é a respeito da gênese desses contos, quando diz tê-los escritos com claros intuítos pedagógicos. Aqui os contos funcionariam como instrumentos de motivação de um humor inocente, preservando a juventude de um riso *sujo*, desmoralizante.

A posição do autor nesse prefácio, portanto, nos sugere, a princípio e acerca do humor e dos próprios contos, duas questões. A primeira é uma questão de conceituação do humor, que segundo Othoniel Motta só é possível dentro dos limites da moralidade, o que até aqui não representa nenhuma ameaça à leitura dos contos em si, mas que inviabiliza a flexibilização dos conceitos e concepções do cômico que, por sua vez, podem enriquecer a leitura desses mesmos contos.

A segunda diz respeito à literatura enquanto arte. Se os contos foram traçados com intuito pedagógico, esse traço pedagógico, como é de se esperar no texto artístico, se dissolve nos interstícios das narrativas e a palavra tomada como arte na literatura se torna palavra indomável. O que queremos dizer é que sejam quais for as intenções prévias do autor, a leitura de textos literários, sempre suscitará, dentro dos limites do próprio texto, diferentes níveis de reflexão, ultrapassando numa teia de significações meros desígnios pré-estabelecidos pelo autor e, nesse caso, retomando a presença da ironia nos contos, mesmo à revelia autoral.

Um pouco mais de teoria acerca do humor nos ajudará a compreender a proposta da discussão em “Noite aziaga”. Gostaríamos de estabelecer um parâmetro sobre o qual

poderemos desenvolver a reflexão com mais clareza. Dessa maneira consideraremos o humor e o riso sob algumas premissas: a humanidade do riso, o riso *versus* a morte e a relação humor e literatura.

Não existe humor fora da humanidade, somente o homem possui senso de humor. Como afirma Bergson (2004) não há comicidade fora do homem, a isso se segue a ideia de que o riso possui um significado e alcance social. O cômico nasceria, então, de uma inadequação do homem frente uma sociedade que o quer mecanizar, em outras palavras, tudo o que não se ajusta às regras sociais, pode, em determinado momento, tornar-se motivo de riso. O humor aparece diante da incapacidade de comoção, algo que nos comove, provavelmente suscitará emoções de alegria ou tristeza, mas não de riso.

Há estados d'alma, dizíamos, que nos comovem tão logo os conhecemos, alegrias e tristezas com as quais simpatizamos, paixões e vícios que provocam surpresa dolorosa, terror ou piedade [...]. Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia (BERGSON, 2004, p. 100).

Nessa perspectiva, o riso é visto como incompatível com a emoção. A comédia, entendida como produto do humor só é possível quando encaramos acontecimentos da vida real pela ótica do espetáculo, só somos capazes de rir quando “vemos do alto de nosso camarote” (BERGSON, 2004) como se assistíssemos a uma comédia, de fato. Em se tratando de ficção, fora dos limites e dos aspectos circunspetos da vida real, podemos pensar num riso mais relaxado, despreocupado e isso acontece principalmente porque estamos diante de uma peça, ou texto que foi previamente pensado pelo autor no intuito de fazer rir, de nos aliviar das tensões da vida.

Nesse ponto enxergamos, já, outra faceta do humor que é a de nos fazer esquecer, mesmo que momentaneamente a nossa descontinuidade, a finitude da vida. A sensação de superioridade diante do risível concede ao homem um instante fora da verdade da finitude. Entendido dessa forma, o riso opera uma maneira de superação da certeza que todo homem tem, a da morte. Riso *versus* morte é uma relação que nos leva a considerar como o humor está ligado ao trágico.

Vejamos como Baudelaire aproxima o riso e a lágrima

O riso e as lágrimas não podem ser vistos no paraíso das delícias. Ambos são do mesmo modo, filhos da aflição e surgiram porque o corpo do homem enfraquecido não tinha forças para reprimi-los. [...] o riso dos lábios dos homens é sinal de uma miséria tão grande quanto as lágrimas de seus olhos (BAUDELAIRE, 2006, p.3).

O riso, irmão da lágrima, é tido como um dos lados da mesma moeda que os une. O homem ri, dentre outros motivos, porque no riso encontra uma maneira de sentir-se superior às durezas de sua existência. O riso pode ser, então, uma ferramenta de inferiorizar o próximo, aquele que é o objeto de riso, mas o humor em si é capaz de fazer o homem rir de si mesmo, brincando com os seus costumes, crenças, pretensões ou manias (DUARTE, 2006).

Esse riso voltado para si mesmo, não deixa de ser também uma forma de ironia. Ao rir de si mesmo, o homem redireciona o olhar, voltando-o para suas próprias inadequações e bizarrices, que, aliás, podem numa perspectiva crítica ser encontradas dentro de uma organização social considerada em padrões totalmente aceitáveis.

É o que ocorre, quando autores literários, ao observar a sociedade de que fazem parte, lançam mão de recursos irônicos para desmascarar aspectos escamoteados pela ideologia dominante. A ironia *humoresque* como é chamada, brinca com as verdades cristalizadas “partindo do princípio de que nada é fixo ou imutável no mundo ou no homem, cuja característica maior (já dizia Camões) é a mudança e, portanto a surpresa” (DUARTE, 2006, p. 58). Ao olhar para essas verdades cristalizadas o autor literário encontra brechas que quando trabalhadas pela linguagem revelarão um riso irônico motivando a reflexão sobre essas mesmas verdades.

Através dos tempos desde a Antiguidade clássica, o Humor se faz presente em textos literários como *Batracomiomáquia*: a guerra entre rãs e ratos de Homero, até a atualidade em a *Metamorfose* de Luís Fernando Veríssimo. Em outras palavras, o que foi motivo de riso ontem, pode não ser mais hoje, o que é motivo de riso para um pode não ser para outro. A presença desses textos nos revela que o riso é ao mesmo tempo individual, cultural e pessoal.

O humor e o riso na literatura se desenvolvem em vertentes, dentre as quais mais notórias são as do riso leve sem intenções pedagógicas, do riso irônico, do riso moralizador da sátira, e do escárnio. A literatura nos mostra que o humor ultrapassa os limites do cômico: o

tombo, o palhaço, a piada, anedota, filme ou programa de televisão. “[...] não que o senso comum esteja errado (vamos evitar o preconceito), mas com certeza sua percepção se limita a apenas uma das mil faces do simples ato de abrir a boca, mostrar os dentes e fazer os olhos e a inteligência brilharem ao longo da humanidade” (COSTA, 2001).

A literatura se apropria das mais variadas formas de humor: descontraído, infantil, tragicômico, melodramático, de crítica social ou de costumes, com o objetivo não só de fazer rir, mas também refletir, criticar e ridicularizar. A partir dessas considerações discutiremos como o humor se apresenta em *Selvas e Choças* e de que maneira as concepções do humor e do riso são relevantes na construção dos contos

2.3. A lógica do riso e as faces do humor em *Selvas e Choças*

Os contos em *Selvas e Choças* são tangenciados por dois elementos significativos, de um lado o riso expressão de alegria ou chiste, de outro a morte precedida de medo e perigo. Esses elementos podem aparecer nas narrativas desenvolvendo uma problemática em maior ou menor grau de aprofundamento. Como é natural, um desses fatores se sobrepõe ao outro no decorrer da narrativa, o que levará o leitor a classificar o tom do conto de acordo com a incidência de riso ou de tragédia.

Nesse momento consideraremos o conto “Noite aziaga” para a discussão acerca do humor, mais adiante, porém, retomaremos a reflexão a partir da leitura de outros contos. O riso está presente na maioria dos contos de *Selvas e Choças*, mas nem sempre pode ser encontrado nas primeiras páginas, e no caso singular de “Noite aziaga”, o riso surge (para o leitor) no último momento da narrativa, mais como alívio e distensão (para a personagem). Em “Noite aziaga” temos o caso do humor como uma alternativa à condenação da morte.

No conto, ao decidir pousar na choça de um sertanejo taciturno, Eusébio, homem da cidade, vê-se numa situação tensiva, ou arrisca-se a passar a noite com o matuto, que pode tanto ser um homem de bem como um jagunço violento, ou enfrenta o sertão com todos os perigos da noite, numa empreitada que promete muitas desventuras. Em sua mentalidade cidadina Eusébio deixa seu espírito ao sabor de todos os medos e receios num cismar sem fim.

Assim os pensamentos de Eusébio são revelados ao leitor por meio do fluxo de consciência da personagem:

Eusébio continuava acariciando a crina do animal, e procurando ler fundo naquela alma, que principiava a parecer-lhe a de um louco, ou a de um monstro, a de um salteador temível, estrategicamente colocado à beira do caminho, numa parada inevitável a quem vinha dos centros civilizados, e isto para mais facilmente executar os seus planos infernais.

O roceiro, com as pálpebras cerradas sobre o olho esquerdo, e com o direito, muito branco, fígado no firmamento, nem se voltava para o viajante desnordeado. Eusébio não sabia mais por onde enveredar, porque aquela alma esquisita se lhe afigurava um terreno espinhoso que fere os pés, onde quer que os coloquemos.

Entre o forte desejo de descanso, a não menos forte repugnância de avançar e o receio que começava a infundir aquele homem, naquelas paragens misteriosas e soturnas, o seu espírito oscilava penosamente.

(MOTTA, 1922, p.8).

Mais adiante lemos a maneira como o ambiente corrobora a sensação pavorosa de Eusébio:

Aquela solidão apavorava.

Uma onça urrou à distância, como um zurrar de jumento.

O baio estremeceu e pôs-se alerta, “afuazado”. Um cão negro, tirando a cinzento, que estivera deitado no borralho, despertou e veio à porta, espreguiçando-se ainda, com os olhos acesos para o lado de onde partira o urro conhecido (p.9).

Como nos mostra o texto, mal se decide pelo pouso e Eusébio se sente arrependido:

Mas apenas o viajante havia entrado, apenas se afizera à ideia de que ali era o seu pouso, eis que outro alvitre começa a impor-se, como mais prudente ao seu espírito. Devia ter seguido. Aquele sujeito de alma fechada como lóca de pederneira, que não permite ver lá dentro, aquele sujeito bem podia ser um monstro acostumado aos crimes. Ali naquela choça, não se teriam dado porventura cenas de homicídios à faca, de estrangulamentos e torturas, impunemente praticadas em sítios tão remotos, sem que ninguém soubesse mais do paradeiro das vítimas? (p.11)

São esses os pensamentos que povoam a mente do “homem culto embrenhado nas selvas” (MOTTA, 1922, p.11). Eusébio se vê rodeado de suspeitas e medos. A despeito do

suspense e da probabilidade de desgraça, a narrativa motiva no leitor, por meio das suspeitas exageradas de um espírito amedrontado e tímido como o de Eusébio, expectativas de um desfecho positivamente surpreendente.

O narrador, quando não infiltrado na mente da personagem dará indícios de que seus temores, embora não de todo infundados são mais produto de um corpo cansado e de um ânimo abatido, do que de uma possibilidade certa de um perigo mortal, tal como se lhe apresenta a figura do sertanejo. Vejamos como a personagem de Eusébio é apresentada desde o início da narrativa, para compreendermos como o narrador ao fornecer determinados elementos conduz o leitor a um caminho em que as sensações de Eusébio serão consideradas numa perspectiva hiperbólica. Então, balizados por essa discussão, passaremos à questão do riso versus morte.

A personagem de Eusébio aparece no momento crepuscular, em cima de um burro baio.

Fundos sertões de Minas, há muitos anos atrás.
 Coroando o cocoruto de um Itambé desnudo, de manchas avermelhadas,
 agonizava o sol, lembrando uma aureola radiosa sobre calvice escalavrada.
 Nas baixadas as sombras já se derramavam tênues [...].
 O Eusébio, após uma viagem de dez léguas, vinha moído, curvo sobre o
 animal, um burro baio de crinas negras, de passo viageiro, lento e
 balanceado (MOTTA, 1922, p. 5).

Ao lermos a expressão *agonizava o sol*, logo inferimos que a noite está próxima o Eusébio estando cansado, portanto, tende a procurar um lugar onde passar a noite. Essas são inferências que fazemos logo no início do texto. Mesmo não sabendo, ainda, que de fato, Eusébio irá procurar um lugar onde pernoitar. A narrativa nos encaminha a essas hipóteses. Primeiro, temos as indicações de que a noite está próxima, segundo, o surgimento de uma personagem que está fatigada, cansada e distante do lar.

O passo viageiro, lento e balanceado do burro baio, introduz a imagem de uma marcha cadenciada que embala a personagem, fazendo com que a urgência em repousar se torne iminente, pois que, o Eusébio vinha moído, curvo sobre o animal. A personagem está sonolenta e necessita de repouso imediato, e, não só ela, mas seu animal que como indica o ritmo lento de seu passo, também necessita de repouso e alimento. “Com o morrer do dia,

mais crassas pareciam ao viajante as matas que se estendiam numa vasta e sombria quietude, a encher a alma de receios, de tristeza e de saudades” (p. 5).

Até aqui já podemos ver como o narrador conduz o leitor a compreender os temores de Eusébio como produto do estado de ânimo e do ambiente que o circunda, mesmo não descartando as possibilidades nefastas, a atitude do leitor diante da personagem de Eusébio é predominantemente desconfiada, ou seja, não é possível atribuir seus medos tão somente pela realidade abrupta que o cerca sem considerar o fator preponderante de seu estado de alma. É, pois, por meio dessa desconfiança gerada no leitor que nasce a possibilidade de uma leitura propensa a crer na surpresa que irá desmascarar os preconceitos e receios da personagem citadina. E é nessa surpresa, no desfecho (in) esperado que acena o humor, o riso e, até mesmo, a ironia. Leiamos as cenas finais do conto em que Eusébio já está deitado no catre para passar a noite.

Eusébio deitou-se com a garrucha engatilhada debaixo do lençol. Tristão estirou numa esteira, na cozinha, junto ao fogão. O cão rondava lá fora a rosnar, e o baio resfolegava, tosando a grama do banhado.

Apesar da fadiga, o viajante não pregava os olhos. E no suplício daquelas horas, “quando as imaginações mais certas são”, pensava ele na companheira e nos filhos, no seu possível desaparecimento e no desespero e desamparo da família; ou então, na sua chegada, mas depois de uma cena trágica, a horas mortas, no silêncio daqueles ermos onde se tornara homicida a contragosto[...].

Mas o sertanejo roncava como um justo. Em vista disso, Eusébio afinal foi deixando de mexer-se e tossir. Porém velava sempre, com os olhos cravados na esteira da cozinha. [...]

De repente, lá pelas duas da madrugada, cessou de rressonar o sertanejo, e, com pouca demora, o seu busto hercúleo inteiriçou-se na penumbra, como um toco robusto de peroba; acendeu a lamparina de azeite, e, com a folhada-espada a reluzir na destra enveredou para o quarto do viajante, quarto sem porta, como se usa no sertão.

Era chegada por fim a hora aziaga!

Pé ante pé, com manifesto intuito de não acordar Eusébio, o Tristão entreparou a certa distância, ergueu a luz à altura da cabeça, para enxergar ao longe, certificando-se cuidadosamente de que o viajante dormia o bom dormir.

Depois colocando a lamparina sobre um caixote de pinho, que, preso aos barrotes, lhe servia de tosco armário, de modo que a claridade não ferisse o rosto de seu hóspede, - foi avançando de manso, com o aço a luzir na mão enorme. [...]

E ele veio, pé ante pé. Quando estava apenas a alguns passos, o viajante, com o coração a pulsar-lhe na garganta, apertou fogo. Mas – ó fatalidade ! –

por mais que ele puxasse o gatilho, o tiro não saía. O infeliz deu toda a força de que dispunha, chegando a ferir o dedo contra o aço. Nada! Um gênio do mal – dir-se-ia – conspirava contra a sua vida.

- Virgem Santíssima, Valei-me! – clamava ele em espírito. E puxava o gatilho, e puxava, mas em vão.

E o bandido chegou, com os olhos brancos e inexpressivos, como o de um cadáver (p. 16-17).

Eusébio se deita, mas não dorme, decide vigiar. O narrador prepara o ambiente de maneira a confirmar aos olhos do leitor as suspeitas do viajante. É muito interessante observar como o discurso narrativo é construído em torno da personagem de Eusébio, jogando com as expectativas do leitor, que ora é levado a desconfiar dos medos exagerados do homem culto, ora é conduzido a crer no real perigo em que se encontra o viajante.

Aqui, o discurso narrativo muda de tom em relação ao início do conto. Já ao final do conto, ao invés de retirar as suspeitas, por meio de elementos de apaziguamento, o narrador endossa os receios de Eusébio, construindo imagens em que o sertanejo surge como um fantasma num contraste de luz e sombras. Na exclamação: “Era chegada por fim a hora aziaga!”, já não se distingue a voz do narrador do fluxo de consciência da personagem. A esse ponto da narrativa o leitor, assim como a personagem de Eusébio, já se prepara para acontecimentos trágicos.

E é por meio desse jogo de certo e incerto que triunfa o humor irônico. Diante de um cenário que desespera, o narrador brinca com o leitor, mostrando que as aparências podem ser muito enganadoras. Assim ocorre no desfecho

Ergueu com o máximo cuidado o colchão, para o lado dos pés, tirou uma palha de cigarro, e, de manso, afim de não acordar o hóspede cansado, lá se foi, enrolando a palha sobre o fumo, e, estirando-se de novo na sua esteira, soltava fumaradas azuis que remoinhavam no ar.

Eis tudo o que fora fazer no quarto do viajante. E se não caiu varado por um perdigoto, deveu isso exclusivamente ao estado nervoso do viajante, que o levou a puxar gatilho errado (MOTTA, 1922, p. 17-18).

O riso está na brincadeira irônica do narrador, que faz rir, também, o leitor. À personagem resta o sentimento de *alívio* precedido pelo *suor frio*.

O comentário de Duarte (2006) a propósito do humor irônico e inusitado elucida o que queremos enfatizar “O espectador ri da frustrada expectativa da personagem, da incongruência existente entre o que ele aguarda confiadamente e o que afinal encontra” (DUARTE, 2006, p. 55). Essas expectativas não são só da personagem, mas também do leitor, que, por sua vez, se converte em alvo da ironia do narrador.

O conto *Noite Aziaga* pode ser lido como uma metáfora do conceito de humor entendido como forma de tornar aceitável a ideia insuportável da morte.

O riso relaciona-se, assim, com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e da possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa (DUARTE, 2006, p. 51).

O riso, tanto está relacionado com a tragicidade da vida, que é comum relembrar certos momentos de medo, agonia e desespero, com um tom de humor, desde que não tenham acarretado maiores consequências, e que já não nos comovam, fazendo parte de nossa memória como num repertório de anedotas.

Em “Noite aziaga” o leitor compartilha de um tipo de riso que brota da surpresa. O encontro de incompatíveis como Eusébio e Tristão e suas distintas experiências culturais resulta em riso. Eusébio é o homem culto, da cidade, e sua visão sobre o sertão, como nos mostra o texto, é cheia de *pré-conceitos*. Essa ideia preconcebida levará o viajante a fazer todas aquelas conjecturas a respeito do ambiente e da pessoa de Tristão. Tristão por sua vez não demonstra nenhum receio em receber Eusébio, age na continuidade de sua rotina e de seu comportamento corriqueiro.

Percebemos que o conceito de riso mistura-se com outros conceitos como os de humor, ironia, comédia, piada, sátira, etc. Não, há, pois, uma definição satisfatória. Na literatura, entretanto, podemos observar, por meio da materialidade do texto, de que maneira o riso aparece, como se instaura, na relação autor-texto-leitor, ou seja, faz-nos compreender o modo pelo qual o narrador fará rir o leitor. Assim, consideramos as diversas faces pelas quais o humor pode ser apresentado nos textos literários, e é dessa forma que entendemos a

possibilidade de ler os contos de humor que compõe *Selvas e Choças* conforme faremos mais adiante neste trabalho.

Contribuindo, também, para a construção dos efeitos de humor, quando se trata de textos como os de *Selvas e Choças*, gostaríamos de destacar um novo aspecto: a oralidade, como representação da cultura dentro da prosa regional. A utilização de um dialeto caipira pode contribuir para enfatizar o tom humorístico no conto regionalista, no entanto, essa ênfase ao humor só será possível se a construção do texto evidenciar tais pretensões de riso. É o que ocorre em *Selvas e Choças*, como veremos ainda nesta pesquisa.

2.4. O espaço: diálogos com a tradição oral em Othoniel Motta

A relação estrita entre regionalismo e oralidade nos contos de *Selvas e Choças* nos remete à relação, via linguagem, entre erudição e cultura popular, como dito anteriormente. Com a pretensão de conferir um caráter mais realista ao diálogo, não é incomum que autores das mais diversas tendências literárias possam, por meio do discurso ficcional, ilustrar um registro linguístico de suas personagens.

E na prosa regional esse tipo de recurso é bastante comum.

É comum os romancistas recorrerem, nos seus romances, a recursos como distorção ortográfica, formações gramaticais alternativas, ou ao léxico duma particular região para exprimir ou representar as idiossincrasias verbais e fonéticas das suas personagens. Estas convenções, apresentadas sobretudo no âmbito dos diálogos, usam-se com a aparente intenção de conferir uma dimensão mais realista ou verídica ao discurso da diegese (BLAYER, 2007).

No regionalismo a distorção gráfica ou mesmo o léxico diverso, apontam para um desejo de imprimir à ficção um aspecto de realismo, mas é, também, uma maneira encontrada para corroborar um perfil de personagem caricato. Uma personagem que se deixa revelar pelo seu discurso e sua relação com o meio em que vive. A linguagem, pois, é um elemento pelo qual a personagem é construída e adequada ao meio rural. Lúcia Miguel Pereira (1988) nos informa que a representação da oralidade era uma das preocupações dos escritores regionais, que buscavam dessa maneira traçar um retrato fidedigno das comunidades rurais.

Valdomiro Silveira e Afonso Arinos foram, então, os primeiros a enfrentar o dilema que irá atravessar boa parte da literatura brasileira da primeira metade do século XX, que é o de aproximação da cultura erudita do escritor com a popular dos povos das várias regiões do país. Em termos linguísticos, este dilema implica em trazer para o texto literário, até então escrito na língua padrão, as variedades do português falado (MOREIRA, 2007).

O dilema enfrentado, não só por esses escritores, mas também pelos que viriam, é até hoje motivo de controvérsias entre a crítica. O que nos interessa, nesse momento, é essa aproximação de nosso *corpus* da cultura popular, que aparece não só por meio da representação do dialeto falado nas regiões rurais, mas também pela imersão literária nos costumes dessas regiões expressos na inusitada focalização narrativa nos contos.

Em nossa pesquisa é interessante observar como alguns contos de *Selvas e Choças* são escritos numa perspectiva de causos, como a iconizar uma roda de contação oral. Poderíamos falar desses contos como metáfora daquilo que afirma Zhumtor (1993) de que a voz é um fator constitutivo de toda obra que venha a se chamar literária. De acordo com o autor a oposição entre erudito e popular parece se dissolver se considerarmos a literatura oral como elemento principiante de toda representação humana.

A cultura popular, então, vê-se aproximada da cultura letrada por meio das representações que dela faz a literatura. Nessa perspectiva Câmara Cascudo (1978) trata a literatura oral como uma irmã mais velha da literatura erudita, considerando literatura popular não só aquela que vem do povo, mas a que se destina a ele:

A produção literária destinada ao povo independe perfeitamente da vontade do autor. Os livros lidos são seculares, reimpressos no Rio de Janeiro, S. Paulo, Fortaleza ou Belém do Pará. Os versos novos, sob modelos velhos, contam as novidades, inteiramente dentro dos estilos dos setissílabos e versos de seis ou sete pés. A maioria desses folhetos é lida para os que não sabem ler, nas varandas, copiães, terraços, calçadas, em roda, atentos, silenciosos. Ainda hoje nas fazendas de gado do nordeste, nas vilas e cidades brasileiras, em todo o território, há uma assistência obstinada para essa literatura [...]. Compreende um público como não sonha a vaidade de nossos escritores. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação enfim, a gesta... (p. 27).

Nesse sentido compreendemos *Selvas e Choças* como uma literatura, dentre outros aspectos, também popular, pois é intencionalmente relacionada a uma tradição oral. Popular não porque é diretamente elaborada pelo povo, mas popular porque por meio da manipulação de um narrador erudito se vale da oralidade como recurso para a expressão dos costumes regionais, o que enriquece a cultura (popular) brasileira.

Podemos ver nos contos de *Selvas e Choças* a tentativa de reprodução da fala do homem sertanejo e do caipira como recurso estilístico de um narrador erudito. Em todos os contos o autor se vale do processo de distorção ortográfica na representação da diversidade lexical do dialeto caipira. Como já apontamos, a língua revela-se como importante recurso para o delineamento das personagens. A expressão dialetal caipira “[...] é forte elemento de auxílio para do clima pitoresco” (A. LEITE, 1996, p.137). Todavia, o tratamento linguístico da fala das personagens nos textos de Othoniel Motta demonstra, para além do mecanismo de caracterização, a busca por revelar o universo do mundo rural em sua simplicidade.

Considerando a historicidade do texto regionalista, numa perspectiva que supervalorizava a cultura rural em detrimento da modernização das cidades, compreendemos que o dialeto caipira representado aqui não implicaria em rebaixamento da cultura iletrada quando do contraste com a voz culta do narrador, mas numa singularização própria da caracterização e à imersão nos modos de compreensão da realidade alheia por meio de uma linguagem particularizada. Este percurso, para nós, é retomado de maneira mais ampla na narrativa de Guimarães Rosa, anos depois.

Em “Mosaicos sertanejos” teríamos um exemplo deste processo em *Selvas e Choças*. Nesse conto, último conto do livro *Selvas e Choças*, o narrador transita entre o gênero crônica de viagem ou relatos de viagens, assemelhando-se em alguns momentos a um diário de bordo¹⁴. Por ora abordaremos “Mosaicos sertanejos” como um compêndio de relatos que pretende enquadrar-se na configuração de conto¹⁵. O narrador, um homem da cidade, abre o primeiro capítulo enunciando a viagem que o leva para longe da cidade “empeçonhada” em direção à natureza virgem e pura:

¹⁴ Posteriormente retomaremos a discussão sobre a caracterização do gênero literário do conto “Mosaicos sertanejos”.

¹⁵ A terminologia do conto aplicada a “Mosaicos sertanejos” é um tanto problemática, como se verá mais adiante, neste mesmo trabalho.

Com o fim de me oxigenar, mas para desferrujar o espírito enfezado nesta vida urbana empeçonhada, durante as últimas férias ginasiais tomei a Sorocabana e dirigi-me para as bandas do rio Paraná.
Andava saudosos da mata, da natureza virgem, ainda não maculada pelos pés de nenhum bípede (MOTTA, 1922, p.139).

A narrativa em primeira pessoa é um dos elementos que diferenciam “Mosaicos sertanejos” dos demais contos do volume. O ponto de vista expresso pelo narrador, no excerto, considera a natureza ainda num sentido romantizado, como espaço de pureza. A vida do campo está relacionada a um espírito liberto das ferrugens que a vida urbana impõe ao indivíduo. Mas o que buscamos destacar é que há uma valorização do rural, do sertão, que se impõe também ao homem sertanejo como indivíduo que vivendo longe da cidade não se contamina com sua peçonha.

Queremos com isto afirmar que o tratamento do dialeto caipira nos contos de *Selvas e Choças* não serve ao propósito do riso de exclusão, de rebaixamento do outro. O que fica mais patente aos olhos do leitor é a diferença que marca os registros, de um lado o registro culto, de outro o dialeto caipira. Entretanto a constância de uma voz narrativa formal em face da fala das personagens caipiras não significa necessariamente o rebaixamento dessas, mas aponta para o aspecto da linguagem que delimita culturalmente esses elementos no texto, a saber, o narrador e as personagens.

Vejam os excertos de “Visita importuna” em que o narrador procura entremear em seu discurso expressões típicas das personagens, como num procedimento de aproximação. Na cena, Cotinha, filha de Luiz Manoel, aparece para atrair as aves do quintal com um punhado de milho e, depois, escolher algumas que seriam levadas à cidade.

A Cotinha surtiu à porta do casebre com a saia vermelha arrepanhada à esquerda, o avental alvíssimo cheio de milho louro.

- Tic! tic! tic!...

Foi aquele alvoroço na pintalhada, estalido de asas, um atropelar de corpos, uma chuva de bicadas, de pulos, de esporadas velhas, de berros e de penas que voavam; e o milho caindo à larga, dourando a alvura do terreiro, varrido na véspera, cuidadosamente, pela meninada em *mochirão*.

-Venham- gritava a cotinha. – chega à forma rapaziada.

O Zico e uma pequenada acudiram, e principiaram os botes no bolo de aves adunadas na disputa de maior quinhão.

- Pegue a *surá*!

Mal se ouviu esta ordem, a *surá* perneou, estridulando, nas unhas do menino.

- Pegue agora o *potestante*!

A mesma sorte coube ao protestante. Era um frango feio de pescoço pelado, razão por que lhe chamavam – *raça do coisa ruim*, e daí, por extensão, *raça de protestante* (MOTTA, 1922, p. 20-21, grifos do autor)

A primeira expressão dialetal que aparece no discurso do narrador é *mochirão*, dando a entender se tratar de mutirão. Geralmente a expressão caipira entremeada à fala do narrador vem entre aspas ou grafada de maneira a evidenciar uma descontinuidade, um contraste, marcando a diferença. Como já dissemos, portanto, esse recurso visa antes delinear ou apontar o outro, o sertanejo, do que rebaixar, menosprezar.

Na cena que se desenrola nesse excerto em que há uma algazarra de crianças e aves, o narrador ao utilizar-se das expressões: *raça do coisa ruim*, *raça de potestante* típicas das personagens, encaminha o trecho para um desfecho cômico no último parágrafo que não se relaciona estritamente às expressões caipiras por si, mas ao significado a que elas remetem. Ao apelidarem de “protestante”, “raça de coisa ruim”, o frango de má aparência, as personagens revelam a maneira pela qual enfrentam a figura do protestante, marcando determinada oposição de seus valores religiosos diante da “ameaça” das crenças do outro. Partindo de expressões cômicas aparentemente ingênuas, o narrador revela a face ferina da personagem sertaneja em relação ao outro, ao detentor de um discurso religioso protestante, oposto as crenças do sertanejo de fé católica.

Aqui o riso não encontra seu enfoque nos modos de falar caipiras por si, antes, o humor se construirá na maneira com que o caipira ao criar determinada expressão inverterá a ordem do riso, deixando de ser o objeto de quem se ri para ser o sujeito que ri.

Ainda nesse momento, fins de século XIX e início de século XX, a representação da língua portuguesa em sua diversidade é um dos maiores problemas que se colocam frente à literatura de tema rural

Ou seja, sem letra impressa não há mundo rural como forma de representação no mundo da “literatura culta”. Esse processo cria um curto-circuito de grandes dimensões. A primeira questão se coloca, para os nossos escritores do XIX, é: Como dar voz impressa/ letrada a um universo que tem

na oralidade, e não na escrita, a principal forma de relação dos indivíduos uns com os outros e com o mundo? (GIL, 2013, p. 88).

É preciso dizer que por detrás desses questionamentos existem determinadas razões, ou fundamentos que nos direcionam a pensar a literarização do sertão como uma sensação de necessidade por parte dos letrados, ou seja, tornar o mundo rural parte da literatura. De acordo com Gil (2013) muitos desses escritores vieram de famílias de origem social fazendeira, tendo fortes ligações com a terra e o mundo rural. Dessa maneira “havia algo na forma de eles conceberem o mundo rural que o via como parte do seu universo (uma concepção ambígua e contraditória [...])” (p. 89). Contraditória porque essa comunhão só pode ocorrer plenamente (e aqui não vislumbramos nem de longe uma solução como a de Guimarães Rosa) na organização por meio da palavra culta, da linguagem prestigiada pelas classes dominantes. Ao mesmo tempo, o seu uso, a formatação do mundo rural por meio da palavra culta é a chancela de abertura para a integração desse universo ao acervo simbólico e imaginário do país.

No caso de Othoniel Motta a ligação com o interior do país, mais especificamente, o interior paulista, se dá por meio do exercício do ministério pastoral que o leva a viajar para cidades interioranas que ainda, nos inícios do século XX, não diferem muito dos modos de vida rural.

Leiamos o fragmento seguinte de “Mosaicos sertanejos”:

De volta ao sertão fiz escala em Santa Cruz do Rio Pardo, onde residi há uns vinte anos. Nesse tempo a cidade não passava de umas dezenas de casas espalhadas longe-longe, sobre um solo acidentado, esburacado, coberto de capim com largos que eram excelente pasto onde se viam deitadas, ruminando, sonolentas vacas. Não havia iluminação de espécie alguma. Ali é que se sabia apreciar deveras a beleza de um luar que punha brilhos argentinos na cabeleira branca do rio encachoeirado, rumorejando na solidão da noite, acordando em minh'alma de jovem, solitário em meio estranho, nostalgias indefiníveis, poesia que não se traduz em versos, que se nos coa sutilmente n'alma como a luz serena, imponderável, das estrelas (MOTTA, 1922, p.177-178).

Nesse excerto, a maneira como a descrição da cidade é feita pelo narrador reafirma o que compreendemos como um meio rural pouco urbanizado. O solo acidentado coberto de

capim, os pastos, as vacas, avizinham noções que nos dias de hoje nos parecem muito distintas, a saber: a vida rural e a vida urbana.

“Nesse tempo a cidade não passava de umas dezenas de casas espalhadas longe-longe” a referência à distância das casas lembra a vizinhança dos sítios, diferente das cidades urbanizadas em que as casas são muito próximas e separadas por um muro.

E daí em diante o narrador inclui elementos cada vez mais rurais como o pasto e as vacas, a falta de iluminação, e enfim o luar que se confunde com um luar de sertão. “Ali é que se sabia apreciar deveras a beleza de um luar que punha brilhos argentinos na cabeleira branca do rio encachoeirado, rumorejando na solidão da noite”. Os elementos que encerram o período como o luar, o rio e o brilho das estrelas são tratados com o romantismo próprio das descrições da beleza natural do sertão.

O narrador vai aos poucos desmanchando as fronteiras entre a pequena comunidade *urbana* e o sertão, até que no último parágrafo já é impossível distingui-los.

Se no século XIX autores como José de Alencar e Visconde de Taunay, ou já no século XX Valdomiro Silveira sentiram-se de alguma forma parte da vida sertaneja, com Othoniel Motta não foi diferente, conforme declara, a propósito da composição dos contos, no prefácio de *Selvas e Choças* (1922) “Seja como for, aqui vai uma prova do amor que tenho à minha pátria e à minha gente” (p.4). O autor se sente parte dessa gente, tanto da gente letrada para a qual, com maior probabilidade, se dirige o volume, quanto da gente do mato, da roça e dos grotões do país que tornaram possível a *contação de causos*, os risos, o drama e a imersão nesse mundo aparentemente remoto.

É acerca dessas gentes matreiras, desconfiadas, alegres ou soturnas que dedicamos uma parte de nosso estudo. Adiante, buscaremos traçar um perfil para esses seres de papel, a saber, as personagens de Othoniel Motta.

Capítulo III

Contos e personagens de *Selvas e Choças*: um perfil

Embora estando relacionadas à realidade das pessoas de carne e osso, as personagens são, antes de mais nada, seres de papel. Com isso queremos esclarecer que estamos necessariamente inseridos no campo da linguagem. A personagem é um ser que se constrói a partir dos mecanismos de elaboração do texto literário. Em meio a esses elementos será fundamental a orientação de um narrador que de acordo com seu ponto de vista será capaz de iluminar ou sombrear a silhueta das personagens e dessa forma caracterizá-las.

Não existe personagem sem narrador, assim entendemos que a personagem não existe por si só, mas compõe o tecido do texto literário juntamente com outros elementos que possibilitam sua existência. Sobre a personagem no romance *Candido* (1970) declara: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance [...]” (p.53). Da harmonia desses elementos vai depender a verossimilhança, em outras palavras, é pela organização interna dessas estruturas que o escritor conseguirá, ou não, comunicar aquele sentimento de verdade ao leitor.

Ao abordarmos personagens de contos como os de *Selvas e Choças* entendemos que a compreensão desse universo ficcional passa, também, dentre outros aspectos pela maneira com que o leitor percebe as personagens, suas ações, sua vida, problemas e condições ambientes. Para estabelecermos então um parâmetro de leitura dessas personagens e assim buscarmos o delineamento de um perfil geral, não propomos aqui uma classificação meticulosa das personagens, mas queremos, na utilização do instrumental teórico, abarcar os traços constantes e caracterizadores das personagens dos contos.

No tratamento das personagens de Othoniel Motta não nos concentramos em estabelecer distinções estreitas entre as concepções de sertanejo, caipira, caboclo, etc. Porque de um modo geral na leitura de *Selvas e Choças* os diferentes conceitos que englobam as figuras do homem do campo estão mais relacionados à forma com que narrador os apresenta no conjunto da narrativa, do que às designações de caipira, sertanejo e homem rústico.

No decorrer da leitura de *Selvas e Choças*, o leitor atento perceberá que existem no mínimo três elementos essenciais que compõem a figura dos tipos sertanejos: O silêncio, o riso e a coragem. Mas antes de discutirmos mais atentamente a presença desses aspectos na construção da figura sertaneja, falemos um pouco de maneira geral, das personagens que povoam esse universo.

O herói de *Selvas e Choças* se apresenta como o sertanejo bandeirante, o matuto silencioso que vive harmoniosamente em seu meio, e o caipira alegre contador de causos. Vejamos como essas perspectivas de representação do homem sertanejo são trabalhadas em alguns contos.

Jeca Tigre em “Bandeirante”, como o próprio título do conto propõe, é descrito como o herói desbravador. Leiamos o primeiro parágrafo do conto que assim inicia:

Jeca Tigre como as antas e as Jacutingas, ia-se embrenhando pelos sertões “de verdade”, à medida que a linha férrea avançava naquela zona, às margens do Paranapanema. Nada de modernices!
O pai, o avô, o bisavô nunca andaram senão a pé ou a cavalo. E deram-se com isso perfeitamente, atingindo o pai um século e morrendo com todos os dentes e sem reumatismo. Nada! O que da reumatismo e derriba os dentes e deixa um homem creca é esta lufa-lufa de trens que chegam e que partem transportando cometas pernósticos às dúzias, a cantarem umas cantigas jeitosas e a impingirem carapetões; são os jornais que anunciam mentiras e escândalos... Nada! Toca para o mato, para a vida simples, que foi o sossego e as delícias dos antepassados (MOTTA, 1922, p.67).

O nome das personagens de Motta, como podemos ver no quadro de contos e personagens, são bastante significativos, isto é, os nomes por si caracterizam as personagens. Começemos pelo nome da personagem Jeca Tigre. Jeca Tigre é um nome composto por Jeca palavra comumente empregada como adjetivo sinônimo de caipira, matuto, capiau, e Tigre é originalmente um substantivo que nomeia um animal selvagem, certo, silencioso e mortal. No conto temos outras ocorrências da palavra tigre como sinônimo de onça, o tigre dos sertões brasileiros. Há, portanto, em Jeca Tigre uma inversão, que do ponto de vista linguístico caracteriza uma derivação imprópria de acordo com a gramática normativa da Língua Portuguesa. Jeca sendo originalmente um adjetivo transforma-se em substantivo

enquanto Tigre sendo um substantivo pode ser interpretado como adjetivo para o substantivo que o precede.

Pois bem, estamos diante de uma personagem que é tanto o jeca caipira quanto o sertanejo bravo, astuto, valente e destemido como uma onça. O texto principia anunciando o aspecto selvagem da personagem Jeca Tigre que “como as antas e as jacutingas, ia-se embrenhado pelos sertões de “verdade”” (p. 67). Tigre (onça), antas e jacutingas, animais silvestres, aparecem aproximados da personagem, essa aproximação como estratégia de caracterização é corroborada ainda por outro recurso: O jogo de imagens que opõe vida rústica e vida moderna. Em um mesmo parágrafo, o narrador joga com as imagens do homem que se embrenha pelos sertões a cavalo ou a pé e da modernidade, simbolizada, pela construção da via férrea às margens do Paranapanema.

As imagens em contraste servem como elementos que no conjunto da narrativa reforçam a determinação da personagem quanto à opção pela vida rústica, que mesmo diante de um meio de transporte moderno prefere perseverar nos costumes do pai e do avô. Mas mais do que isso, o narrador quando, na primeira oração, se refere ao sertão de “verdade”, alude de antemão, ao perfil desbravador de Jeca Tigre, descendente de bravos bandeirantes.

Assim o narrador observador nos apresenta Jeca Tigre, mas ao passo que a narrativa avança nesse primeiro parágrafo há uma mudança no foco narrativo. A partir da exclamação: *Nada de modernices!* Temos a voz de um narrador que se mescla ao fluxo de consciência da personagem. Dessa forma, o leitor conhece Jeca Tigre não só pelo discurso em terceira pessoa, mas pelo o que chamamos de discurso indireto livre. “A utilização do discurso indireto livre [...] é um artifício linguístico que dissipa a separação rígida entre a câmera e a personagem, uma vez que lhe confere autonomia para auscultar uma interioridade que não poderia ser captada pela observação externa” (BRAIT, 1985). O discurso indireto livre abre as possibilidades da narrativa, uma vez que sutilmente mescla as perspectivas do narrador em terceira pessoa à interioridade da personagem.

Jeca Tigre permanece na tradição rústica do pai e do avô. A modernidade é vista não como progresso, mas como sintoma de desassossego, trazendo toda sorte de males ao homem que vive nessa “lufá-lufá”, no chegar e partir dos trens, na leitura de jornais falaciosos. O Jeca, então, toca para o mato, para a vida simples. Mas esse não é apenas Jeca, é Jeca Tigre.

No meio do mato, do sertão verdadeiro a vida pode ser simples, mas nem sempre será sossegada. É em busca do sossego que Jeca Tigre parte, mas a vida rústica reserva também muitos desgostos e perigos. Dessa forma o nome da personagem prenuncia seu destino: Jeca o homem do mato e Tigre símbolo da vida selvagem e do perigo que representa para o homem que se aproxima dela.

De maneira geral as personagens em *Selvas e Choças* são personagens de costume, ou personagens planas (FORSTER, 1969). Sendo observadas na maior parte do tempo por um narrador observador, a maioria das personagens planas de *Selvas e Choças* são divertidas e podem ser bem compreendidas por um observador superficial. Entretanto em alguns contos, como no caso de “Bandeirante”, a observação superficial parece ser insuficiente para a distinção de determinadas personagens, pois o narrador dá margem às suas consciências, criando uma perspectiva que aproxima o leitor do mundo interior desses seres. Mesmo assim, é importante ressaltar que a utilização desse artifício narrativo em *Selvas e Choças* fica longe de uma abordagem psicológica aprofundada, servindo mais como uma estratégia de aproximação do mundo das personagens rústicas em relação ao leitor urbano, compondo assim a verossimilhança do texto.

Lígia Chiappini Moraes Leite (1978) ao estudar o regionalismo por meio da obra de Simões Lopes Neto observa como as personagens se encaixam no paradigma dos atributos positivos, que as caracterizam como heróis, ou no paradigma dos atributos negativos que as posiciona como anti-heróis. Leite aponta também para narrativas em que a presença do anti-herói em cena não é palpável. Nos textos de nosso *corpus* percebemos uma ocorrência semelhante em que o herói sertanejo dotado de atributos como: honra, pureza, valentia, hospitalidade, é uma constante, ao passo que o anti-herói entendido como um ser de atributos opostos aos do herói, simplesmente não é uma figura muito recorrente nos contos.

Em “Bandeirante” o inimigo do sertanejo, o anti-herói, aquele que encerra atributos ambivalentes, ora positivos, ora negativos, não é uma personagem humana, é o próprio sertão. É a natureza selvagem quem abençoa e ao mesmo tempo castiga Jeca Tigre. O sertão não é só um lugar, uma mera paisagem, atua como elemento dinâmico alterando o destino das demais personagens. Nesse sentido a natureza deixa de servir somente como artifício pictórico para ser também personagem.

O fio condutor do conto é a busca de Tico, filho adolescente de Jeca, pela égua desaparecida, Mimosa, presente de Jeca para Tico. O menino, não conformado decide sozinho adentrar a selva em busca do animal. Todavia, o sertão será impiedoso com a criança. Já no comecinho da noite, Jeca Tigre intrigado com o sumiço de Tico convoca os empregados para juntos procurá-lo. Neste ponto o conto parte para o desfecho trágico:

E momentos após a procissão macabra ia seguindo a cerca do pasto, em direção ao ponto de onde partira aquele tiro estrondoso, ao morrer do dia. E lá na baixada, palmilhando o mesmo trilho seguido há pouco pelo menino homem, penetraram na selva sinistra com as luzes vacilantes das candeias. Pouco tiveram que andar. À pequena distância dos restos de Mimosa, encontraram o “tigre” morto, enorme, com as presas formidáveis cravadas nas fontes da criança heroica (p.79).

Nem sempre o Sertanejo é capaz de sobrepujar o mundo selvagem. Jeca Tigre está frente a frente com a trágica morte do filho, resignado, impotente. Os atributos positivos de Jeca Tigre, o seu heroísmo de bandeirante não impedem que a natureza selvagem siga seu curso. “[...] no sertão tudo induz à luta pela vida, o esplendor da natureza mal esconde uma infinidade de armadilhas, exigindo que o homem esteja sempre alerta, pronto a lutar pela sua sobrevivência, diante de inimigos visíveis e invisíveis” (FERREIRA, 2002, p. 187).

Jeca Tigre é a personagem que representa o bandeirante desbravador dos sertões que estando sujeito a quaisquer percalços e sofrimentos não deixará de enfrentar as notas trágicas da natureza. O heroísmo e a coragem são passados de pai pra filho, estão incutidos na mentalidade e no comportamento dessa estirpe sertaneja.

Em *Selvas e Choças*, o herói calado, representado pela personagem do sertanejo sisudo, é Tristão do conto “Noite Aziaga”, como já tivemos a oportunidade de comentar neste trabalho.

Retomaremos, agora, alguns excertos do conto redirecionando o olhar para essa personagem.

O roceiro, com as pálpebras cerradas sobre o olho esquerdo, e com o direito, muito branco, fígado no firmamento, nem se voltava para o viajante desnordeado. Eusébio não sabia mais por onde enveredar, porque aquela

alma esquisita se lhe afigurava um terreno espinhoso que fere os pés, onde quer que os coloquemos (MOTTA, 1922, p.8).

A imagem de Tristão semelhante à de um cego, o olho bom fechado enquanto o olho esbranquiçado fita o céu, desnorteia o viajante. É por meio da perspectiva de Eusébio que o narrador nos apresenta Tristão. Note-se que num primeiro momento é pelos olhos de Eusébio que a narrativa traça o perfil de Tristão.

Pela maneira como a narrativa é conduzida constatamos que os pretensos aspectos interiores da personagem de Tristão são, no decorrer do conto, apresentados pelas conjecturas da consciência de Eusébio, tomado pelo medo da morte. Assim, o pouco que se refere à interioridade da personagem Tristão se apresenta por meio da interioridade de Eusébio, numa perspectiva não confiável, pois a seus olhos “o Sertanejo tinha uma cara má, que parecia revelar estomago danado na frase camoniana” (p.7).

Logo em seguida o narrador observador em focalização interna se encarrega das características físicas: “Era alto, robusto, barba e cabelos negros, emoldurando um rosto lívido, de olhos brancos e parados, que lhe davam uma feição de cadáver ambulante” (p.7). Tristão está no campo das personagens sertanejas que optam pelo silêncio, pela solidão. É o tipo sertanejo representado no poema *Caminho dos morros* de Cora Coralina

[...]
 Pretovelho calado,
 mascando seu fumo.
 Pretovelho fechado,
 cuspiendo de banda.
 Pretovelho enleado
 na sua ronha [...] (CORALINA, s.d, p. 80).

Nessa descrição poética o homem do campo compõe um perfil de homem de poucas palavras, cismado e pensativo. Essa pequena aproximação de Tristão, personagem de Motta com Pretovelho de Cora Coralina nos faz perceber que esse tipo de imagem do homem rural é recorrente no imaginário literário brasileiro.

O inverso dessa estilização do sertanejo taciturno se dá na tipificação de um caipira alegre, como o violeiro Luiz da Penha em “Vassoróca”, os contadores de causos Quincas,

Luiz Simões e Zé Rocha de “À roda do fogo”, e os simpáticos Chico Pipoca de “Um sonho caro” e Tonho de “O que tem de ser”. Para melhor compreendermos a construção dessas personagens é importante termos em mente a distinção entre caricatura e tipo.

Ao lermos os contos de *Selvas e Choças* percebemos a presença predominante do tipo. A. Leite (1996) estabelece alguns parâmetros distintivos entre tipo e caricatura. Primeiro, tanto a caricatura quanto o tipo só são possíveis dentro dos limites das personagens planas de acordo com (FORSTER, 1969) o que entendemos ser o caso em *Selvas e Choças*, conforme observação feita neste trabalho, pois “ambas são personagens estilizadas, construídas com ênfase em poucos atributos” (A. LEITE, 1996, p.34).

A caricatura possui um caráter agressivo que visa à degradação e, comumente, carrega uma crítica ferina, sendo quase sempre risível, servindo de arma satírica. De outra maneira, o tipo é elemento de construção de personagens cômicas menos incisivas, “provocadoras de riso cordial ou de humor, dada a generalidade que permeia sua concepção” (A. LEITE, 1996, p. 35).

O exagero, a distorção, a deformação presentes na caricatura são traços que não se observam no tipo que, por sua vez, traceja o desvio tolerável e “pode realizar a conciliação entre o universal e o particular, o que nem sempre a caricatura alcança ou almeja” (A. LEITE, 1996, p. 35). Partindo desses pressupostos, é com maior clareza que observamos determinadas personagens tipo de *Selvas e Choças*, como no conto “À roda do fogo”, em que buscamos focalizá-las na relação que estabelecem com a expressão oral dos causos contados por elas.

Em “À roda do fogo”, Luiz Simões é a primeira personagem masculina que aparece. Vejamos como o narrador faz sua apresentação aos demais homens que se sentam à roda do fogo:

Três homens vêm entrando. O Luiz Simões, dono do rancho, gordo, corado, branco e meio calvo. Lembra a cara se S. Pedro que se imprime nas bandeiras dos mastros.

É moroso no falar, grave e com os movimentos balanceados como os de um boi de couce.

O outro, o Quincas, é Magrinho, trigueiro, imberbe, olhos vivos e velhacos, beiços chupados como se fora sorver um ovo na casca. É uma pilha elétrica. Fala pelos calcanhares, gesticula desabaladamente, ri-se por qualquer coisa,

chora com facilidade uma patifaria que praticou, para em seguida praticar uma patifaria maior.

[...]

Com o peito ossudo à mostra, vê-se-lhe pender do pescoço uma enorme relíquia negra, um *patuá* milagroso, cuja história por si só é bastante para evidenciar o falho daquele caráter [...].

[...]

O terceiro sertanejo é o Zé Rocha, o Zeca de rosto quadrado, olhos vesgos e garços, cavanhaque grisalho. Fala pouco, sem expansões francas, mas tem sátiras esfuziantes. Traz um ancorote a tira colo, cavadeira ao ombro, alpercatas pendentes da cavadeira, e um palmito *jarivá* seguro de um cipó (MOTTA, 1922, p. 54-55).

Notamos que a descrição física das personagens é associada ao comportamento das mesmas. O narrador aproxima as características físicas de Simões, que se assemelha ao retrato de São Pedro, ao seu falar moroso, seus gestos balanceados comparados aos do boi de coice¹⁶. Sua personalidade não está para o desbravador, mas se mostra mais ponderada, é o que podemos perceber por meio da descrição que o narrador faz de suas anedotas extraordinárias, contudo prováveis, possíveis.

O Zeca e o Luiz Simões contavam casos extraordinários de caçadas; aqui, uma espingarda negou fogo, e a perdiz, não obstante, estendeu no brejo; ali era uma veada parda fazendo cara aos cães que formaram uma acuação de desorientar os caçadores; ou então, era um mateiro velhaco, chibarrinho escovado, que num certo lugar da corrida se sumia como por encanto e deixava a cachorrada espiando, às tontas, no meio do mato, até que afinal descobriram os caçadores que o bicho saltava numa sarпилheira que coroava um pé de guembê e ali ficava amoitado, com os olhos vítreos a seguir os cães desatinados, que perdiam os rasto e o procuravam debalde; ou ainda era uma vez que estavam a piar macucos, e quando um deles já vinha rente, piando baixinho, de velhaco e de medroso, ouviu-se um rumor estranho, um quebrar de galhos, um tatar de asas desesperado, um frêmito de ramas na espessura das balsas: era um mateiro que pegara o macuco para lhe comer as penas ...

Uma anedota puxava a outra.

O Quincas estava roxo de vontade de entupir os outros com um caso mais curioso, mais inédito (MOTTA, 1922, p.56).

¹⁶ Boi de coice é uma classificação que se dá as juntas de boi, num carro de bois, que exercem o papel de freio, principalmente na descida, enquanto os bois de cambão são os que puxam o carro desbravando o caminho o boi de coice reduz a força dos primeiros, freando o carro.

Ao compartilharem suas experiências Luiz Simões e Zeca estabelecem um diálogo em que se funda um pacto entre locutor e interlocutor, compreendendo-se mutuamente e aprazendo-se um no conto do outro.

Essas hipóteses são lançadas sobre a palavra do narrador que atua num discurso semelhante a um panorama da conversa e finaliza o conto utilizando as reticências, marcando a continuidade, a conversação e o entendimento das partes envolvidas no diálogo. Essas inferências são reforçadas pela sentença “Uma anedota puxava a outra”, a conversa flui e permanece no âmbito do provável, das reais possibilidades de uma caçada, mesmo extraordinária.

Mas o Quincas, a personagem que ainda não tomou a palavra é que vai se tornar o centro das atenções. O discurso indireto que sintetiza as falas das personagens de Zeca e Luiz Simões no início do conto revela-se mais adiante como um estratagema narrativo que direciona a atenção do leitor de modo muito mais enfático para a fala fantasiosa de Quincas e os desdobramentos que dela decorrerão. O narrador nos informa: “O Quincas estava roxo de vontade de entupir os outros com um caso mais curioso, mais inédito”.

A personagem de Quincas é descrita como um tipo não confiável, trigueiro, imberbe por meio de sua falta de maturidade e experiência, os olhos velhacos e traiçoeiros. Fala pelos cotovelos, como diz o narrador, ri por qualquer coisa e chora com facilidade, em suma, é um ator. Quincas é a personificação do sujeito em quem não se pode confiar, é do tipo que não recusa aplausos e deseja o destaque. Mas é, sobretudo, pelo discurso de Quincas que as suposições do leitor serão confirmadas.

E principiou:

- De uma feita, o majó Azevedo, cum dois cumpanhero, foro caçá perdiz nos campo do Piranga. De repente, lá bem no meio do campo, num lugá arretirado, tava ua perobeira preta, arta que a mode que ia inté nas nuve. Lá em riba tava ua coisa chato, briando, dependurado nua cordinha e balançano tudo tempo. Os home foro chegano p'ra mais perto...cada vez mais perto.

Não era possive conhece o que fosse semeiante coisa. Arrepresentava ua teia de aranha orvaiada quando o sór bate nela de p'ra menhã cedinho. O que será, o que não será, arresorvero mais fogo na cordinha p'ra vê se derrubavum ela. E trovejo tiro im riba de tiro que atroaro aquele campo. Afinar um tiro cortô a dita corda e a coisa despencô, alomeano, e sumiu na macéga, que tava arto. Os caçado correrô p'ra lá...

Adivinhin vaceis o que era o negócio

-Não Posso- respondeu um.

- Argua fruta – aventurou o outro.

- Quá fruta quá nada – reatou o Quincas – Era um doradinho: sem tirá nem pô!

Houve um momento de desconcerto como soe acontecer em uma roda quando sucede todos a um tempo perceberem a mentira calva de um circunstante que fala (MOTTA, 1922, p. 56-57).

Rompendo o pacto de confiança subentendido na contação dos causos dos compadres Simões e Zeca, Quincas, como narrador habilidoso arrisca uma anedota fabulosa brincando com as expectativas dos circunstantes e gerando certo constrangimento e desconfiança. A pilhéria, entretanto não sairá sem a devida réplica. Para tentar salvar o clima Quincas compõe um adendo aceitável para creditar sua estória.

Entretanto, dizia-se o pobre Quincas, não mentira aquela vez. O caso se dera de fato e trouxera os caçadores atônitos por largo tempo, até que lhes acudisse uma explicação satisfatória, ou pelo menos, plausível.

E a melhor que acharam foi a seguinte. Aquele douradinho ferrara o anzol e arrebetara a linha larga.

Fugira, mas enroscara-se depois em alguma tranqueira à beira d'água. Um gavião conseguiu desprende-lo, transportou-o para o alto da perobeira e se dispunha a saborear a presa, quando os cavaleiros, aparecendo no campo, o espantaram de repente.

Deixou então cair o peixe, que ficou todavia preso pelo toco da linha entalada numa brecha do tronco carcomido.

Sea Quitéria, porém, não pode conter-se e exclamou por fim:

- Hom'essa, seu Quincas, tá forte demais! (p.58).

Mesmo diante de uma explicação para o acontecimento fantástico, Sea Quitéria, esposa de Simões, demonstra resistência diante de tão inédito caso, bem como Zé Rocha que dá a réplica contando caso mais fabuloso ainda, a pilhéria do lagarto, que revela sua face irônica e satírica, numa resposta que ridiculariza a anedota brejeira de Quincas.

-Eu aquerdito- principiou o Zeca pachorrento- porque eu já vi coisa mais admirave: ua casião tava eu piano nambú perto de um córgo, na beiradinha de ua derrubada.

De repente ponharo fogo na roçada, que já era tempo, e não demoro pipocá aquelas taquara que inté arrepresentava ua guerra. As lavareda lambia o arto da perovera, avuando por riba das copa que nem véu de muié que galopeia de a cavalo.

Quando senão quando, seu Quinca, repontô lá do meio do fogo um lagartão vermeano que nem brasa, que aquilo vinha apagano pras banda do córgo adonde nois táva. Sururucô no reberão, que aquilo fez – Chuiii... – que nem ferro quente.

Quando ele remanesceu d’otro lado, seu Quinca, tava preto que nem tição (p.58-59).

Para comentarmos esse excerto retomaremos a descrição física de Zé da Rocha. Zeca é um homem de rosto quadrado, de cavanhaque grisalho. De pronto, a aparência de Zeca contrasta com a de Quincas. A barba grisalha assinala a experiência pelos anos acumulados. É homem de pouca fala, sem expansões francas, mas de sátiras esfuziantes. Consideremos o fato de Zé da Rocha não ser homem de *conversa fiada* e então verificamos a função da pilhéria do lagarto no conto que não é só a de entreter os circunstantes, mas serve de artifício à personagem que pretende ridicularizar, satirizar o outro, no caso, Quincas. Zé da Rocha empreende na narração do caso com o intuito de desmoralizar a anedota de Quincas. Zeca afirma que acredita no companheiro e no mesmo instante emenda num caso completamente fantástico, como que a dizer, que seu caso é tão legítimo como o pode ser o caso do douradinho.

O pacto de verossimilhança estabelecido no início pelos compadres Zé da Rocha e Luiz Simões se rompe, o intuito da conversa muda de nuança, e Zé da Rocha recorre ao tom zombeteiro e satírico. Rocha demonstra ser um narrador tanto ou mais habilidoso quanto Quincas. Ao insistir na qualidade fantasiosa, aspecto primordial da narrativa do douradinho, o caso de Zé beira à paródia em que o douradinho, animal fantástico é substituído por um lagarto em brasas.

A intenção marota de Quincas de ludibriar os ouvintes com o caso mais extraordinário é o tiro que sai pela culatra.

Sea Quitéria, como diria Eça, cacarejou um riso metálico, tal qual a casquinha da paçoquinha, na lagoa.

O Quincas enfiou. Mas nisto ouviu-se o primeiro *flap!* das pipocas.

-Acuda, nha Quiteria!- berrou ele no desejo de apagar a impressão penosa que lhe deixara n’alma a ironia do Zeca. _ Venha o testo depressa que a coisa aqui tá que nem lambari no cevêro.

E mal colocaram o testo, rompeu o bombardeio cerrado, surdo. O testo tremelicava à boca da caçarola como se estivesse por sobre a água que referve (59).

A sátira se consuma no riso metálico de Sea Quitéria, o riso que caracteriza a exclusão, forma de riso que interfere, corrige (A. LEITE, 1996). Sea Quitéria está preparando uma panela de pipocas e é exatamente no momento em que Quincas será alvejado pelo riso satírico que as pipocas começam a arrebentar provocando um efeito de descontinuidade no ambiente propiciado pela pilhéria irônica. Esse movimento, entretanto, não impede que se imprima na alma do Quincas a sensação humilhante do objeto da sátira.

O uso do humor, nesse caso, remete aos causos populares e a mentira o que possibilita a aproximação dos relatos ao conjunto de contos que compõe a obra *Alexandre e outros heróis* (1962), de Graciliano Ramos. O conto não acaba aqui, os causos prosseguem sendo contados pela personagem de Neco, filho de Simões que chega à choça depois de ir à pequenas compras dizendo ter vivido um “caso das Arábia” (p. 60).

Mas o que gostaríamos de salientar após essa leitura introdutória é o caráter aberto, universalizante, das personagens tipo. Zeca, Luiz Simões e Quincas como personagens tipo são dotadas de atributos que partem do particular, para o geral. O veio satírico de Zeca, a expansividade de Simões e a malandragem de Quincas são características que podem se repetir facilmente tanto em seres fictícios como em seres reais. O tipo, pois, tem uma feição mais genérica, mais amena, diferente da caricatura que amplia intencionalmente o traço básico que a sustenta, “exigindo necessariamente o *exagero*, a *deformação*, a *distorção*, e uma *configuração grotesca*; isso não se verifica no tipo” (LEITE, 1996, p. 35, grifos da autora).

As características de Zeca, Quincas e Luiz se enquadram no eixo das semelhanças, guardando certa fidelidade para com seu objeto e que, no caso de *Selvas e Choças*, contribui para a proximidade dos relatos ao traço popular. Como vimos, as personagens em *Selvas e Choças*, de um modo geral se apresentam de maneira bem diversificada, embora sejam na maioria frutos de um enredo que gira em torno de um mesmo ambiente, o sertão.

Nestes comentários não procuramos verificar os traços distintivos que por ventura se estabelecem entre sertanejo, caipira e homem do campo, antes nos detemos em compreender como essas personagens podem ser consideradas no enredo, por meio do relacionamento que estabelecem com o ambiente e o espaço em que vivem, e dessa maneira delinear aspectos distintivos no caráter geral do sertanejo.

Dedicaremos, pois, os próximos tópicos à leitura e reflexão de alguns contos em que recuperaremos o que até aqui foi pesquisado e discutido, a saber: a tradição do conto regionalista, a implicação do humor e da ironia na literatura de Motta, e a configuração enredo-espaco-personagens.

3.1. O trágico inusitado como elemento de humor e a condição do homem sertanejo em “Visita importuna”

“Visita importuna” é aquele conto em que não sabemos se rimos ou choramos. O elemento de humor em “Visita importuna” se constrói sobre duas feições: a feição trágica e a feição inusitada. Discutiremos esses aspectos à medida que procedermos à leitura do conto, destacando também outros, relacionados aos processos próprios da escrita do texto literário e os sentidos que evocam.

O narrador, não inicia a estória de Luiz Manoel sem antes recorrer a um prólogo por meio do qual o leitor, supostamente, poderá confirmar a verdade do caso que se vai contar.

Esse artificioso tom de verdade permeia também outros contos em *Selvas e Choças*, e é desde o prefácio identificado pelo autor: “Espero que esse tom de absoluta verdade, aliado à singeleza de estilo, que o próprio assunto requeria, não desagrade todos aqueles que amam a arte simples” (MOTTA, 1922, p. 4). Esse tom de absoluta verdade, como chama, é mais claramente reconhecido em contos como: “Mosaicos sertanejos”, “Noite aziaga” e “Visita importuna”, contos nos quais há menção a pessoas que teriam presenciado os fatos ali narrados.

No prólogo de “Visita importuna” lemos:

Quem hoje se dirigir para a cidade de Tietê por via férrea terá forçosamente de passar pelo ponto em que se deu o caso que serve de núcleo para o conto que se vai ler. A poucos metros da linha ainda se vê o poço, cuja construção se descreve nesta narrativa. Não haverá tieteense que não confirme ao leitor a veracidade deste fato, tomado em seu conjunto (MOTTA, 1922, p. 19).

A localização geográfica do caso ocorrido confere ao conto certa autoridade, fato passível de ser confirmado. Esse primeiro parágrafo funciona como um prólogo de confiabilidade, pacto de verdade que deseja calar no imaginário do leitor.

No início do conto o narrador nos apresenta de maneira geral a movimentação do ambiente que cerca Luiz Manoel e a família numa manhã. Dia de festa no povoado.

Luiz Manoel e família ergueram-se do leito aos primeiros rubores da manhã. Já no terreiro andava a algazarra dos animais domésticos, pios, cocoricós, guinchos, e grunhidos. Cortavam o espaço, com velocidade incrível, as narcejas do pau fronteiro. Os tico-ticos piavam a meio nos coqueiros em letargo, e já se ouvia a matraca dos papagaios de mistura com a aleluia vibrante dos vira-viras.

Aproveitando a frescura da manhã, gemia ao longe um carro, cortando a areia. Uma voz argentina de mulher ia-se apagando no caminho fundo que margeava o pasto. Depois era o rodar de um *trole*, o estalar de guascas, vozes de crianças alvoroçadas – em direção ao povoado (MOTTA, 1922, p. 19, grifo do autor).

O espaço todo que cerca a família de Luiz Manoel já participa do clima festivo da vila. A descrição do ambiente não é mero pano de fundo, pitoresco decorativo. Aqui temos uma incursão da natureza no clima geral de festividades. A algazarra dos animais, as aves alvoroçadas, a menção às narcejas, aves extremamente velozes, tudo compõe uma cena de euforia folgazã que corrobora o entusiasmo alegre das personagens.

Toda a cena se volta para o local onde se concentra a festança, o povoado. Veja como o narrador compõe essa abertura de espaço: Inicia no despertar da família, no leito, dentro da choça, vai para o terreiro, lugar dos animais domésticos, abre para a expansão do horizonte, sugerido pelo vislumbre das narcejas e demais aves, atingindo a estrada lá longe, donde se escuta a voz de uma mulher, o *trole*¹⁷ e as vozes de crianças alvoroçadas em direção ao povoado. Tudo é festa, e o espaço em que se inserem as personagens é descrito de maneira a tornar o ambiente alegre, a prenunciar um encadeamento de acontecimentos agradáveis.

Era dia de festa. Distantes, pipocavam os foguetes da alvorada, e ouvia-se um vago bimbalar de sinos que morria de todo, ora ressurgia avivado por um sopro de brisa passageira.

¹⁷ Carruagem rústica que, antes do advento do automóvel, se usava nas fazendas e cidades pequenas.

- Vacê vae também na vila? – perguntou nha Genoveva ao Luiz Manoel.
- Home, eu não vô , Vévinha – respondeu ele; preciso acaba o poço inté domingo.
- Mais hoje é dia santo, Lulu; não facilite...
- Que fazê? É perciso...
- Então nós imo. Zico vorta de tarde p'ra dá ração p'r'os alimá.
- Pois sim (p.19-20).

O diálogo entre nha Genoveva e Luiz Manoel gira em torno do dia de festa. Diante da negativa de Luiz Manoel em comparecer à festança, Vévinha solta uma advertência: “- Mas é dia Santo Lulu, não facilite...”. O aviso de nha Genoveva é carregado do preceito religioso de que não se deve trabalhar em dias santos, dias dedicados aos santos católicos ou à celebração da missa. Diante da advertência de Vévinha e da imagem de Manoel cavando um poço em dia santo, o leitor é levado a alterar as expectativas em relação ao desenrolar dos fatos. A personagem de Vévinha deixa entrever por meio de sua fala a predição de um acontecimento funesto, os três pontos que se seguem à sua sentença convidam o leitor a lançar hipóteses sobre o que pode acontecer a Luiz Manoel.

A família se divide em duas demandas: Genoveva e as crianças seguem em direção à vila, à festa. E o homem, o pai, o sertanejo, ruma para o poço, o trabalho, o isolamento.

“Luiz Manoel ficou só. Tomou a ferramenta, o vidro de café arrolhado com a ponta de sabugo prendeu à cinta o velho porungo de água e partiu entre baforadas azuis, em demanda do poço em construção” (p.21). A imagem do sertanejo se desenha por meio de seus aparatos. O homem mais o vidro de café arrolhado com sabugo, o porungo velho com água e a fumaçada azul do cigarro caboclo. E, embora a personagem seja conduzida a um lugar de solidão, o perfil de sertanejo em “Visita importuna” não é o de homem sisudo e calado. Luiz Manoel encaixa-se na representação do homem rústico alegre, amigável e de boa prosa. É o que compreendemos pela maneira com que mesmo diante do afastamento, a personagem entoava canções que morrem no coração da terra. “Naquele dia ele desceu cantarolando, até uma *caromana* predileta. E a sua voz de tenor foi morrendo no coração da terra, até parecer mui longe como que velada sob estufa” (p21).

Para Luiz Manoel, toda algazarra cessa ali, num poço que metaforiza o seu afastamento da comunidade, a alienação diante do movimento do entorno. O homem sertanejo é visto também assim, alguém esquecido dentre os seus, na penumbra do cotidiano, no

trabalho diário pela sobrevivência. “Que fazê? É perciso...”. Não se trata de uma escolha. É a necessidade que o impele à tarefa arriscada.

A partir de então o narrador centra-se na figura de Manoel. Descreve o local onde se encontra o poço, a maneira como Manoel procede à descida “com uma perícia e uma calma que congelava os inexpertos” (p.21). Manoel cumpre com seu trabalho com tranquilidade, desce cantando e “sua voz de tenor foi morrendo no coração da terra, até parecer mui longe como que velada sob estufa” (p.21). A voz de Luiz Manoel que vai morrendo, funciona como antecipação ao acontecimento sinistro. Veja como o narrador arranja o período “Naquele dia ele desceu cantarolando” (p.21). Ora, quem desce um poço cantarolando certamente está seguro do que faz, entretanto, o narrador compõe em seguida um período que contrasta com a positividade do primeiro. A voz que vai morrendo e acaba como que velada sob a estufa enseja uma disposição premonitória da desgraça que pode acometer o homem que trabalha em condições precárias e arriscadas. Para tanto, o trágico *inusitado* só é possível numa perspectiva que considera a tranquilidade de Luiz Manoel em detrimento da imagem lúgubre da voz que morre, da estufa que sufoca essa voz. O leitor atento perceberá que o componente do inusitado ronda apenas a personagem ingênua em contraponto a um narrador onisciente que prepara o ambiente para que o leitor capte a atmosfera tragicômica do conto.

É a visita do compadre Ricardo o estopim da tragédia a serviço da comédia.

Estava exatamente a broquear uma lage, quando veio passando pela estrada o preto Ricardo, cavalgando uma bestinha pampa-amame, cega de um olho, náfega e empacadeira. Trazia o preto consigo dois filhinhos, o Benedito e o Nicroto, que levava para crismar.

O preto Ricardo cavalgando uma bestinha pampa-amame, cega de um olho, manca e empacadeira é a própria imagem do riso. Ricardo personifica o riso símbolo de inadequação frente à sociedade (BERGSON, 2004). O cômico nasce, também, desse desajuste. Um homem montado a cavalo não teria essa graça narrativa que Ricardo numa mula tão peculiar, chamada pelo narrador de *bestinha*, diminutivo de valor pejorativo, traz para o conto.

Então Ricardo percebe que o compadre está trabalhando no poço e não resiste, deseja cumprimentá-lo. Até o momento da prosa entre os compadres tudo vai bem. A situação se

complica no momento em que o trágico inusitado está prestes a acontecer, quando o compadre Ricardo vai se despedir de Manoel e esporeia a mulinha:

E o Ricardo deu de esporas na mulinha. Ela encolheu-se, gemeu, murchou as orelhas, mas não saiu. Nova esporada. Ela atirou um par de coices. Mais uma. A cavalgadura fez uma volta pelo lado do olho cego e foi de borco dentro do poço, sem dar tempo pra nada.

-Nossa Senhora Mãe dos Hóme! – clamou o Ricardo, procurando com a mão direita firmar-se na borda da escavação, enquanto com a esquerda sustinha o Benedicto que trazia ao colo. Nicreto, como tamanduá, fincou as unhas nas costelas de Ricardo.

-Virgem Santíssima! – berrou lá em baixo Luiz Manoel, ao ver sumir-se-lhe a luz de chofre, e ao ouvir o barulho cavo como o rolar de um couro seco, com que aquela trouxa formidável vinha raspando e estorroando as paredes da escavação.

-Pare lá, compadre, por compaixão!

- Foge, compadre, que nós vai de uma assentada! (MOTTA, 1922, p. 23-24).

Note-se que a única personagem consciente do desastre que está prestes a acontecer é a mula cega. “Ela encolheu-se, gemeu, murchou as orelhas, mas não saiu”. A mula é guiada pelo instinto, sente que há um perigo, que não será capaz de dar meia volta sem que se arrisque demasiado a cair no poço.

Ricardo que possui a visão perfeita e a vivência do sertão não é capaz de perceber o aviso do animal e insiste, “Nova esporada. Ela atirou um par de coices. Mais uma. A cavalgadura fez uma volta pelo lado do olho cego e foi de borco dentro do poço, sem dar tempo pra nada”. O Olho cego da mula, ao qual o narrador faz questão de se referir logo que apresenta o animal, será determinante na tragédia. É por causa do olho cego que a mula *enxerga* o perigo, sente que não será capaz de fazer a manobra e avisa o sertanejo que não lhe dá atenção. A fama de empacadeira se refere ao comportamento contumaz de empacar, atitude justificada pela falha na visão, de modo que Ricardo minimiza a importância da advertência.

Podemos nos perguntar, então, como um acontecimento tão trágico, que mata um pobre animal e põe em risco a vida de quatro pessoas pode gerar uma atitude de riso? O que justificaria a graça?

Bem, sabemos que o texto literário que nos provoca riso está estruturado, construído e estilizado de maneira a atingir esse propósito. Há, então, um trabalho com a linguagem, com

as imagens que deseja evocar, com a maneira pela qual conta os acontecimentos e por isso faz rir ou chorar, alegrar ou entristecer, motivar ou deprimir.

Vejamos como o narrador organiza os fatos, as falas e o encadeamento das ações no texto e então compreenderemos, ainda que de maneira introdutória, a motivação do riso em “Visita importuna”.

Primeiro, como já apontamos, a caracterização da personagem de Ricardo, sua montaria, seu modo de se aproximar do poço: “ Ao avistar à beira do poço o paletó de Luiz Manoel, não pôde sofrer que não fosse dar uma prosa com seu compadre amigo” (MOTTA, 1922, p.22). Ricardo não quer perder a oportunidade, mesmo correndo o risco de ser inoportuno, então necessita dar um *dedinho de prosa* com o compadre. O surgimento dessa personagem já traz ares de graça ao isolamento de Luiz Manoel, modificando a atmosfera lúgubre que se estabelece desde o momento em que Manoel desce o poço.

Contudo o que nos provoca o riso é o acidente inusitado para as personagens que reagem conforme a surpresa, expressando em sua fala as emoções que lhes vêm de repente: “- Nossa Senhora Mãe dos Hóme!”. “-Virgem Santíssima!”.

Em, “[...] *procurando* com a mão direita firmar-se na borda da escavação, enquanto com a esquerda *sustinha* o Benedicto que trazia ao colo. Nicreto, como tamanduá, *fincou* as unhas nas costelas de Ricardo”. O narrador procura nos dar como que um *flash* do acontecimento recorrendo ao uso do gerúndio, do pretérito imperfeito e do pretérito perfeito para lograr o efeito de simultaneidade e instantaneidade com que tudo acontece. Ricardo tenta de todas as maneiras sanar a situação “foge, compadre, que nós vai de uma assentada!”. Esse ultimato despropositadamente irônico garante toda a graça do acontecimento. Como Manoel poderia fugir se está num poço?

Cabe ressaltar a questão da fala estilizada que confere o sentido cômico, O que significaria na fala corrente a expressão *ir de uma assentada*? Seria o mesmo que dizer: vamos cair com tudo de uma vez! Essa expressão por si só carregada da entonação caipira já faz surgir o riso.

Retomamos aqui o conceito de camarote de Bergson (2004), rimos porque encaramos o acontecimento, e assim nos induz o ponto de vista narrativo, pela ótica do espetáculo. O narrador transforma a tragédia num espetáculo tragicômico.

Ali permanecem enroscados há alguns metros do fundo do poço, enquanto Luiz Manoel se recupera de um desmaio provocado pelo susto. “- Compadre, compadre! – chamava aflito o Ricardo - Ora seja tudo por caridade! Compadre morreu, morreu de susto! Nossa Mãe dolorosa!” (MOTTA, 1922, p. 25). E nesse ponto a comédia vai arrefecendo até que a narrativa ganha um tom de seriedade e faz refletir sobre a condição do homem sertanejo: “Só havia um recurso: gritar com todos os pulmões; mas infelizmente as vozes já de si bem fracas, desapareciam nas entranhas húmidas da terra. Breve, ficaram roucos e esfalfados. Ninguém lhes acudia” (p.25). Voltamos, agora, à questão de que falamos no início desse texto: O poço, a festa, as vozes. As metáforas que se constroem ao longo do texto falam do modo de vida do sertanejo. O poço é o isolamento, o perigo, a grande probabilidade de estar à beira da morte sem que ninguém lhe ouça, sem que ninguém lhe veja.

O texto nos mostra essa condição, a situação do homem esquecido, de quem ninguém faz caso e que está muito longe de qualquer recurso, de qualquer possibilidade de sair ileso desse espaço insulado. A festa é para os outros. Os animais festejam, estão em seu habitat, o povoado festeja o dia santo, no entanto, para ele, o pai de família, não há o que fazer “é perciso”. Pensando na personagem, a imagem da festa, a alegria dos seres, toda essa atmosfera que se cria em torno de Luiz Manoel não faz mais do que corroborar a impressão de sua situação de afastamento, de aspereza e trabalho duro.

O narrador cita os sons, vozes, berros, grunhidos, risos, gargalhadas, brados, gritos. Em especial as vozes aparecem no início como em:

Aproveitando a frescura da manhã, gemia longe um carro, cortando a areia. Uma voz argentina de mulher ia-se apagando no caminho fundo que margeava o pasto. Depois o rodar de um trole, o estalar de guascas, vozes de crianças alvoroçadas – em direção do povoado (MOTTA, 1922, p. 19).

O carro gemia longe e a voz da mulher vai se apagando conforme avança pelo caminho fundo. As vozes das crianças alvoroçadas rumam em direção à festa. No texto, as vozes citadas tendem a desaparecer encobertas pela balbúrdia geral da festa. A referência ao caminho fundo no qual a voz da mulher vai gradativamente sumindo é construção consciente de um prelúdio. As vozes, todas elas, representam uma única voz, a do sertanejo que se perde

no alvoroço distante comum no convívio coletivo. O povoado mesmo próximo se faz distante. O socorro para Luiz Manoel e os demais caídos no poço mesmo perto, está longe.

Passaram magotes de pessoas conhecidas, de volta já da festa, a rir alto no caminho, a cavalo soltando foguetes [...]. E aos poucos foram se arrefecendo as gargalhadas e os foguetes eram apenas como estalos de taquara na voragem queimada. Depois, foi o silêncio, esse silêncio triste quando se goza, horrível quando se sofre como ali (MOTTA, 1922,p. 25).

A presença do silêncio em contraste com as vozes é de um matiz sobrecarregado. Quando em paz, já é triste e no sofrimento, como ali, é horrível. Essa composição pinta um quadro de desesperança, de angústia e esquecimento.

O Zico voltou de fato pela tarde, como dissera a mãe. Deu ração aos porcos, fez angu para a cachorrada presa no paiol, atirou milho à galinhada. Ouviu certamente, uns como brados de socorro. Mas eram tão fracos, tão longe, que mal lhe chamaram atenção: deviam de ser crianças dos vizinhos a gritar à toa (MOTTA, 1922, p.25).

Suas vozes não chegam, elas são sufocadas por algo maior, a festa. Zico fica impaciente, quer voltar, não quer perder a patuscada do palhaço. “E, pois, voltou para o vilarejo” (p. 26). A noite chega e nada ninguém vem socorrê-los suas vidas se quedam à mercê da misericórdia de Deus, único consolo e esperança.

A madrugada se aproxima, a vila entra em relativo silêncio e nada do Luiz. Nha Genoveva toma a dianteira e decide ver o que sucedeu ao marido. Zico a acompanha:

Mãe e filho avançavam silenciosos, sentindo crescer a angústia com a iminência do temporal formado. Trovões surdos atravessavam o espaço como bombardeio longínquo; coriscos lívidos trincavam a tela escura do firmamento. Fora uma dessas mudanças rápidas de atmosfera que se operam em nossa terra nos dias de verão

[...]

- Lulu – gritou ela afinal, um grito lancinante, como se o coração nele se partisse.

- O comadre! – respondeu o Ricardo.- Sô eu o Ricardo, que stô aqui c’o Benedicto mai o Nicroto por riba do compadre, co’a mula e tudo

-Nossa Mãe!

-Não assuste, comadre; ele ‘stá bão. Nós paremo no meio do caminho. Mecê qué vê? Escuite lá. Compadre vae fala com vassuncê.

-Vévinha!- disse o Luiz Manoel!- eu ‘stô vivo aqui; mais quage morri de susto! E não sei o que será de mim! Vá acordá a vizinhança por misericórdia! (MOTTA, 1922, p.28-29).

Finalmente nhá Genoveva chega e quase não encontra forças para chamar pelo marido crendo que este já está morto.

Com o auxílio de Genoveva, dez homens da vizinhança chegam para ajudar e de uma maneira bem particular conseguem salvar os homens e as crianças. O narrador descreve em detalhes as ações que se seguem. Por fim, o riso vence a tragédia:

-Home compadre,- disse o Luiz Manoel ao Ricardo, que coçava a carapinha-
isso de *bigitá* a gente no fundo do poço e ainda de a cavalo ...vá ele!
Uma gargalhada partiu de todos os peitos, até o Malaquias que gemia sem
parar. A sua ferida foi o incidente mais grave de toda aquela noite pavorosa.
O temporal desfez-se. A madrugada raiava. Nos ares abluídos pela chuva a
luz expandia-se gloriosa. O dia nasceu mais belo do que nunca: um
verdadeiro dia de ressurreição (MOTTA, 1922, p. 32-33, grifo do autor).

Não obstante, essa atmosfera criada em torno da tragédia, o conto elege a perspectiva positiva como vemos no desfecho.

A alusão ao mundo desolado é suficiente no conto de Othoniel Motta para fazer refletir. De maneira que o tom circunspecto não incorpora o texto descaracterizando a anedota e deslocando “Visita importuna” do conjunto maior de textos em *Selvas e Choças* que em sua diversidade caminham num mesmo sentido em relação ao significado da obra como um todo. Então, constatamos um posicionamento da parte do autor que prefere a anedota à literatura a serviço da denúncia, da crítica social. A Gargalhada final arremata o conto e o trágico inusitado vira *causo*.

A abordagem desse conto sob a perspectiva do humor e da tragédia em função do riso não deixa de contemplar outras possibilidades de leitura que o conto nos traz e que citamos de maneira sucinta como a condição do homem sertanejo, a estilização da fala das personagens que fortalece o perfil da anedota.

Enfim, o que buscamos foi demonstrar de que maneira o autor trabalha jogando com a sorte das personagens em favor da comédia sem desprestigiar o drama da dura realidade do sertão.

No tópico seguinte, último deste capítulo, faremos um enfoque especial no maior *conto* da obra, “Mosaicos sertanejos”, abordando aspectos literários já elaborados neste trabalho e traçando um perfil de gênero para o texto dos “Mosaicos”, *conto* singular à sua maneira, como veremos.

3.2. Mosaicos sertanejos: interfaces do relato e do conto

A essência do mosaico é o fragmento, sem fragmento não há mosaico. Organizados artisticamente, os fragmentos se agrupam formando o todo, revelando no conjunto das peças uma obra completa, acabada. A noção de mosaico, de fragmento, de construção do todo através das partes é a medida que nos conduzirá à leitura dos “Mosaicos sertanejos”.

Narrado em primeira pessoa “Mosaicos sertanejos” é dividido em quatorze pequenos capítulos, podendo, os capítulos, estar interligados ou não como é o caso dos capítulos XII e XIII que se ligam entre si, mas podem ser lidos à parte do conjunto dos demais capítulos, como veremos adiante.

Ao lermos esses mosaicos propomos paralelamente a discussão acerca de uma questão primordial impossível de se negar que se impõe à leitura desses fragmentos: a questão do gênero.

No prefácio de *Selvas e Choças* Othoniel Motta afirma que os contos que compõem o volume não foram escritos propriamente para comporem um volume, mas que “saíram da pena desarticuladamente, como indivíduos que se destinassem a viver por si” (MOTTA, 1922, p.3). Considerando o que revela o prefácio do autor “Mosaicos sertanejos” se agrupa aos demais contos, sendo classificado como conto simplesmente por pertencer a um volume de contos.

A leitura desses mosaicos, bem como o próprio nome sugere, desvela, entretanto, um problema que essa aparente simplicidade de classificação pretende ocultar.

Numa leitura geral, “Mosaicos sertanejos” é um texto que mescla o diário de viagem, o relato desprezioso, a efabulação do conto, apresentando características da crônica, do conto e do relato de viagens.

A tradição do relato de viagens remonta às descobertas, às grandes navegações

[...] desde a mais remota Antiguidade são acumuladas viagens de descobrimento, explorações do desconhecido, e viagens de regresso, reapropriação do familiar: os argonautas são grandes viajantes, mas Ulisses também o é. Os relatos de viagens são tão antigos quanto as próprias viagens – ou mais (TODOROV, 2006, p.231-232).

A essa fonte da qual emanam desde a Antiguidade uma porção de relatos de viagens que percorrem um extenso caminho até a contemporaneidade de Motta, sendo apropriados e reapropriados pela cultura letrada, que o autor vai recorrer na construção de um diário-relato muito singular. Adequando, não só a tradição do relato, mas também do conto e da crônica à realidade de um mosaico, o autor constrói um texto de fragmentos que oscila no espaço *entre-gêneros*.

Com o fim de me Oxigenar, mas para desferrujar o espírito enfezado nesta vida urbana empeçonhada, durante as últimas férias ginasiais tomei a Sorocabana e dirigi-me para as bandas do rio Paraná.

Andava saudoso da mata, da natureza virgem, ainda não maculada pelos pés de nenhum bípede.

Embarquei à noite, em S. Paulo. Não me tinha sido possível comprar leito embaixo: tive de ir para o *girau*. Com as valsas interminais da Sorocabana, entreveradas apenas de algum bate pé que mói as tripas, não me foi possível dormir a noite toda. Quando o dia veio raiando, Já em Botucatu, deixei o meu poleiro e fui para o carro comum, atulhado de gente, e de malas de todos os feitios.

Era toda aquela gente bem diversa do pessoal que viaja na Paulista ou mesmo na Mogyana. Cada zona como que tem uma feição aparte.

Aquele pessoal era em sua maioria de sertanejos, que se iam debulhando na travessia longa (MOTTA, 1922, p. 139).

Assim começa a montagem do mosaico, o narrador em primeira pessoa participa ao leitor os motivos que o levam a uma viagem à mata. Deseja espairar, oxigenar-se. O capítulo um inicia com feição de diário de viagem, em que há uma localização espaço-temporal. O embarque ocorre à noite em São Paulo com destino às bandas do Paraná. A personagem relata como passa a noite de viagem e como no dia seguinte ao levantar-se e ir ter com os demais passageiros nota a diversidade da gente sertaneja.

Até aqui predomina o relato desprezioso do viajante que se assemelha ao relato de viagem no que tange especificamente à ocasião de viagem. Não estando, o relato, relacionado

às descobertas ou novidades que tendem a figurar no relato das viagens longínquas, mas no simples fato do deslocamento e da observação seguida de relato, impressões do sujeito viajante.

O olhar do narrador homodiegético é o olhar do turista que “coloca, em primeiro lugar, motivações pessoais, a viagem como aventura, distinção social ou lazer torna-se um fim em si mesmo; é sua vontade e curiosidade que o motivará a percorrer os caminhos” (ROMANO, 2013, p.34). Diferente do que pretendiam os relatos de viagens Antigos, que tinham como missão relatar o que se passava nas navegações, demonstrar resultados, contar perdas, somar lucros e gozar da simpatia da nobreza leitora por meio de descrições fantásticas e acontecimentos maravilhosos, o fio que liga o relato dos “Mosaicos sertanejos” a essa tradição é o desejo que o viajante possui de compartilhar as impressões pessoais, o movimento do corpo e da alma, porque viajar é também mudar. “O deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; ora, quem diz, diz mudança. O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido, viagem e relato aplicam-se mutuamente” (TODOROV, 2006, p. 231). É o deslocamento físico que simboliza uma mudança também interior, e quem relata conta dessa mudança. Compreendidos assim os viajantes e seus relatos irmanam-se num só intuito, o de compreender-se na dinâmica estabelecida entre o sujeito observador, o eu, e o objeto observado, o outro. Na acepção de Todorov (2006) o relato é a narração pessoal e também viagem, um marco, circunstâncias exteriores ao sujeito. Mas se o relato do narrador em “Mosaicos sertanejos” não permanece numa constante narrativa a fim de enquadrar esses fragmentos como relato de viagem, o narrador lança mão de alguns recursos que o aproximam do gênero.

Do geral (os sertanejos viajantes), o narrador parte para o particular, observando a figura de um padre:

Sentado em cima de sua mala de couro surrada, com as pernas atravancando a passagem, estava um padre trigueiro, de feições perfeitamente simiescas, a fumar sem tréguas o seu cigarro caboclo e a ler sem interrupção, página por página, artigo por artigo, nota por nota, numa verdadeira beatitude... o que? - O *Breviário*, com toda certeza, dirá o leitor mui cândida e naturalmente. Pois era o *Parafuso*! Aliás, o vagão inteiro estava semeado de Parafusos, que é a cartilha doutrinária daquele povo (MOTTA, 1922, p.139-140, grifos do autor).

Ao observar a figura do padre, primeiro sua postura, sentado na mala velha, surrada, com as pernas obstruindo a passagem, em seguida a feição morena e simiesca, depois o cigarro de fumarada ininterrupta, e por fim a devotada leitura, o narrador cria um percurso que sai do geral, do olhar para os passageiros, detêm-se no padre, no particular, por um curto período de tempo, até desvendar para o leitor o conteúdo da leitura da personagem, o *Parafuso*, e encerra o parágrafo conduzindo-nos de volta ao olhar generalizante daquela gente. O olhar da personagem viajante busca sair do lugar comum, mas depara-se com um padre tão mundano quanto os demais passageiros que também leem a mesma cartilha, o *Parafuso*¹⁸. Mas o que organiza o seu relato como tal, é a mistura de dois ingredientes: a impressão pessoal e a descrição objetiva. Ao dialogar com o leitor, antecipando sua hipótese acerca do conteúdo da leitura do padre, o narrador lança como isca a própria conjectura, a proposição que lhe ocorreu ao observar a figura tão desajeitada, mal acomodada e mesmo assim tão compenetrada na leitura.

A observação atenta que começa na feição geral dos passageiros, passa pela pessoa do padre, dialoga com o leitor, lança uma hipótese e retorna com uma certeza: a de que o singular é como o todo, o padre também é o sertanejo. Aqui o desconhecido não é o espaço, o movimento da viagem, elementos de notícia, característicos do desbravamento, o desconhecido aqui é o outro, o padre que surpreende no simples ato de ler a cartilha de todo o povo.

A situação espacial e temporal também é um dado que configura o relato de viagens e está presente no texto em questão, como apontamos anteriormente. Mas longe de pretender uma classificação, apenas queremos apontar como o autor apropria-se de determinadas particularidades dos gêneros do relato de viagens, do conto e da crônica para compor o seu mosaico. O movimento viajeiro de “Mosaicos sertanejos” compõe uma dinâmica que tem sua origem na leveza e nos limites escorregadios da crônica, enquanto gênero atravessado pela fugacidade do tempo, como veremos adiante.

¹⁸O “Parafuso”, periódico paulista, editado pelo jornalista Baby de Andrade circulou nas primeiras décadas do século XIX. Seu conteúdo explorava o sensacionalismo e os escândalos sociais.

O viajante traça um percurso do retorno, o retorno à natureza pura “Andava saudoso da mata, da natureza virgem, ainda não maculada pelos pés de nenhum bípede” (MOTTA, 1922, p. 139). A declaração do narrador é impregnada de uma concepção romântica em que a natureza virgem adquire maior valor diante do conturbado movimento das cidades, numa volta ao que seria essencialmente a matéria de que é composto o espaço original, local preservado do país em constantes transformações.

No primeiro capítulo o percurso do viajante é fragmentado em três estágios: O trem, a picada, a mata fechada. Ao chegar à estação de Regente Feijó, o narrador encontra com o amigo Luiz Mazzali e sua família, além de outros amigos. “Tinhamos de entrar pela mata, que margeia a linha férrea, e caminhar quatro quilômetros por dentro dela, a pé, em demanda de pouso amigo” (MOTTA, 1922, p. 140). Aqui marcamos o ponto de cisão, em determinada altura do percurso da personagem viajante, entre a urbanidade representada pela modernidade da linha férrea, a mecanização do espaço civilizado, para a margem do espaço rústico natural representado pela caminhada na mata. “Organizou-se a caravana. A fita branca de areia luzia aos raios de um pleno “luar de sertão”; mas internava-se logo na selva, e lá mal se divisava nas sombras” (p. 140) grifo do autor. Logo a picada, o pequeno caminho, desaparece engolida pelas sombras da selva. Caminham até chegar à casa do Mazzali, ali o viajante confraterniza-se com a família, compartilha o momento da refeição e do repouso.

À uma hora da madrugada, sentamo-nos para jantar:
 Baratinhas do mato, aos milhares, subiam e desciam pelas grossas lascas de pau a pique das paredes internas da habitação.
 Grilos em quantidade saltavam pelo chão, estridulavam na cumeeira da casa ou faziam estalar fibras de coqueiro no telhado.
 Felizmente não se viam aranhas. Também não havia chupanças nem percevejos.
 Os pernilongos, com a mudança da temperatura, andavam arredios.
 Numa cama asseada, em paz com os grilos, mas de longe, por via das dúvidas, dormi a sono solto no seio augusto de nossa floresta virgem.
 Foi assim que vi raiar a madrugada, ao som festivo dos gaviões *caans*
 O *caan* é uma ave de tamanho médio, de costas pretas e peito branco. Ao romper da alva ou quando o tempo é brumoso, eles se saúdam mutuamente com os gritos agudos que lhes deram o nome, se acaso não me engano.
 Ergui-me. Estava em quase pleno sertão.
 À direita, a selva descambava, léguas e léguas, em direção ao Paranapanema, que eu deixara à esquerda em Salto Grande. Apenas algumas picadas cortam

aqui e ali, até certa distância, aquele oceano verde. Depois, só os carreiros das antas e queixadas (MOTTA, 1922, p. 140-1).

Na descrição do eu-narrador o espaço ao mesmo tempo que lhe parece estranho está entranhado de um sentimento familiar, observa a profusão de insetos, alivia-se com a ausência de aranhas, chupanças e percevejos, aprecia o cricrilo dos grilos, mas prefere que mantenham-se a distância. O homem acostumado ao conforto cidade repudia a presença dos insetos, mas dali a um momento esse mesmo cidadão se delicia com a cama simples, os sons dos gaviões no raiar da madrugada.

A descrição do espaço é interrompida por uma nota explicativa. Aqui, como nos relatos de viagem, ocorre o cuidado com o leitor, o interesse em compartilhar o conhecimento desse mundo que lhe é revelado. O parágrafo que se segue às sensações do sono noturno na mata quebra a continuidade das descrições e impressões do narrador. O trecho é informativo e nos remete à tradição de relatos tais como o da carta de Pero Vaz de Caminha, que busca informar e detalhar o melhor possível ao seu leitor, o rei, as novidades da nova terra. É oportuno lembrarmos que é desde os tempos das missivas informativas ao El-rei D. Manoel que o traço do exótico, e da cor local começa a despontar como elemento permanente em nossa literatura. Nesse parágrafo reflete-se uma pequena porção dessa tradição.

Em seguida retoma o fio da narrativa e situa o leitor no espaço. À direita a selva em direção ao Paranapanema¹⁹ que em Salto Grande foi deixado, pelo viajante, à esquerda.

A partir desse momento a narrativa segue para o que seria o primeiro dia do narrador após a viagem. É um dia promissor:

Levava comigo uma esplendida Sauer, calibre 20, de três canos, um de bala. Estava armado magnificamente: podia internar-me sem receios pelas brenhas intrincadas da região.

A manhã era fresca. Mazzali estava de pé, pronto para me acompanhar [...]. Mazzali, de carabina e eu com a Sauer; enfiamo-nos por um picadão que vai ter a uma fazenda sertaneja, dessas que constam de matos e de roças de cereais apenas, porque tudo ainda é incipiente por ali.

Iamos atravessar três quilômetros e meio de selva fechada, e eu imaginava que a Sauer faria estragos na caminhada.

¹⁹O rio Paranapanema é um dos rios mais importantes do interior do Estado de São Paulo. Ele é um divisor natural dos territórios dos Estados de São Paulo e Paraná.

O sol nascera havia pouco. A frescura do mato era deliciosa. O chão ainda estava úmido com a chuva da antevéspera.

A selva, porém, tinha um silêncio de morte, cortado apenas pelo ruído de nossos sapatos.

Parando de vez em quando, sondando à direita e à esquerda, na esperança de ver deslizar-se por entre os arbustos o vulto esbelto de um macuco arisco, caminhei mais de dois quilômetros sem ver absolutamente nada. Em toda a minha vida de sertanejo nunca me foi dado encontrar natureza assim tão desoladamente muda (p.142).

O dia que promete uma estreia na selva com uma bela caçada nasce por vias de uma perspectiva aventureira e romântica. Ao lado da cena em que as personagens surgem paramentadas para a aventura, o narrador louva a frescura da mata, delicia-se com essa sensação e cria um contraste com o silêncio mortificante que reina na selva. Mais adiante o dado da experiência justifica o espanto com que o silêncio é pressentido pela personagem “Em toda a minha vida de sertanejo nunca me foi dado encontrar natureza assim tão desoladamente muda” (p. 142). Aqui aparece nitidamente o sentimento de que falamos: o de pertencer ao sertão, como homem da cidade que se sente parte da mata, se sente o próprio sertanejo, como se autodenomina. E então, retomamos aquilo que nos parece uma fusão de vozes, em que não sendo homem do campo, o narrador por meio da linguagem se apropria de um discurso que caberia ao nativo, mas que não lhe é possível devido ao abismo entre o mundo da experiência e o universo das letras. Justapostos, assim, no único lugar possível: a voz do escritor.

O narrador, entretanto, vai ainda mais longe. Se no início da narrativa há uma marca visível da separação entre os dois mundos, o civilizado e o selvagem, representada de um lado pela modernidade da via férrea e de outro pelo caminho floresta adentro. No fim do capítulo os mundos voltam a se unir por um elemento inusitado na narrativa em questão, vejamos:

De repente, Mazzali apontou para o chão. Ali estavam as pegadas de uma onça

E de seu gatinho, seguindo pelo picadão.

Fomos acompanhando os rastros ainda frescos. No silêncio absoluto só se ouvia o ringir de minhas perneiras e o *bru-bru* da patrona em que eu levava a munição de balas e cartuchos. Nem ave, nem onça, nem nada!

E assim fomos, até que atingimos a porteira do pasto da referida fazenda.

Apenas penetramos ali – ó surpresa! – eis que se nos depara a alguns metros...

- A onça!- dirá talvez um leitor mais sôfrego.
 - Nada disso. Era um tosko, mas espaçoso campo de *futebol!*
 Poderá haver aliança mais estapafúrdia entre a vida puramente selvagem e a civilização mais requintada? (p. 142-3).

Num ambiente selvagem não é a onça que espanta, mas as marcas da civilização refinada, representada pelo campo de futebol. Esse elemento inusitado desequilibra a paisagem e causa estranhamento à personagem que interpreta o cenário como fruto de uma aliança construída pelo inesperado. Onde se constata com espanto que não existem tantas distâncias entre o sertanejo e o homem da cidade que o entretenimento de um futebol não possa uni-los, torná-los iguais, nem que seja por alguns momentos.

Nos capítulos adiante o narrador segue contando as peripécias das caçadas, empreendidas por ele e o Mazzali, que tendem à efabulação, em que o simples ato de relatar cede à sedução de contar à maneira do conto, criando estórias que se desdobram do relato.

Breve cheguei à conclusão de que no mês de fevereiro, pois foi em fevereiro, bem como nos demais meses anteriores a agosto, o meio sertão, o sertão que já possui alguns habitantes, é o pior lugar para caçadas (p.148).

Por vezes o tom é desprezioso, busca narrar sem maiores rodeios, demonstrando a simplicidade que tange a vida cotidiana no sertão, desmistificando em parte a natureza da vida rural. Como ocorre no capítulo IV em que a perspectiva da vida sertaneja em Motta se assemelha a de Lobato.

Já me dispunha a deixar a minha espingarda recolhida de vez na capa, quando se aventou a ideia de irmos a um barreiro distante [...].
 Fomos, a cavalo. Apeamo-nos em um sítio aberto naquelas funduras da floresta.

O roceiro que ali reside, de uma tez bronzeada, mas de feições delicadas, aguardava-nos à porta do rancho, nu da cintura para cima, descerrando um sorriso bondoso que punha à mostra uma dentadura postiça, com falta de dois dentes.

[...]

Em torno do sítio se foram se agrupando os pequerruchos de sua prole bem principiada, mais uns cunhadinhos que ali foram residir. Eram crianças de 4 a 6 anos. Todas de cigarro à boca.

-Mas sr. Consente que essa criança fume deste jeito? – interroguei abelhudamente.

-É preciso, - respondeu ele fleumático. É pra matar a nervosa... Bateu uma nervosa neles depois que chegaram aqui nestes ermos...
 Pobres criancinhas! Cheias de berevas que o sertão produz; fechadas ali naquele desterro; crescendo sem escolas, em caminho talvez da imbecilidade, corroídas de nervosa e tendo, para matar a nervosa, o fumo! (MOTTA, 1922, p. 150).

Quando o narrador se volta para a miséria das pobres criancinhas, lamentando a sua condição, questionando a causa de tão triste destino ocorre a desmistificação da aura cheia de pureza que cerca o imaginário a respeito da vida sertaneja. E nesse ponto o tratamento do tema assemelha-se ao o que posteriormente Monteiro Lobato propõe em *Urupês* (1914), expressando as verdades sobre um Brasil que revestido da visão da *belle époque* estava ignorando parte da nação, os problemas do homem do campo, a miséria ainda não enfrentada (LEITE, 1996). Aqui não há o tom de denúncia como em Lobato, nem a apresentação caricaturesca das personagens tal como a vemos no Jeca Tatu, mas há um ponto de contato que indica a contemporaneidade dos autores e das obras. Em Othoniel Motta os contos combinam a visão idílica da vida cabocla com a face trágica do sertão, a variação quanto ao tratamento do tema não nega a realidade dura e trágica da vida rural: a falta de assistência médica, a impossibilidade de uma educação formal e a conseqüente miséria causada pela falta de instrução.

Mas voltando à organização desses mosaicos, com vistas aos excertos lidos, a aproximação do gênero crônica²⁰ ocorre por meio de um narrador que mescla um saber feito de experiências à habilidade de narrá-las. Lidamos aqui com a concepção de crônica que compreende o narrador como “[...] transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias” (ARRIGUCCI, Jr. 1987, p.52).

Essa habilidade de narrar é um dos principais elementos de sustentação dos contos em *Selvas e Choças*. Davi Arrigucci Jr.(1987) ao tratar da crônica em ensaio: *Fragmentos sobre a Crônica* traça um panorama histórico para o aparecimento do cronista aproximando-o do narrador popular:

²⁰Neste trabalho nos referimos à crônica entendida como um gênero que ao longo do tempo assumiu diversos papéis: o de historiar, o de relatar, o de dialogar, e que nesse ínterim deu lugar a outras formas literárias.

Mas ao narrar acontecimentos, assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador popular de casos tradicionais que pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram à tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta. Como este, o cronista era um hábil artesão da experiência [...] (ARRIGUCCI, Jr. 1987, p. 52).

Seja pela memória, seja pelos eventos do cotidiano, a narrativa da crônica é motivada pela experiência pessoal que passa da instância da vida à instância da palavra na voz de um narrador habilidoso e fabulador.

O narrador de “Mosaicos sertanejos” utiliza-se do acervo memorialístico pendendo para a efabulação do conto. A noção de efabulação à qual recorreremos é aquela entendida no sentido de enredo: conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra, numa conotação específica (MOISÉS, 1922). As experiências vividas no sertão, enquanto passa por ali, são interligadas aos casos de memória. Nos capítulos V, VI e VII o narrador entra a rememorar alguns casos que o momento propicia a lembrança.

A nota verdadeiramente trágica do sertão é a onça. Em redor dela a imaginação sertaneja tece coisas do arco da velha. Há histórias fantásticas acerca de ataques do temível felino a dezenas de pessoas. No meio, porém, das muitas invencionices, andam fatos, tragédias inegáveis.

Eu, por minha parte, fico em que, no sertão, o menor perigo que corremos é a onça.

Convenci-me disto agora mais do que nunca.

[...] eu conheci há vinte anos um rapazola franzino, de pescoço esgalgado, com feição de *louva-a-Deus* (MOTTA, 1922, p. 152-153).

Num primeiro momento o narrador faz conjecturas a respeito do que vem a ser, na mentalidade urbana e mesmo sertaneja, a realidade trágica do sertão representada na figura da onça. Sua experiência, entretanto, reavalia a proposição, e pelos fios da memória tece um casos que corroboram seu argumento. Nesse primeiro “causo” o rapaz *louva-a-Deus*, aparentemente frágil, participa de uma caçada em companhia de vários sertanejos em que ocorre de os cães acuarem uma onça pintada “Nenhum dos sertanejos teve ânimo de ir até a acuação” (MOTTA, 1922, p. 153). Mas o *louva-a-Deus* decide ir sozinho. O narrador então descreve a cena da acuação da onça pelos cães e o momento em que se aproximando do local o rapaz saca a arma e alveja num tiro feliz a testa da onça.

Esse episódio em que um indivíduo aparentemente incapaz, frágil e provavelmente covarde mostra-se destemido e consome o ato de coragem ao aproximar-se da onça e matá-la remete o leitor ao axioma “as aparências enganam”. Mas esse primeiro caso é mais prosaico que os outros dois que apresentarão com maior ênfase elementos da imaginação fabulosa.

A esse relato o narrador emenda mais uma lembrança, e aqui expõe ao leitor logo de início as artimanhas da imaginação com que cresce à narrativa. “Isto me lembra o que me foi narrado por um amigo em Jacutinga, e que procurarei reproduzir com toda a fidelidade na essência, ressaltando apenas o que se permite de choro à imaginação de quem escreve. E às vezes até a graça está no choro...” (p. 154).

O choro é a atividade imaginativa do narrador, é o que Sperber (2007) define como pulsão de ficção. Esse conceito diz da capacidade inerente ao homem de recorrer à efabulação, criando ficções, e nesse processo entra a memória que faz com que o reconhecimento, o conhecimento e a efabulação sejam acionados pela repetição. Nosso narrador recorre à memória, e de acordo com Sperber (2007):

As variações da memória são marcadas pelas emoções, que preservam – pelo menos em parte – o passado; mais que isto, o evento vivido no passado, portanto concretamente perdido, mas que continua a repercutir em quem o viveu. Daí ser a memória construtora ou propiciadora de variações em torno dos temas da morte ou da vida, assim como de impulsos voltados para Eros e para Tanatos. Fundamentalmente, ela é fator de reconhecimento, de conhecimento e de efabulação (p.126).

A repetição de um caso, a rememoração, é acrescida da efabulação, vontade criadora do narrador, e só é possível por meio da emoção preservada na memória.

O conto delinea o perfil do narrador oral compreendido de acordo com o que Walter Benjamin (1994) aponta “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (p.198). A garantia com que o narrador busca convencer o leitor da verdade dos fatos é representada pela figura do narrador oral, o amigo de Jacutinga, ao mesmo tempo, entretanto, em que busca conferir crédito ao caso, o narrador desarma-se, mostrando ser impossível contar sem aumentar. E se a graça está no

choro, como afirma o narrador, sem o ato criador, a efabulação, não existe causo que valha ser contado.

A partir daí começa a sua versão dos *fatós*:

- Em matéria de caçada de onça, - me disse ele- tenho ouvido muita coisa; mas nada tão original como isto que vou lhe contar.

Tenho um tio que está hoje velhinho e *aposentado*; mas que dava outrora a vida por uma caçada de onça. Tinha sempre bons cães onceiros e cachorreiros práticos em sua companhia.

[...] Sabe o sr. Qual era a sua arma favorita?

- A carabina?

- Nisso não havia curiosidade...

- tem razão. A zagaia?

- Também não seria original; delas há muitas por goiás e Mato- Grosso. Era o *bodoque*.

- Hom'essa!

- Sim senhor! Sem dúvida que ele carregava também consigo a carabina; mas esta era apenas a arma reserva.

- E os cachorreiros?

Ah! Esses levavam mas eram machados *lambendo*.

- Cada vez mais me sinto atrapalhado

-É isto mesmo. Soltavam a cachorrada. Se a onça estivesse por ali, ouvia-se logo a corridão. Como é sabido, a onça às vezes espera no chão em mato sujo; mas a maioria das vezes trepa. Se acontecia de trepar, aqui estava a pagodeira para o homem que atirava maravilhosamente com o bodoque. Era pelote e mais pelote na bicha, até deixa-la zozna e obriga-la a saltar da árvore abaixo. E cachorro em cima!

[...]

Quando ele, afinal, cansado enjoava daquela patuscada, então vinha à baila a carabina que rematava a festa.

Sem ser assim, ninguém contasse com ele para caçadas de onça. E diga-me agora: era ou não era original? (MOTTA, 1922, p. 155-156).

A originalidade de se caçar onças de bodoque pode ser compreendida como fruto da imaginação fabulosa dos contadores de causos, mas também como artifício narrativo do narrador das memórias.

A anedota apresenta-se ao mesmo tempo em três momentos distintos, a saber, três temporalidades, o tempo distante em que o tio ainda jovem praticava as caçadas à onça, o momento da narrativa oral, em que o amigo de Jacutinga conta o caso ao narrador e, por último, e mais próximo, o momento em que o narrador reconta o caso ao narratário.

É a habilidade narrativa da personagem-narradora dos mosaicos sertanejos que articula os três momentos de maneira a conduzir o caso a um desfecho uno que por meio da metáfora agrupa passado, presente e projeta a narrativa para o futuro.

- Originalíssimos, tanto seu tio como as caçadas dele. E o sr. Não herdou também alguma originalidade?
- Herdei
- Qual?
- A de viver sempre na *onça*, sem conseguir nunca matá-la.
- Confere...
- E o mais curioso é que tenho levado a vida toda a dar *facadas* sem dó nem piedade... (MOTTA, 1922, p. 155-157).

De volta ao passado menos remoto, nosso narrador pergunta ao amigo se não herdou tal qual o tio alguma originalidade. A resposta é metafórica “[...] viver sempre na *onça*, sem nunca conseguir matá-la”. E sugere reflexão. *Viver na onça* pode figurar a maneira com que o narrador de casos orais de tempos em tempos recorre às mesmas narrativas, repetindo-as, no caso, os casos das caçadas de onça, sempre empreendidas por terceiros, sem que ele mesmo, o contador dessas histórias tenha um dia sido autor da experiência narrada.

A menção à herança remete ao passado ao passo que o diálogo dos amigos só é possível no presente em que se conta o caso, mas o que lança essa narrativa, numa perspectiva global, para o futuro, momento de leitura projetado pelo autor das memórias, é o complemento da resposta que amplia a metáfora: “- E o mais curioso é que tenho levado a vida toda a dar *facadas* sem dó nem piedade...”. Levar a vida toda esfaqueando sem piedade uma onça que nunca morre, alude à luta constante do sertanejo pela sua sobrevivência num meio praticamente inóspito e esquecido. A atualização da metáfora é, pois, o elemento que projeta a narrativa para o futuro, para além da leitura sincrônica.

No capítulo VII o narrador nos conta outra história à semelhança de uma lenda:

Meu pai contava – e os velhos ainda o repetem hoje – que outrora, quando Piracicaba era apenas um presídio, um posto militar, morava abaixo do salto do Avanhandava, nesse tempo sertão bravo, uma cabocla misteriosa, de espantar. O seu vizinho mais próximo distava apenas dezoito léguas!

Alma sombria, psicologia insondável! Como podia esse avejão, que para maior confusão nossa era mulher, viver naquele exílio absoluto, coração estancado de afetos e a eles indiferente!

Não obstante, vivia, e lá de vez em quando, os habitantes de Piracicaba avistavam uma canoinha que avançava rio acima, lentamente. Era ela, a cabocla aberrada, quem, após uma odisseia através das corredeiras do Tietê e do Piracicaba, vinha guiando o seu frágil tronco, numa luta valente contra a correnteza, a remo e a varejão.

Sofrera o caustico do sol dias inteiros na travessia longa, ou as chuvas abundantes dos sertões. Dormia só, ao relento, noites e noites, dentro da canoinha poitada à beira da água, à boca da mataria, ouvindo o rugir do tigre nas noites enluaradas, que o comovem e o excitam, ou na escuridão fechada, que abate os ânimos varonis.

Alma cheia de mistérios, quem poderia sondar os meandros do teu antro tenebroso?

Em fim, chegava. Que trazia dentro da canoa a não ser a espingarda de confiança?

Couros curtidos, especialmente couros de tigres que ela matava nas acuções, de preferência à noite, à luz de um facho, em plena mata!

Vendia-os em Piracicaba. Com o cobre que apurava munia-se de tudo quanto lhe era mister para a vida de sertão: açúcar, sal, pólvora, chumbo. Acondicionava tudo na piroga heroica, e ei-la de novo rio abaixo. E minguava, e sumia-se nos coleios do rio conhecido, para repontar – um ou dois anos depois – na mesma canoinha e com as mesmas mercadorias. Até que enfim não repontou nunca mais (MOTTA, 1922, p. 158-159).

Utilizando o mesmo recurso que no conto anterior, o narrador confere crédito às palavras do narrador oral, o pai. A suposta transformação do que o narrador tem como memória em conto é muito bem engendrada. A narrativa não perde em tensão, como bem lembra Cortázar (2006), produto do ofício do escritor. Os contos revestidos da memória são bem posicionados em meio ao relato.

“Mosaicos sertanejos” prossegue nessa dinâmica. Sendo, portanto, um texto elaborado numa perspectiva fragmentada. Queremos salientar que o presente estudo não pretende dar conta de muitos dos aspectos que podem ser explorados na leitura e análise desses mosaicos.

A propósito desse movimento relacionado à dinâmica dos gêneros nos contentaremos em abarcar essa pequena porção dos mosaicos, compreendendo que tanto a tradição do relato quanto a do conto estão envolvidas num processo estruturante em que o autor constrói um perfil de texto que se esquia da classificação em determinado gênero, uma espécie de relato ou diário de viagens entremeadado por pequenos contos à semelhança das estórias orais, os “causos”.

Dada a configuração de “Mosaicos sertanejos” e seu posicionamento no volume como último conto do livro, podemos tomá-lo à parte sem, entretanto, dissociá-lo do conjunto. Nosso objetivo aqui foi apenas esboçar um caminho que aponte para uma revisão posterior dos “Mosaicos” num estudo mais detido. Os “Mosaicos sertanejos” oferecem um material literário diversificado em tratamento do tema, estilo, personagens e pontos de vista, dessa maneira não descartamos a possibilidade de num outro momento adentrarmos mais a esse universo propondo uma leitura mais detalhada.

Cabe ainda ressaltar que alguns contos de *Selvas e Choças*, os menos citados neste trabalho, poderiam ser lidos e analisados sob determinadas perspectivas que cremos enquadrar-se nesta proposta, no entanto, por uma questão de delimitação de nosso *corpus*, deixaremos essas abordagens para um momento posterior.

Para exemplificar o que acabamos de dizer, em “O que tem de ser” há abertura para a discussão do perfil do Jeca de Othoniel Motta em contraste com o mais popular de Lobato. Tonho é “[...] o homem mais ponderado que imaginar-se pode” (MOTTA, 1922, p. 111). O sertanejo pensante, meditativo, que pondera sobre o amor e a sua condição miserável. A valorização do homem sertanejo como alguém pleno de desejos, sentimentos, sonhos e ambições: “Mas tudo isso provocava nele uma reação; nascia – lhe o desejo de se fazer valer de alguma forma. Caramba! Porque seria que ele também não havia de ter letras?” (p. 115). Tonho não quer que sua condição o detenha como refém, deseja ir além. É a figura do homem rústico que possui consciência de sua ignorância e que manifesta seu descontentamento por meio da indagação.

Já o capítulo XII de “Mosaicos sertanejos” nos direciona a pensar também sobre o espaço/ambiente construído pelo caboclo em contraste com o que o estrangeiro propõe ao habitar os sertões brasileiros.

Até aqui o sertão era do caboclo: o italiano, o europeu iam-lhe na pegada. Era ele quem abria os claros na floresta bruta e erguia o rancho, início do patrimônio e da cidade.

Agora já não é assim. O italiano já se vai fazendo pioneiro nesses empreendimentos e nós com isso só temos a lucrar. Porque o nosso homem sertanejo, por mais valente e trabalhador que seja, leva consigo a crosta de uma civilização atrasadíssima. Finca os esteios de seu rancho, ergue a sua habitação pouco melhor que a do bugre, planta o milho, o feijão, o arroz e

não faz mais nada. A sua casa vive solitária, escaldando ao sol. O matuto não planta uma árvore frutífera sequer, salvo raras exceções.

[...]

Não assim o italiano, principalmente o *vênelo*, agricultor de raça. Mal a choupana se ergue, rebentam do solo as vergôntes de um pomar.

E em breve a habitação modesta repousa sob larga benção verde de árvores novas, sadias, fecundas! (MOTTA, 1922, p.172).

A reflexão de tom antropológico proposta pelo narrador aponta para a discussão do espaço habitado pelo sertanejo. Antes pioneiro das investidas, o matuto agora divide a terra com o estrangeiro que a transforma em habitação agradável e ainda, em fonte de renda porque mais tarde as mesmas frutas que o nativo se recusa a plantar serão aquelas que vai comprar. Outro aspecto que nos sugere como matéria de reflexão é o da disputa não do espaço físico em si, mas do lugar da dignidade, do orgulho e da honra sertanejos, tais como a vimos no capítulo XIII (o caso do italiano Franceschini) dos mosaicos.

O capítulo XII funciona, no conjunto dos textos, como prólogo para o capítulo seguinte que é o conto, já citado neste trabalho, do Saturnino Teixeira e do italiano Franceschini. Com isso, queremos, ainda, demonstrar que a esquematização dos capítulos em “Mosaicos sertanejos” constitui-se, também, em objeto interessante para a ampliação deste estudo.

Por fim, nos estudos literários raramente se esgotam as possibilidades na leitura de um texto artístico. Essa é uma das prerrogativas do texto literário, sempre há um aspecto inovador em face do tempo, do ponto de vista e das experiências que traz consigo o leitor.

O texto de Othoniel Motta também propõe uma releitura da tradição regionalista na medida em que o colocamos no patamar de valorização que lhe é devido, tratando-o de modo contextualizado sem limitá-lo aos liames da tendência que o classifica como literatura regional. Esse tipo de leitura, cuidadosa, atenta e desgarrada de *pré-conceitos*, é o que qualifica a pesquisa em literatura, é o que a livra de repetições inócuas, garantindo novos significados, criando novas concepções e solidificando a presença dos estudos literários na academia.

O trabalho com *Selvas e Choças* neste estudo foi tomado de maneira a redescobrir um autor, um texto e uma historiografia literária. Retomamos o contexto histórico-literário, a presença de elementos como o riso, a tradição oral, a construção do sujeito enquanto sertanejo, balizando-nos pela teoria e historiografia literárias. A junção desses elementos à leitura atenta do texto de *Selvas e Choças* engendrou novas ideias, nova compreensão, significados outros

para pensarmos não só o regionalismo literário enquanto corrente estética, mas também, como modo de valorização dessa tendência formadora de um pensamento e uma imagem acerca dos sertões brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de arremate deste estudo, queremos lembrar que a recuperação de uma obra como a de Othoniel Motta é tarefa reflexiva, nos faz pensar nas instâncias pelas quais a literatura regionalista pré-moderna continua sendo interessante tanto aos leitores não especializados como aos estudiosos de literatura.

Traçando o percurso histórico da tendência regionalista procuramos entremear ao discurso do regional a voz de Othoniel Motta, estabelecendo aproximações com autores mais conhecidos, Justapondo textos, indicando correspondências de tema e tratamento de tema, apontando as diferentes perspectivas pelas quais os autores do período buscaram retratar o sertanejo e o sertão.

Compreendemos que a singularização da voz de Othoniel Motta em meio à profusão de obras literárias regionalistas denota a importância de construir sentido para a representação literária sertaneja a partir da leitura que se faz à margem do cânone.

Vista de perto essa obra deixa de se enquadrar num campo de generalizações teóricas e críticas para revelar, no estudo detido do texto, aspectos relevantes do trabalho estético em face do tempo histórico.

Nos aproximamos, pois, de compreender o período designado como pré-modernismo a partir do momento em que questionamos essa mesma designação. Lançando luz a interrogações pertinentes e necessárias por meio de uma discussão legítima: o estudo de obras como *Selvas e Choças* (1922) camufladas nos recônditos de um período entremeado como é o pré-moderno.

Neste trabalho buscamos apresentar *Selvas e Choças* sob a perspectiva do diálogo com a tradição oral e popular, com o humor, com a tragicidade da vida sertaneja. Os contos revelam aspectos que ultrapassam o regionalismo de fachada, o pitoresco, a linguagem elegante, demonstrando que a herança romântica se aperfeiçoa não só no sentido estético, mas também no domínio crítico, refinando o olhar sobre o sertão, enxergando não só a beleza natural, mas também a tristeza, a doença e o sofrimento provocados pelo isolamento e a falta de instrução.

O perfil de personagens sertanejas, o trabalho com a ambientação e a atmosfera do espaço compõe uma gama de matizes que enriquecem o fazer artístico do autor, legitimam o trabalho literário e apontam para uma complexidade maior do que o mero conteúdo. As

diferentes propostas que surgem a cada conto e a alteração do gênero em “Mosaicos sertanejos” foram fatores que consideramos preponderantes para o aprofundamento da pesquisa e do olhar sobre o regionalismo de Motta.

A apreciação do humor, do riso e suas faces antagônicas como o medo, a tristeza, o perigo, a solidão e o silêncio sustentaram com propriedade as considerações teóricas de que nos servimos para realizar a discussão. Cremos que o intuito de descobrir e redescobrir novas concepções do que se entende por regional por meio da leitura de *Selvas e Choças* foi alcançado com êxito nos limites teórico-críticos deste estudo.

Para nós pesquisar é inovar, gerar novo significado, possibilitar um maior alcance da leitura literária fugindo de repetições e classificações vazias. Reconhecer a novidade nos velhos textos e a renovação de sentidos a cada releitura de um mesmo texto é o que motiva o trabalho em Literatura.

De maneira geral a abordagem dos contos de *Selvas e Choças* apresentadas até aqui se fazem num caráter inicial, com isto queremos esclarecer que estamos traçando o começo de um percurso de leituras e discussões que nos levarão a um momento de maior entendimento e compreensão literária, não só de *Selvas e Choças*, mas também do contexto em que se esboça o movimento regionalista brasileiro.

REFERÊNCIAS

A. LEITE, Sylvia Helena Telarolli de. **Chapéus de Palha, Panamá, Plumas e Cartolas: A caricatura na literatura paulista 1900-1920**. São Paulo: UNESP, 1996.

_____. O Regionalismo paulista na Primeira República: Crescimento e Desgaste. **Revista de História da UNESP: Cem anos de República**, São Paulo, Número especial, 1989.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado. **Teoria do Medalhão**. Disponível em: <http://letras.cabaladada.org/letras/teoria_medalhao.pdf> Acesso em: 14 de agosto de 2014.

_____. **Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade**. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/170-critica>> Acesso em: 19 de novembro de 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso**. Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.pdf> Acesso em: 21 de novembro de 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In._____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BLAYER, Irene Maria Ferreira. Códigos Identificadores da Representação da Oralidade em Mau Tempo No Canal. **Organon**, Porto Alegre, RS, v. 21, n. 42, 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/issue/view/1951>> Acesso em: 10 de junho de 2014.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. _____. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 11. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.

BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BUENO, Silveira. Questões de Português. **Folha da Manhã**. São Paulo, 23 de agosto. 1951. Caderno único. P. 5. Disponível em: < <http://acervo.folha.com.br>> Acesso em: 18 de março de 2014.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Poesia, documento e história. In: _____. **Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2004. P. 41- 56.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997. 2v.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Rio: José Olympio, 1978.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Flávio Moreira. **A Síndrome de Akaki Akakiévich e os humores**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/3176729>.> Acesso em: 06 de junho de 2014.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In _____. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, pp. 145-226.

_____. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2003. Vol. IV.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

EIKENBAUM, BORIS. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Rio de Janeiro: Globo, 1969.

FOSTER, Thomas C. **Para ler romances como um especialista**. São Paulo: Lua de Papel, 2011.

GIL, Fernando C. A duplicidade no romance rural do século XIX. In: SALES, Germana. SOUZA, Roberto Acízelo (orgs.). **Literatura Brasileira: Região, Nação, Globalização**. Campinas: Pontes, 2013.

LEITE, Lígia Chiappinni Moraes. Sobre João Simões Lopes Neto. In: CARVALHO, J. M. de. **Sobre o pré-Modernismo**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 143- 54.

_____. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v.2.

_____. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MARCHEZAN, Luís Gonzaga (org.) **O Conto Regionalista: Do Romantismo ao Pré-Modernismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Urupês: contos sobre fatos no modo de dizer da fábula. In: SALES, Germana. SOUZA, Roberto Acízelo (orgs.). **Literatura Brasileira: Região, Nação, Globalização**. Campinas: Pontes, 2013.

MAUPASSANT, Guy de. Bola de Sebo. In: BRITO, Mário da Silva (org.). **Obras Primas da Novela Universal**. São Paulo: Martins Editora, 1967.

MAURER, Henrique Júnior. Noticiário necrológico. **Revista de História da USP**, São Paulo, v. 3, n. 08, p.478-9, 1951. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br> > Acesso em 18 de março de 2014.

MOTTA, Othoniel. **Selvas e Choças**. Campinas: Imprensa Methodista, 1922.

MOREIRA, Wilton Cardoso. Literatura e Variedade Caipira: Os Caboclos de Valdomiro Silveira. **Linguagem**. Disponível em: <http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao04/04_019.php> Acesso em: 12 de junho de 2014.

SOUZA, Roberto Acízelo. O escândalo de Dona Guidinha. **Matraga**, Rio de Janeiro, p. 45-48, 1986. Disponível em: < <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/indices-antigas.html>> Acesso em Julho de 2014.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoun e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, Estados Unidos, v. 41, n.01, p. 121-138, 2004.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea. **Estação Literária**, Londrina, vol. 10b, p. 33-48, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10B-Art3.pdf>>. Acesso em: 14 de setembro de 2014.

SANTINI, Juliana. **Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: O humor na literatura regionalista brasileira**. 2007. 259f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. Entrevista com Suzi Frankl Sperber. **Graphos**, João Pessoa, v.9, n. 2, p. 125-128, 2007. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/search/advancedResults> > Acesso em Outubro de 2014.

VENTURELLI, Paulo César. **O romance como arena polifônica**. *IHU online*, 2006. Disponível em: <www.unisinos.br/ihu>. Acesso em 15 de novembro de 2014.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo Literário e Sentidos do Sertão. Rev. **Sociedade e Cultura**, Goiania, Go, V.10, n.2, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/3140>> Acesso em: 20 de Maio de 2013.

WILDE, Oscar. O Fantasma de Canterville. In: BRITO, Mário da Silva (org.). **Obras Primas da Novela Universal**. São Paulo: Martins Editora, 1967.

XAVIER, Wendell Lessa Vilela. **Do Meu Idioma à Chave da Língua: A peregrinação histórico-gramatical de Otoniel Motta**. 2012. 183 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

ZHUMTOR, Paul. **A Letra e A Voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.