

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**AS VERTENTES TEMÁTICAS NA CONTÍSTICA DE
SERGIO FARACO**

THIAGO PORTO OLEIRO

RIO GRANDE

2010

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**AS VERTENTES TEMÁTICAS NA CONTÍSTICA DE
SERGIO FARACO**

THIAGO PORTO OLEIRO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura.

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten
Orientador

Data da defesa:

29 de Janeiro de 2010

Instituição depositária:

NID – Núcleo de Informação e Documentação da
Universidade Federal do Rio Grande

RIO GRANDE
2010

DEDICATÓRIA

a minha família por todo o apoio.

AGRADECIMENTOS

A Maria Carolina, por me acompanhar nessa caminhada.

Ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, por me guiar nesse fascinante caminho da literatura.

RESUMO

Sergio Faraco destacou-se na literatura brasileira pelo panorama social que apresenta em seus contos, retratando o indivíduo sul-rio-grandense tanto do campo quanto da cidade. Assim, traz à luz homens em conflito com a identidade cultural gaúcha bem como a desumanização do indivíduo no espaço urbano. Porém, a literatura do escritor vai além do mero regionalismo e esquadramento dos problemas sociais. Faraco é reconhecido, também, pelo caráter universal de seus contos, presente mesmo naqueles que focalizam mais a fundo o espaço rural do Rio Grande do Sul. O presente trabalho de dissertação tem por objetivo a análise da obra *Contos completos*, de Sérgio Faraco, publicada em 1995 e reeditada 2004, considerando-a no âmbito da série literária sul-rio-grandense e, nessa perspectiva, identificando o lugar ocupado por sua contística no plano da referida série. Para tanto, a investigação vem apoiada na fortuna crítica existente a respeito da obra do contista sul-rio-grandense, bem como na Teoria da Literatura, especialmente no que diz respeito ao gênero conto. Nesse sentido, o trabalho realizado por Gilda Neves da Silva Bittencourt, em seu livro *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999), é utilizado como guia principal para a análise da obra de Faraco, especialmente em suas vertentes temáticas.

ABSTRACT

Sergio Faraco stands out in Brazilian Literature by the social landscape presented in his short stories, portraying the individual from the countryside and the cities of Rio Grande do Sul, bringing out individuals in conflict with the cultural identity of Rio Grande do Sul and the dehumanization of the individual in the urban space. However, the literature of the writer goes beyond mere regionalism and scrutinizing the social problems. Faraco is recognized by the universal character of his stories, present in the ones that focus more deeply on the rural areas of Rio Grande do Sul. This dissertation aims at analyzing the work *Contos completos*, by Sergio Faraco, published in 1995 and reissued in 2004, considering it within the literary series of Rio Grande do Sul, and from that perspective, to identify the place of the writer in this literary series. Therefore, the research will be supported by the existing criticism about the work of the writer from Rio Grande do Sul and by the Theory of Literature, especially regarding the Gender short story. In this sense, the work by Gilda Neves da Silva BITTENCOURT, in her book *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999), is the main guideline for the analysis of the work of Faraco, especially in its themes.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08
1 O GÊNERO CONTO	12
2 O CONTO NO RIO GRANDE DO SUL.....	21
3 SERGIO FARACO.....	38
3.1 Vida e obra.....	38
3.2 Contos completos.....	40
4 VERTENTE REGIONALISTA.....	44
4.1 “Lá no campo”.....	44
4.2 “Travessia”.....	48
4.3 “Bugio amarelo”.....	54
4.3 “Hombré”.....	59
5 VERTENTE MEMORIALÍSTICA OU DA REMINISCÊNCIA INFANTIL	65
5.1 “Uma casa ao pé do rio”	65
5.2 “Idolatria”.....	69
6 VERTENTE SOCIAL.....	73
6.1 “Um aceno na garoa”.....	73
6.2 “Danúbio azul”, “Domingo no parque” e “Um dia de glória”.....	78
7 VERTENTE EXISTENCIAL-INTIMISTA.....	85
7.1 “Adeus aos passarinhos”.....	85
COSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	95

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo visa analisar a coletânea *Contos completos*, de Sergio Faraco (2004). A partir da leitura de alguns dos contos constantes da referida publicação, objetiva-se observar como a obra da contística sul-rio-grandense se apresenta frente às concepções do gênero conto, apontar como as narrativas do autor se relacionam com outras da série literária sul-rio-grandense, em que medida as representações de indivíduos nas narrativas articulam o processo de construção identitária do sujeito sul-rio-grandense, revelando traços importantes de sua escrita e caracterizando, assim, o estilo narrativo do autor, a fim de ampliar, no âmbito acadêmico, o estudo e a reflexão em torno da obra de Faraco.

O primeiro capítulo apresenta, inicialmente, uma discussão sobre o estabelecimento das diferenças entre conto folclórico e conto literário e, em um segundo momento, volta-se para o aprofundamento da noção de conto como gênero literário.

Para definir o conto folclórico são utilizados os trabalhos pioneiros dos estruturalistas Vladimir Propp e André Jolles, bem como o estudo contemporâneo de Antonio Henrique Weitzel. Esses ensaístas identificam, no conto, constantes que o definem como gênero, sendo o conteúdo fixo de suas narrativas o principal elemento de distinção do gênero.

Para os autores, especificamente Vladimir Propp e André Jolles, todos os contos apresentam variações de personagem pré-definidas, que cumprem sempre um mesmo papel, também previamente concebido, levando a narrativa por um percurso estabelecido e previsível. Isso se dá devido ao caráter moralizante das narrativas que visam transmitir os valores da sociedade que representam. Jolles aponta, também, para uma definição básica a respeito do conto literário em oposição ao folclórico. Enquanto o segundo é reflexo da tradição cultural de uma dada sociedade na forma de narrativa, o primeiro surge do processo de criação literária do autor.

A seguir, examinam-se algumas proposições de Weitzel que, desvinculando-se da proposta formalista de Propp e Jolles, apresenta um conceito mais amplo sobre o conto, identificando a impessoalidade e a imprecisão histórica como principais marcas distintivas do gênero.

Devido à dificuldade em se estabelecer uma definição fixa para o conto literário, a dissertação aborda, igualmente, propostas de influentes autores como forma de estabelecer uma possível estética do conto. Para tanto, são apresentados os conceitos propostos por

escritores e estudiosos como Edgar Allan Poe, Anton Tchekóv, Julio Cortázar e Ricardo Píglia, como parte da discussão sobre a forma literária do gênero. Esses teóricos e escritores tentam estabelecer a estética do conto literário, através de diferentes definições, muito mais amplas do que as de base formalista, lançadas sobre o conto folclórico. Os teóricos indicam algumas características em comum as quais o conto literário deve se ater, sendo fundamentais: a economia narrativa e o papel do leitor no processo de significação.

Partindo da idéia de *efeito único* que o conto deve exercer sobre seu leitor, através da leitura ininterrupta da narrativa, Edgar Allan Poe lança as bases para um traço caracterizador do conto, sua unidade dramática. Segundo o autor, essa é estabelecida pela relação entre extensão e o impacto causado pela leitura. Porém, esse conceito se mostra limitado frente a contos longos, que se apresentam por vezes maiores que romances e novelas. Também esse traço não é distintivo do gênero, já que outros gêneros, como a poesia, o apresentam.

Seguindo a linha de Poe, Anton Tchekóv estabelece o controle narrativo como traço fundamental do conto. Contudo, tal controle não é exercido pelo número de palavras de um conto, mas por quais meios o autor usa para exprimir suas idéias. Para o escritor russo, as lacunas que o conto proporciona são mais importantes do que os fatos realmente narrados, indicando que é o leitor que deve preencher esses espaços, a fim de imprimir-lhes significação. Outra proposta inovadora é que, diferente de Poe, Tchekóv afirma que o conto deve focar a realidade cotidiana, o pequeno momento da vida, se afastando do caráter fantástico do conto do século XIX.

Julio Cortázar corrobora as proposições de Tchekóv, afirmando que o conto deve ser um recorte da realidade, assim como uma fotografia, que representa a captura de um momento singular na vida das personagens. Segundo o crítico, o que proporciona o caráter literário do conto é, portanto, o tratamento lingüístico que o autor dá sobre a narrativa. Essa deve proporcionar uma abertura para fora de seus limites, através do uso restrito da linguagem.

O ensaísta argentino Ricardo Píglia compartilha as idéias de Tchekóv e Cortázar, porém inova na sua abordagem ao gênero, ao identificar que a brevidade e controle sobre a linguagem resultam em uma dupla narrativa. De acordo com o ensaísta, ao omitir e selecionar o que é narrado, o autor propicia o surgimento de uma história que não é contada, mas está presente e se reflete na realidade retratada no texto.

Essa história, que se constrói a partir do não dito, não necessita de interpretação ou descobrimento, ela está entrelaçada com a primeira, criando uma tensão entre as duas. Ao analisar a diferença entre o conto do século XIX e sua forma moderna, o autor aponta para a

dissolução da tensão entre essas duas histórias no final das narrativas de Poe, ao passo que em autores modernos, como Tchekóv, essa tensão nunca se desfaz.

O capítulo seguinte, na primeira seção, discorre sobre a série literária do Rio Grande do Sul, em particular na sua variante conto, como forma de localizar o trabalho de Faraco dentro de um contexto cultural e literário. Considerando os pressupostos de Antonio Candido sobre a formação da literatura brasileira, o capítulo esboça um breve histórico da literatura no Estado, percorrendo desde os autores pioneiros até a formação de um sistema unificado e coeso em torno do Grupo Partenon Literário.

A partir de então, faz-se necessária a discussão da temática regionalista, visto que essa compõe grande parte da literatura gaúcha, desde suas primeiras manifestações até os anos 50 do século XX. Os autores sul-rio-grandenses acabam se ocupando, durante várias décadas, desse tema, formando os fundamentos da produção literária do Estado, onde se destacam os trabalhos de autores como Luís de Araújo Filho, Alcides Maya e Simões Lopes Neto.

Observando esse fenômeno, o trabalho de Gilda Bittencourt aponta para uma divisão entre dois momentos do conto sul-rio-grandense, antes e após 1950. No primeiro período, o conto concentra-se em torno de um regionalismo romântico, que idealiza a figura do homem local, bem como seus costumes e o espaço do pampa. No segundo, há um abandono do regionalismo tradicional praticado nas letras do Rio grande do Sul, e surgem autores que proporcionam uma mudança na estética literária gaúcha e suas características.

Porém, entre as duas fases, Gilda identifica uma fase que denomina de *intervalar*, na qual autores, como Cyro Martins, Darcy Azambuja e Dyonélio Machado, apresentam já um caráter híbrido no tratamento que dão ao regionalismo gaúcho. Esse processo, iniciado em 1930 e influenciado pelas pressões que o Estado sofre após o golpe militar de 1964, se concretiza nos anos 60 e é sintetizado na coletânea *Nove do Sul*, publicada em 1967, que inclui contos de autores como Moacyr Scliar, Tânia Faillace e Josué Guimarães, os quais lançam novas formas de representação de mundo no fazer literário sul-rio-grandense.

Na seção que se segue, é discutida, brevemente, a classificação do gênero conto dentro da historiografia literária brasileira, com ênfase ao trabalho de Gilda Neves da Silva Bittencourt como estudo norteador das análises propostas. A escolha desse aporte teórico para o estudo levou em consideração o fato de Gilda Bittencourt focalizar em seu trabalho, os anos 70, década na qual Sergio Faraco inicia sua carreira, bem como colocar os autores desse período sobre uma ótica sócio-cultural, delimitando suas temáticas e características. Ao analisar seu *corpus*, Gilda localiza os autores dentro de um contexto de mudanças políticas e sociais que se desdobram desde o início do século e culminam nos anos 60 e 70, indicando

como essas transformações se refletiram na literatura do Rio Grande do Sul, especialmente nos contos. Além de caracterizar a produção literária sul-rio-grandense da época, a autora estabelece quatro vertentes temáticas recorrentes nos autores da década: regional, memorialística ou da reminiscência infantil, social e existencial-intimista.

O capítulo seguinte apresenta o autor, sua vida e dados sobre sua obra, como forma de introduzir o contexto no qual Faraco está inserido e ressaltar o reconhecimento que o autor recebeu pela sua obra. Observamos que a maioria dos estudos acadêmicos sobre o autor foca seu caráter regional e como Faraco representa o tipo humano que habita o espaço de fronteira do Rio Grande do Sul. A segunda seção desse capítulo, referente à coletânea *Contos completos*, começa, assim, a delinear a produção do autor, ressaltando seu caráter irrestrito e identificando sua obra à luz das propostas de Gilda Bittencourt. Considerando a tendência em caracterizar Sergio Faraco como um autor regionalista, o presente estudo visa ampliar as formas de interpretação da obra do autor, buscando sua identidade pessoal e não territorial. Ao se analisar a literatura produzida pelo autor, percebemos que essa transcende os limites regionais e provoca reflexão frente ao desvendamento da natureza humana.

Os capítulos seguintes apresentam as leituras interpretativas de nove narrativas inclusas em *Contos Completos*, levando em consideração as quatro vertentes temáticas propostas por Gilda Bittencourt. A análise busca definir como esses contos se relacionam com a série literária sul-rio-grandense, bem como identificar os traços característicos da escrita de Sergio Faraco. Explorando, a partir das vertentes temáticas, da linguagem, do espaço e das personagens nos contos de Faraco, a análise objetiva revelar a representação de mundo presente nas narrativas do autor. Tal representação, independente da vertente, demonstra toda a fragilidade, desejos e angústias dos indivíduos em diferentes situações, seja na fronteira, seja no primeiro encontro sexual de um jovem, ou na solidão da cidade.

Nas considerações finais, são retomados os elementos mais significativos e recorrentes da escrita de Faraco, a fim de lançar luz sobre as características narrativas do autor. Devido à complexidade e à universalidade das questões humanas presentes nas narrativas, a análise e desfecho do trabalho não esgotam todas as possibilidades de interpretação, se delineando como uma possível abordagem dos textos de Sergio Faraco. Assim, o presente estudo não se configura em um mapeamento completo e definitivo da obra do autor, mas aponta para possíveis portas de entrada no universo faraquiano.

1. O GÊNERO CONTO

A origem do conto se encontra num passado remoto da história do próprio homem. É uma forma de expressão que acompanha o ser humano desde sua gênese, como maneira de verbalizar seus medos, crenças e feitos. O tema dos contos sempre foi muito variado, focalizando, via de regra, o mesmo alvo: o homem e suas experiências.

O conto existe dentro da tradição oral de quase todos os povos desde suas formações, ao lado dos mitos, lendas e fábulas, como parte do folclore. É através dessas narrativas que as sucessivas gerações de uma comunidade transmitem suas tradições e seus saberes perpetuando, assim, a sua cultura¹.

Cada geração recebeu de seus antepassados, seja pelo exercício prático, seja pela audição de normas e saberes, seja pela observação e imitação, um acervo de bens e valores que procurou absorver, conservar, dinamizar, enriquecer, para, por sua vez transmiti-lo à geração seguinte, a fim de que esta procedesse similarmente com a subsequente, e assim, seguidamente, pelos tempos em fora. Os homens, no entanto, em cada geração não recomeçam do nada a moldar suas culturas. Pelo contrário, davam prosseguimento às experiências recebidas de seus antecessores, aprimoravam a herança adquirida pelo uso vitalizador e aperfeiçoativo, num desenvolvimento constante, de milênios transatos, das eras primevas às coevas, sucessivamente, ininterruptamente, acumulativamente. (WEITZEL, 1995, p. 17)

A coletânea de poemas homéricos, por exemplo, sobre a Guerra de Tróia e a viagem de regresso do herói Ulisses à sua terra natal, ou seja, *A Ilíada* e a *Odisséia*, são identificadas como narrativas fundacionais da tradição ocidental de relatar histórias. É importante lembrar que estas obras, apesar de serem identificadas como textos fundacionais da literatura escrita ocidental, abrangem também a questão da oralidade, uma vez que é provável que Homero tenha sido apenas um transmissor de cantos populares antigos, uma espécie de aedo que viajava pelos vilarejos recitando os contos graças a sua extraordinária memória.

Apesar de sua importância e influência na cultura ocidental, o conto só recebeu uma atenção especial a partir do século XIX, em um momento de difusão do gênero que, através

¹ “O conceito de cultura, tal como de sociedade, é uma das noções mais amplamente usada em sociologia. A cultura consiste nos valores de um dado grupo de pessoas, nas normas que seguem e nos bens materiais que criam”. GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Porto Alegre: ARTMED, 2005, p. 46.

da imprensa, toma força e se moderniza nos nomes de importantes autores². É a partir desse processo de expansão que alguns escritores e teóricos se debruçaram sobre o gênero a fim de defini-lo.

Entre esses estudos se encontra o texto pioneiro *A morfologia do conto maravilhoso* (1928), no qual Vladimir Propp se propõe a analisar uma série de contos tradicionais russos a fim de desvelar a estrutura desse gênero narrativo. Seguindo uma abordagem de base formalista, Propp reduz as narrativas a elementos mínimos analisáveis, chamados de morfemas. A partir dessa menor unidade narrativa, Propp propõe uma “morfologia do conto”, descrevendo essas unidades presentes nos textos, as relações que estabelecem entre si e com o conjunto dos contos. O autor russo põe de lado os *temas*, os *assuntos*, os *detalhes* e os *motivos*, utilizados como critérios por teóricos anteriores para classificar os contos.

A análise da estrutura dos contos russos resultou na identificação de 31 ações constantes chamadas de funções, “a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” (PROPP, 1978, p.60), além disso, Propp identificou sete personagens elementares que cumprem sempre a mesma esfera de ação. Ainda segundo o autor, a sucessão das funções no conto é sempre idêntica e, por essa razão, o conto tradicional pode ser definido como aquele que apresenta essas funções em uma determinada ordem. O conto pode não apresentar todas as 31 funções, mas a ordem das funções que aparecem não pode ser modificada. A partir dessas conclusões, Propp elaborou a sua definição de conto:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta [...], e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento [...] ou em outras funções utilizadas como desfecho (PROPP, 1978, p.144).

Já André Jolles, em seu estudo clássico *Formas simples* (1929), propõe outra definição para o conto. Para o teórico, “o emprego da palavra conto para designar uma forma literária está – por muito estranho que pareça – bem limitado” (JOLLES, 1976, p.181). E justifica afirmando que “o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o nome de *Kinder-und Haus-marchen* [contos para crianças e famílias]” (JOLLES, 1976, p.181).

²Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant (1850-1893), Gustave Flaubert (1821-1880), Leo Tolstói (1828-1910), Mary Shelley (1797-1851), Anton Tchekóv, Machado de Assis (1839-1908), Arthur Conan Doyle (1859-1930), Honoré de Balzac (1799-1850), Stendhal (1783-1842) e os irmãos Grimm (Jacob, 1785-1863 e Wilhelm, 1786-1859).

Sua proposta se baseia em uma oposição teórica entre *forma simples* e *forma artística*. A ausência de autoria, ou autoria incerta, leva André Jolles a classificar os contos como formas simples, opondo-os às formas artísticas. As primeiras são, segundo o autor, produto do inconsciente coletivo, constituem arquétipos, as segundas provêm do trabalho criador do artista, sendo, portanto, individuais. O conto para Jolles é, assim, uma forma simples, já que “apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p.195). Como característica principal do gênero, o teórico aponta o elemento maravilhoso presente nesse tipo de narrativa. Em consequência dessas concepções, o tempo, o lugar e as personagens do conto são indeterminadas historicamente. Já a novela, equivalente ao conto moderno, é para o autor um exemplo de *forma artística* porque, através da linguagem,

ela esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema – ainda que apenas “aqui e assim”; acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor (JOLLES, 1976, p. 195).

A respeito do enredo, Jolles afirma que este possui sua própria lógica, satisfazendo a expectativa do leitor. Assim, as ações acontecem “como deveriam acontecer”, obedecendo a uma moral ingênua que se opõe ao trágico real. Segundo as reflexões de Jolles, podemos estabelecer como característica do conto folclórico seu conteúdo, que permanece constante mesmo que um conto seja recontado por diferentes indivíduos de diferentes formas. A proposta de Jolles reafirma, assim, a teoria de Propp sobre o caráter constante do conto, porém de forma mais genérica, sem limitar o conto a um número fixo de funções e/ou personagens.

Levando em conta diferentes definições, inclusive as de Propp e Jolles, o teórico brasileiro Antonio Henrique Weitzel, ao analisar o conto folclórico brasileiro, propõe um conceito mais moderno e abrangente para o gênero:

Conto é uma narrativa simples, fictícia, impessoal (em relação ao personagem) e imprecisa (quanto ao local de sua ação). Apesar de poder atuar também no terreno do maravilhoso, o conto guarda preferencialmente um contato com o dia-a-dia do homem, narrando suas lutas, anseios, iniciações, experiências (WEITZEL, 1995, p.41).

Por outro lado, o conto literário não apresenta um conteúdo fixo e uma forma variável como o conto tradicional, mas o oposto; um conteúdo variado, moldado por uma forma fixa estabelecida pelo seu registro escrito. Para o escritor o enredo não é o fundamental, o que faz da sua escrita arte é como (forma) contar e não o que (conteúdo) contar. Portanto, o conceito de conto enquanto gênero literário é mais fluido e amplo do que seu irmão folclórico.

A transição do conto da sua fase oral para sua fase escrita começa no século XIV com a publicação do *Decamerom*, de Giovanni Boccaccio, e *The Canterbury tales*, de Geoffrey Chaucer. Como ressalta Gilda Bittencourt (1999, p. 135), essas coletâneas de contos mantêm um forte vínculo com a oralidade através do uso “frequente de diálogos e a quase ausência de descrições, digressões líricas ou filosóficas por parte do narrador”. Por outro lado, Weitzel (1995) afirma que as mesmas já evidenciam uma preocupação estética e um afastamento do modelo didático do conto tradicional.

A consolidação do conto em sua forma escrita ocorre somente no século XIX e está intrinsecamente ligada à evolução das cidades e aos avanços tecnológicos desenvolvidos pela burguesia. Hohlfeldt (1988) destaca que a invenção da prensa de Gutenberg possibilitou a impressão do livro e o abandono do manuscrito, permitindo as coletâneas de narrativas curtas, e marca definitivamente uma divisão entre o conto folclórico e o conto moderno. Esse último, caracterizado por Weitzel (1995) pela fixidez de sua forma, geralmente subordinada a escolas e estilos dominantes em cada época e identificada com um autor, atinge apenas uma elite intelectual que possui acesso à mesma.

O conto enquanto gênero literário sempre se mostrou difícil de definir e as teorias por parte de críticos e escritores acerca desse tema são inúmeras e variadas, especificamente se considerarmos o problema em seus diferentes contextos – a evolução do conceito de conto no tempo e nas diferentes culturas e países, por exemplo.

A palavra conto em sua acepção literária é definida pelo dicionário Aurélio como uma “narrativa pouco extensa, concisa, e contém unidade dramática, concentrando-se a ação num único ponto de interesse” (pg.537). Essa breve definição, apesar de apresentar as principais características do conto enquanto forma, não dá conta de sua multiplicidade e complexidade nas suas diferentes manifestações. Na verdade, o conto apresenta inúmeras facetas como aponta Alfredo Bosi:

Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem (BOSI, 2008, p.07).

Esse caráter elástico do conto sempre desafiou os teóricos da literatura a conceituá-lo, estabelecer seus limites e sua estrutura, para classificá-lo dentro de um quadro fixo de gêneros. Contudo, apesar dos limites que uma classificação fixa impõe, o conto pode ser compreendido ao se observar a evolução de algumas de suas conseqüentes conceituações. Entretanto, não é objetivo neste primeiro capítulo abarcar a teoria do conto em sua totalidade. Dessa forma, limita-se ele a resgatar algumas importantes reflexões a respeito do conto, bem como apontar a dificuldade na definição do gênero. Assim, a fim de trafegarmos por este percurso de difícil acesso, um dos caminhos possíveis é o de perseguir a perspectiva de alguns teóricos sobre o assunto e também escritores que, não raro, fizeram reflexões e assertivas sobre suas obras e o caráter geral do gênero conto.

Apesar de apresentar algumas semelhanças com o conto folclórico, como o caráter fictício, a representação da vida humana e ser uma narrativa breve, o conto moderno necessita de outros parâmetros para sua definição, já que essas características se aplicam também a outros gêneros como o romance e a novela. No sentido de delimitar a fronteira entre conto, romance e novela, algumas propostas foram levantadas, sendo a primeira delas a respeito do tamanho do conto em relação às outras formas narrativas.

A concisão e a objetividade podem ser aceitas como uma tendência, porém esta regra se mostra claramente insuficiente à generalização quando percebemos que alguns contos são mais longos que novelas ou mesmo romances. Adentramos, então, em outras “limitações” como a do enredo: reduzido elenco de personagens, esquema de tempo restrito e a ação transcorrendo em poucos núcleos, em contraposição ao romance e à novela, que podem apresentar vários núcleos de ação paralelos na composição da trama. A estrutura da ação do conto costuma ser fechada e desenvolver um só conflito. Massaud Moisés afirma que o conto:

[...] constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como seqüência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza dentro de sua mente. (MOISÉS, 2006, p.40)

Moisés (2006) ressalta também que, em função dessa unidade dramática, todos os elementos narrativos convergem para o mesmo ponto, cada frase e cada palavra têm sua razão de ser dentro da narrativa, não podendo ser substituída sem alterar o conjunto. Portanto, uma tendência que ajuda a definir o conto é o de ser uma narrativa ficcional contendo uma única célula dramática.

Nadia Batella Gotlib (1990) aponta, porém, que a captação de um instante único da realidade não é exclusivo do conto, mas também da poesia, da crônica e do “sketch” que também focalizam um instante significativo e portanto produzem uma tensão dramática. Assim, a unidade dramática do conto não é um traço distintivo, apenas caracterizador do gênero.

Esse caráter unitário do conto foi primeiramente abordado pelo escritor e ensaísta norte-americano Edgar Allan Poe. Para o escritor, o que caracteriza o conto é uma única resposta emocional, a qual ele chamou de *efeito único*. Esse efeito recai no princípio de uma relação: “entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 1990, p.19). Para o escritor, a narrativa deve ter uma unidade que só pode ser atingida em uma leitura ininterrupta do texto. Narrativas muito longas proporcionam interferências que diluem o efeito que o texto causa no leitor, somente narrativas curtas proporcionam uma compreensão global e unitária.

Uma consequência dessa brevidade é a objetividade da narração. Não devem ser utilizadas frases ou mesmo palavras que não tenham como foco a criação do efeito no leitor, é necessária uma economia nos meios narrativos. Assim, toda estrutura do conto e seus elementos devem ser analisados tendo como horizonte de perspectiva o alcance desse “efeito” no leitor.

Uma segunda característica, que já foi apontada como definidora do gênero, é o final enigmático, o qual prevaleceu até o fim do século XIX através de importantes escritores como Guy de Maupassant. Esse recurso era muito importante, pois trazia o desenlace surpreendente, o fechamento com *chave de ouro* como era chamado. Concepção compartilhada por Edgar Allan Poe, para quem: “Nada é mais claro do que o fato de que todo enredo (*plot*) digno do nome deve ser elaborado tendo em vista o desenlace (*dénouement*), antes que mais nada seja tentado com a pena” (POE, apud MOISÉS, 2006, p.81). Ao longo do século XX, porém, esse recurso perdeu muito de sua importância e, por essa razão, a maioria dos críticos e escritores o julgavam perfeitamente dispensável, e chegaram a considerá-lo sinônimo de anacronismo. Ainda assim é inegável que o final no conto é sempre mais carregado de tensão do que nos outros gêneros literários e que um bom final causa maior impacto no leitor.

Outro importante escritor de contos, o russo Anton Tchekóv, também se dedicou ao trabalho de definição do gênero. O escritor e teórico compartilha com Poe algumas considerações importantes a respeito do gênero, como a brevidade e o efeito que o conto deve causar no leitor. Além disso, Tchekóv acrescenta que esse tipo de narrativa deve trazer uma

novidade ao receptor, e que essa novidade deve estar clara a fim de ser entendida por todos (apud, MÜGGE, 2003, p.37).

O que esse escritor traz de mais inovador em relação aos seus antecessores é que ele propõe o abandono do relato de acontecimentos extraordinários, traço marcante em Poe e seus contemporâneos, mas sim partir do real e do vivido. O autor aponta, ainda, para a utilização de enredos simples, onde, aparentemente, nada ou muito pouco acontece. Nisso, o escritor imprime ao conto uma abertura em direção ao leitor, onde a narrativa se dirige para fora de seus limites, e que só pode ser preenchida em seu sentido pelo ato da leitura.

O que colabora para essa característica é outra proposta de Poe reafirmada por Tchekóv a respeito da objetividade do texto, do uso controlado da narração. Se para Poe o efeito que o conto proporciona ao leitor está relacionado a uma visão unitária de uma narrativa curta, para Tchekóv, o efeito causado no leitor se deve aos espaços em branco que a narrativa curta apresenta, o escritor sugere que é melhor não dizer o suficiente do que dizer demais. É preferível sugerir, deixar o silêncio entremear o texto. É o que pode ser observado no conto “A missa do galo”, de Machado de Assis, particularmente nos diálogos, onde a tensão se estabelece não pelo que as personagens dizem, mas sim pelo que essas deixam de dizer. Essas duas características juntas, a simplicidade do enredo e a economia narrativa, proporcionam lacunas, elipses, que só podem ser preenchidas através de uma leitura ativa do conto.

Júlio Cortázar, em *Aspectos do conto* (1993), reelabora as propostas de Poe e Tchekóv a respeito da brevidade da narrativa e da economia lingüística. Para o escritor, “o conto parte da noção de limite”, ultrapassado esse limite a narrativa se torna uma novela ou romance. Ele utiliza a comparação entre o conto e a fotografia, observando que ambas as formas de expressão são recortes de uma realidade e que o fazer artístico consiste em como se trabalha com essa limitação. Porém, ao mesmo tempo em que possui limites estruturais, o conto deve romper com os mesmos e estabelecer uma relação com uma realidade mais ampla e dinâmica daquela circunscrita na narrativa. Essa abertura no conto só se realiza através da interação com o leitor, que deve participar ativamente na leitura, para agir nesse espaço obscuro do não dito. Portanto, se, por um lado, o conto deve possuir uma extensão breve, por outro, sua estrutura também deve permitir a transcendência das fronteiras do que é narrado.

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a

sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p.151).

Em relação ao enredo, o teórico vai em direção aos pressupostos de Tchekóv de que este pode ser simples, diluído na narrativa. Julio Cortázar afirma que “não há temas bons nem temas ruins; há somente um tratamento bom ou ruim para determinado tema” (CORTÁZAR, 1993, p.152). Nesse sentido, o escritor argentino aponta para o uso mínimo da linguagem, somente o essencial deve ser dito. Como consequência dessa economia lingüística, surge outra característica importante para o escritor: a tensão, que surge devido à estrutura condensada do conto.

As reflexões de autores como Tchekóv e Cortázar e mesmo Poe apontam para a importância do leitor para o gênero conto. Na esteira desse pensamento, podemos encontrar contemporaneamente a teoria sobre a história cifrada do conto, do argentino Ricardo Píglia. Segundo Píglia, o conto apresenta sempre duas histórias, uma aparente, aquela que é narrada, e uma cifrada, subjacente à primeira, narrada de forma enigmática e elíptica, construída “com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PÍGLIA, 2004, p.92). Porém, o autor ressalta que o relato cifrado do conto “não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação” (PÍGLIA, 2004, p.91), é uma narração intermediada por outra, construída nos espaços que o relato aparente deixa abertos.

Essa tese, segundo Píglia (2004), leva à outra: a de que a forma do conto e suas variantes dependem da história cifrada. O autor exemplifica essa segunda ao caracterizar o conto clássico de Poe, no qual uma história anunciava a existência de outra que emergia à superfície no fechamento do conto. Em oposição, no conto moderno de Tchekóv, Mansfield e Joyce, o final surpreendente e a estrutura fechada são abandonados e a tensão entre as duas histórias nunca é resolvida. No conto moderno as duas histórias são relatadas como se fossem uma.

As propostas do escritor portenho resgatam, assim, o pensamento dos autores que o precederam. A objetividade e a concisão propostas por Tchekóv, a abertura apontada por Cortázar e a unidade de efeito indicada por Poe são reunidas através da articulação da história aparente e cifrada, ao mesmo tempo em que apontam para a existência de camadas mais profundas dentro do conto. Mais uma vez o leitor se torna peça fundamental na caracterização do conto enquanto gênero, pois cabe a ele a leitura e (re)construção da história cifrada pelas marcas e índices presentes na história aparente.

Como podemos observar nas reflexões dos referidos autores, a preocupação com o questão da recepção e com a leitura acompanha a teorização moderna do gênero, especialmente a partir do século XIX e principalmente no século XX. Esses autores são unânimes em relação à participação do leitor no processo de significação, pois “é somente nele, e através dele, que o conto passará a viver, e por meio dele também o contista assegurará a sua própria existência”(BITTENCOURT, 1999, p.145). Essa interação entre leitor e texto se estabelece devido às lacunas na narração que são proporcionadas pela economia e objetividade lingüística que, conseqüentemente, ocasionam a brevidade na extensão do conto. A teórica conclui: “Sob esse ângulo, o leitor seria o elemento-chave para a própria definição de conto, já que ele estabelece todas as suas relações, fazendo surgir as características que o identificam como forma literária diferenciada” (BITTENCOURT, 1999, p.146).

Contudo, como observado através das diferentes conceituações propostas por diversos autores, qualquer definição, apesar de apresentar as principais características do conto, não encerra em si os limites desse gênero tão fluido, pois como observa Alfredo Bosi,

o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. (BOSI, 2008, p.8).

2. O CONTO NO RIO GRANDE DO SUL

A formação da literatura sul-rio-grandense esteve afinada com a formação literária do Brasil, ou seja, ocorreu após o rompimento político com a metrópole, a partir de 1822, aderindo ao projeto romântico brasileiro. Entretanto, podemos situar como marco da formação literária do Rio Grande do Sul a fundação da Sociedade Partenon Literário, ocorrida apenas no final da década de sessenta do século XIX. Apesar de o Rio Grande do Sul apresentar algumas *manifestações literárias*³ entre a independência política do Brasil e a fundação do Partenon⁴, a formação da literatura sul-rio-grandense só ocorre com o aparecimento desse grupo de intelectuais, pois, como afirma Antonio Candido,

toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma expressão. A *literatura*, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e um momento, para chegar a uma comunicação (CANDIDO, 2006, p.147).

No período anterior à fundação do grupo do Partenon Literário, a atividade literária no Estado se resumia a algumas manifestações esparsas, destacando-se pelo pioneirismo a figura de Delfina Benigna da Cunha⁵, a quem pertence o primeiro livro de versos publicado em solo gaúcho *Poesias* (1834), e Ana Eurídice Eufrosina de Barandas⁶ que, alguns anos após a estréia de Delfina, lança *A filósofa por amor* (1845), onde a autora mistura gêneros como poesia, crônicas e os primeiros contos sul-rio-grandenses, além de alguns poemas publicados em periódicos pela geração farroupilha com a intenção de celebrar os feitos da Revolução. Essas primeiras manifestações literárias gaúchas ocorreram em verso devido a sua maior facilidade de difusão, com a inexistência de editoras a pequena extensão dos poemas os fez a forma ideal para divulgação, pois podiam ser facilmente memorizados para declamação ou encaixar-se no rodapé de um periódico. Essas manifestações ocorreram durante a Revolução Farroupilha, assim, a temática voltou-se à valorização do mundo sul-rio-grandense,

³ A expressão ‘manifestações literárias’ é empregada aqui no sentido a ela atribuído por Antonio Candido, em “Literatura como sistema”, texto introdutório à *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 23.

⁴ Sobre a Sociedade do Partenon Literário, consultar, entre outras, as seguintes obras: CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971. HESSEL, Lothar et alii. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama/IEL/SEC, 1976. ZILBERMAN, Regina et alii. *O Partenon Literário*. Poesia e prosa. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, 1980.

⁵Cf. CÉSAR, 1971, p. 93.

⁶Cf. CÉSAR, 1971, p. 103.

conciliando elementos populares, como o dialeto, com a ideologia dos senhores donos das estâncias.

A revolta separatista de 1835 ocorreu devido ao descontentamento dos proprietários rurais ligados à indústria do charque, que se consideravam prejudicados pela política econômica praticada no período da Regência do Império Brasileiro. Esta política era conduzida pela burguesia carioca, que determinava o preço de diversos produtos como o charque, porém levando em consideração apenas seus interesses próprios, em geral opostos aos dos latifundiários gaúchos. A revolta ressoou no meio intelectual, que começou a explorar uma temática regional, dando estatuto artístico ao tipo local e suas formas de comunicação. Com a apropriação do cancionário popular pela classe dominante e o uso que fez dele, ainda no período da Guerra dos Farrapos, formou-se o início das instituições literárias sul-rio-grandenses.

Ao contrário da poesia, a prosa no Rio Grande do Sul foi inaugurada somente após a Revolução Farroupilha. Em 1847, José Antonio do Vale Caldre e Fião⁷ publica *A Divina Pastora*, considerado o primeiro romance gaúcho. Logo em seguida, em 1851, o autor publica seu segundo romance, *O Corsário*, apontado por Guilhermino César (1956) como a obra fundacional do regionalismo brasileiro.

Apesar dessas manifestações o Rio Grande do Sul apresentava circunstâncias desfavoráveis ao desenvolvimento da literatura. Havia poucos meios de comunicação como jornais, nenhuma editora, a maioria das cidades era pequena e sua atividade intelectual inexpressiva, somando-se a isso a dependência intelectual dos escritores locais à poesia procedente da capital do País. Dessa maneira, a solução encontrada pelos intelectuais gaúchos foi a edição de jornais literários. Criaram-se, então, inúmeros periódicos com a finalidade de abrigar a produção desses escritores; na segunda metade do século XIX, começou a circular em Porto Alegre a revista *O Guaíba* (1856-1858), sucedida pela revista *Arcádia*, publicada em Rio Grande na década de 60 (1867-1870), até finalmente, em 18 de junho de 1868, fundar-se a Sociedade Partenon Literário⁸ que, em 1869, cria a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*.

A revista literária publicada pela Sociedade continha contos, narrativas, peças teatrais, poesias, críticas literárias, comentários, biografias, editoriais e estudos sobre a história e cultura gaúchas, até mesmo alguns discursos proferidos na Sociedade eram depois transcritos

⁷José Antonio Caldre e Fião foi resgatado como o primeiro autor sul-rio-grandense de romance por Guilhermino César, em seu estudo *Historia da literatura do Rio grande do Sul*, 1971, p.139.

⁸Cf. CÉSAR, 1971, p.169. ZILBERMAN, 1992, p.12.

para a revista. Apesar de sediar-se em Porto Alegre, a revista contava com colaboradores de toda Província, promovendo um intercâmbio de textos entre a intelectualidade sul-riograndense. A *Revista Mensal do Partenon Literário* possuiu uma publicação regular por aproximadamente dez anos, dando continuidade à atividade artística de seus membros, constituindo, assim, um sistema de difusão e troca de idéias e produções literárias, consolidando uma cultura com características próprias.

A Sociedade tinha campo de atuação bastante amplo para além da Revista e conciliava objetivos literários com objetivos filantrópicos e sociais. A Sociedade, além de divulgar a literatura, através da revista, também procurou expandir a cultura do povo gaúcho, oferecendo cursos noturnos para adultos e criando uma biblioteca e um museu. A Sociedade esteve também engajada na campanha abolicionista, além de propagar os ideais republicanos e promover debates com temas diversos como a Revolução Farroupilha, casamento e feminismo.

Em relação à literatura produzida, o grupo do Partenon apresentava duas vertentes temáticas: primeiro uma linhagem romântica, que abordava assuntos relacionados à infância, morte e amor desiludido, em segundo, uma linha que abordava motivos regionais através da utilização do modelo humano local e sua relação com o pampa, da rememoração de um passado heróico da Província, sobretudo em relação à Revolução Farroupilha e à exaltação do indígena como matriz do tipo sul-riograndense.

Entre as diversas obras produzidas na literatura sul-riograndense, o conto esteve presente desde a formação do *sistema literário*⁹ gaúcho na segunda metade do século XIX, e manteve um forte vínculo com o regionalismo tradicional até a década de 50 do século XX. Segundo Gilda Neves Bittencourt (1999), o conto gaúcho apresenta, pois, de maneira geral, duas grandes fases, uma regionalista, que começa na origem da literatura do Rio grande do Sul até a década de 50 do século XX, e outra contemporânea que se inicia na década de 1960 e se estende até os dias atuais. O regionalismo nesse primeiro período, porém, não foi um modelo uniforme, apresentando algumas variações ao longo do tempo, mas sem alterar seus fundamentos: a representação do gaúcho e do pampa como espaço ficcional. Segundo a periodização proposta por Gilda Bittencourt, o regionalismo na literatura sul-riograndense se divide em quatro momentos:

Um romântico, que idealizou o herói gaúcho e o passado guerreiro; um tradicional, de cunho real/naturalista, que fixou as transformações da

⁹Cf. CANDIDO, 2000, p.23.

sociedade campeira e o desaparecimento do antigo gaúcho; um, que se propôs a transformar a tradição sob o influxo do modernismo com base no modelo de Simões Lopes Neto, e um regionalismo que podemos chamar de crítico ou social, na medida em que denunciou a desestruturação da sociedade campeira e a proletarização do gaúcho. (BITTENCOURT, 1999, p.21)

Antes, porém, de discutir a especificidade do regionalismo sul-rio-grandense e de seus autores, é necessário definir os traços característicos do regionalismo. Lúcia Miguel-Pereira o conceitua da seguinte forma:

Para estudar, pois, o Regionalismo, é mister delimitar-lhe o alcance: só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.179).

A autora enfatiza que os aspectos que particularizam o regionalismo em relação a uma generalidade nacional é a apropriação da “cor local” através da representação do tipo humano, linguagem utilizada e costumes apresentados em um determinado espaço. Outro aspecto caracterizador do regionalismo para Lúcia Miguel-Pereira é a influência do meio sobre o indivíduo, este sendo um produto do espaço circundante. Ao analisar o regionalismo no Rio Grande do Sul, Regina Zilberman (1992) indica outro elemento evidente, a consolidação de um período histórico específico. Assim, a narrativa regionalista sul-rio-grandense se caracteriza pela utilização do homem da campanha como modelo de tipo humano, a descrição do pampa como espaço geográfico e cultural e a rememoração de um tempo passado na história local ou de um período atemporal ou mítico.

A forte influência da Revolução Farroupilha no imaginário literário pode ser observada nos valores que o regionalismo imprimiu no seu protagonista, o gaúcho, como a bravura, disposição para o conflito e um apego incondicional à liberdade. Apesar de representar a ideologia dos proprietários rurais, o protagonista do regionalismo gaúcho é o peão, o homem simples e de classe social inferior. Seguindo os fundamentos do Romantismo, os fundadores do sistema literário sul-rio-grandense promoveram uma transposição conferindo ao peão de estância a origem cultural do Rio Grande do Sul, assim, o peão “ocupou aqui o lugar que coubera ao índio e ao negro na literatura liberal que desde Machado enfiara as letras do centro e do norte do país” (CÉSAR, 1971, p.174).

Na organização da sociedade, o Rio Grande do Sul apresentava duas grandes classes, de um lado os proprietários de terra e, de outro, os peões que trabalhavam para os primeiros. Apesar da clara divisão social entre aqueles que possuíam a terra e os meios de produção e os trabalhadores assalariados desprovidos de posses, não havia desigualdade ou conflito entre as classes, no âmbito da literatura então produzida. Uma das marcas do regionalismo gaúcho é a solidariedade entre esses dois segmentos, que apesar do antagonismo material possuíam virtudes e valores iguais. Fazendeiros e peões nivelavam-se nas rodas de chimarrão onde compartilham a mesma cuia, ao vestirem as mesmas indumentárias, no desempenho da atividade pastoril, fundando-se, assim, um conceito de forte cunho ideológico, a “democracia do pampa”. A inserção desse conceito de unidade e harmonia no imaginário popular sul-rio-grandense era de interesse da classe dominante, pois constituía-se numa forma de manter o estado das coisas além de prevenir possíveis agitações sociais, e também de unir a sociedade gaúcha frente a qualquer tipo de ameaça externa.

Sobre os pilares do mito do herói gaúcho como modelo épico e da democracia do pampa, implantou-se definitivamente o regionalismo sul-rio-grandense. Contudo, como alerta Gilda Bittencourt,

devido ao ideário romântico que orientava nossos primeiros escritores, a literatura dessa fase inicial não conseguiu fugir da idealização e do ufanismo exagerados e do descritivismo excessivo, redundando em geral, num artificialismo oco que acabou por esvaziar literariamente a produção do período (BITTENCOURT, 1999, p.23).

Com o surgimento do realismo no panorama literário nacional e sua busca pela representação e interpretação da realidade brasileira, o regionalismo gaúcho encontrou sua mais forte veia. Utilizando como temática o deslocamento do gaúcho de seu *habitat*, o anacronismo de seus costumes e valores, e a nova realidade social que se apresentava, os autores sul-rio-grandenses deram continuidade ao regionalismo, mas modificando-o ao afastar-se do mito do “monarca das coxilhas”.

No início do século XX, no livro *Recordações gaúchas* (1905), Luís de Araújo Filho apresenta um regionalismo mais depurado do romantismo inicial das letras sul-rio-grandenses. Tendendo mais ao naturalismo, na obra de Luís Araújo Filho prevalece um descritivismo quase documental, um panorama do meio cultural do Rio Grande do Sul, afastando-se da visão mítica do gaúcho e de qualquer idealização épica do homem. Para Flávio Loureiro Chaves,

o autor é rigorosamente realista, voltado para o registro objetivo da paisagem e dos costumes, anota a linguagem dos campeiros e transcreve o folclore. Porventura o primeiro a fazê-lo sem a intenção prévia de dissimular a observação sob a roupagem de artifícios ornamentais (CHAVES, 1982, p.68).

Um autor que merece destaque dentro do regionalismo gaúcho é o pelotense João Simões Lopes Neto por suas obras *Casos do Romualdo* e *Contos gauchescos*. Apesar de ter reconhecido seu valor apenas algum tempo depois de sua primeira publicação (1912), sua obra composta exclusivamente de narrativas curtas serviu de modelo a toda uma linha de contos regionais dentro da tradição sul-rio-grandense. Por mais que o autor não difira de seus antecessores na escolha da vertente temática de seus textos, pois continua a retratar um espaço físico particularizado, uma cultura refratária ao que lhe é exterior, a aproveitar o dialeto local e utilizar o mito do gaúcho, a obra simoniana apresenta um tratamento diferenciado desses elementos, um tratamento poético, e não puramente ideológico.

A primeira diferença em relação à técnica narrativa de Simões Lopes é o uso da primeira pessoa, ao contrário do tradicional uso da terceira pessoa, relativizando a voz narrativa e destituindo-a da onisciência. Também há um afastamento da tradição ao minimizar a descrição espacial dentro da narrativa, que recebe um tratamento literário que foge do emolduramento comum às outras obras, uma vez que Simões Lopes utiliza a descrição apenas como afrouxamento da narrativa. Assim como as paisagens, os costumes sul-rio-grandenses não são o foco da narrativa, esses têm apenas um papel desencadeador da ação na obra do escritor, a apresentação do jogo do osso em conto homônimo é apenas um prelúdio para o real conflito narrativo. Outra característica da narrativa simoniana é sua indeterminação geográfica, pois, oposta ao modelo, as narrativas não são localizadas em um ponto específico da campanha. Em relação às personagens, o autor, ainda que não fuja radicalmente aos valores que o regionalismo tradicional atribuiu ao gaúcho, não apresenta uma preocupação em solidificar a imagem mítica e telúrica do homem do pampa. Ainda que apresente atributos como a valentia, coragem, lealdade e amor à liberdade, o indivíduo representado na obra de Simões Lopes Neto, por afastar-se da idealização da primeira fase regionalista, revela uma outra face do gaúcho: seu lado falastrão e fanfarrão, quase cômico.

O autor mais relevante na literatura regionalista gaúcha, antes da releitura de Simões Lopes, foi sem dúvida Alcides Castilhos Maya. Pertencente à Academia sul-rio-grandense de Letras desde 1902, foi eleito o primeiro autor gaúcho a ocupar uma cadeira na Academia brasileira de Letras em 1913, no lugar de Aluísio Azevedo. Alcides Maya publicou um romance, *Ruínas vivas* (1910), e dois livros de contos, *Tapera* (1911) e *Alma bárbara* (1922),

onde apresenta uma descrição da região do pampa, com seus costumes específicos, além de registrar a violência no campo, o êxodo rural e a formação de bolsões de miséria decorrentes das modificações sociais ocorridas no pampa gaúcho. Assim, sua literatura centra-se no gaúcho decadente, despido de seu caráter mítico e despreparado para enfrentar uma nova realidade social. Porém, reside em Maya uma nostalgia em relação à figura tradicional do gaúcho, um saudosismo a uma figura antigamente engrandecida, revelando sua fundamentação na tradição regionalista, permanecendo a mitificação do indivíduo gaúcho e a representação da campanha como sendo um espaço fechado.

A partir da década de 1930, o conto passa por uma fase intervalar¹⁰ até os anos 50 do mesmo século, na qual houve um significativo decréscimo na participação do conto dentro da literatura sul-rio-grandense. Após décadas de supremacia sobre as demais formas literárias, o conto foi substituído pelo romance, refletindo um fenômeno nacional. Nesse período o regionalismo conviveu com um incipiente conto urbano, e apresentou algumas obras que, apesar de manterem-se dentro da tradição, apontavam para transformações temáticas e de linguagem.

Entre elas está a primeira obra de Cyro Martins *Campo fora* (1934), uma coletânea de quatorze contos campeiros, onde o eixo central continua a ser os valores tradicionais do gaúcho mitificado, sua valentia, telurismo, seu apego ao pampa e o desejo de liberdade. Ainda assim, apresenta alguns traços inovadores, como o apagamento da oposição entre campo e cidade, e também, o tratamento do problema do processo de empobrecimento do homem do campo. Já as obras *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1954) formam um conjunto de romances designado como “trilogia do gaúcho a pé”, onde o autor aprofunda as questões da deterioração do homem do campo.

Na mesma vertente, Darcy Azambuja lança *No galpão* (1925) e *Coxilhas* (1954), dois livros de contos gauchescos que mantêm um vínculo com o regionalismo tradicional, com a manutenção dos valores ideológicos, mas nos quais já se faz presente uma desmitificação do gaúcho e da sociedade campeira, bem como o uso de linguagem coloquial e a relativização da onisciência narrativa.

Já na esteira da linhagem inaugurada por Simões Lopes Neto, o folclorista, músico, historiador e escritor gaúcho Barbosa Lessa publica *O boi das aspas de ouro* (1958), um livro de contos no qual o autor faz uso de técnicas semelhantes às do autor pelotense, como a utilização de elementos folclóricos, a rememoração de um passado distante de forma

¹⁰Denominação proposta por Gilda Neves da Silva BITTENCOURT em seu estudo *O conto sul-rio-grandense*, em relação à produção literária sul-rio-grandense no período entre 1930 e 1950 (1999, p.32).

nostálgica e uma visão humorística do gaúcho contador de histórias, inclusive a linguagem aproxima-se da de Simões, pelo uso de metáforas e comparações. Lessa apresenta alguns traços de avanço em relação à tradição regionalista, pois aborda as mesmas mudanças observadas por seus contemporâneos, como o empobrecimento do gaúcho e as mudanças na sociedade rural sul-rio-grandense, além de discutir um tema raro no regionalismo gaúcho, a escravidão nas estâncias. Entretanto, seu texto reproduz os valores tradicionais e retrata uma sociedade fechada e refratária a tudo que for externo.

Gilda Bittencourt (1999) aponta como motivos dessa continuidade da tradição regionalista no Rio Grande do Sul até meados do século XX: a função ideológica exercida pelo regionalismo, não só na literatura como na cultura; o relativo isolamento cultural do Estado devido à ausência de escolas e escassa presença de igrejas, instituições propagadoras da cultura clássica; a incipiente cultura urbana até meados do século XX, e o passado heróico das lutas de fronteira que juntamente com a epopéia dos farrapos consolidou o mito e a tradição.

Outro fator relevante na história do conto sul-rio-grandense é que o mercado editorial do Rio Grande do Sul, durante essa fase intervalar, restringiu-se praticamente às publicações da Livraria do Globo. Os poucos contistas sul-rio-grandenses desse período, excluindo-se aqueles já citados, formavam o chamado “grupo da Globo”¹¹, e muitos desses eram comprometidos com o setor dominante por serem filhos de fazendeiros e mantem ligações importantes com o setor político do Estado. Assim, a ideologia dominante na literatura sul-rio-grandense continuou sendo homogênea e direcionou a produção literária também no seu processo de transição, entre 1930 e 1950, estabelecendo quase um monopólio da literatura regionalista, praticada em sua maioria pelo grupo do Globo. Com a ascensão do romance a partir dos anos 30, o conto sofre um declínio em suas publicações, mas, mesmo assim, os poucos escritores publicados nesse período mantinham algum laço com a Livraria do Globo.

Durante esse período intervalar, o Rio Grande do Sul viveu profundas transformações sociais, como o empobrecimento do gaúcho da campanha, e o desaparecimento da velha estrutura rural sul-rio-grandense, acompanhado do crescente desenvolvimento urbano. Esse foi também um período de turbulência política no Brasil, pois após anos de república sob a política do “café-com-leite”, em que os presidentes dos estados (nome que recebiam, à época, os governadores estaduais) de São Paulo e de Minas Gerais alternavam-se na presidência da república, eclodiu em 3 de outubro de 1930 uma revolução liderada pelo Rio Grande do Sul e

¹¹Designação utilizada por Lígia Chiappini Moraes Leite em *Regionalismo e modernismo*, 1978, p. 19; lembrando como eram chamados os novos escritores sul-rio-grandenses durante a década de 1920.

apoiada por Minas Gerais e Paraíba, levando ao poder o gaúcho Getúlio Vargas. Devido às pressões dos outros estados, particularmente São Paulo que promoveu uma contra-revolução em 1932, e na ânsia de promover um progresso acelerado, a tônica da política nacional entre as décadas de 30 e 50 foi a integração nacional na tentativa de fortalecer o estado. Dessa maneira, ironicamente foi o gaúcho

Getulio Vargas quem acabou por abraçar o RS. Em nome de uma pretensa unidade, foram proibidos o hino e a bandeira sul-rio-grandense, bem como as demais manifestações de conotação regionalista. Esse quadro de opressão perdurou até 1945 (KAHMANN, 2006, p. 56).

Essa nova realidade social refletiu-se na literatura dos escritores gaúchos da época que começaram a remodelar o regionalismo ou mesmo a afastar-se desse modelo, voltando sua escrita para a problemática dessas transformações na sociedade sul-rio-grandense.

Apesar do declínio da produção de contos no Rio Grande do Sul, Gilda Bittencourt (1999) destaca o surgimento do conto urbano gaúcho, voltado para a temática social, o crescimento das cidades e a reestruturação da sociedade rural, onde se encontram tanto elementos de ruptura como da tradição devido ao seu caráter transitório. A autora aponta, ainda, o papel de cinco autores dessa fase que, de uma forma ou de outra, sinalizaram para os novos caminhos que a literatura sul-rio-grandense iria seguir, considerando esses como os precursores do moderno conto sul-rio-grandense.

Embora possua mais reconhecimento como romancista, o pioneiro entre esses escritores da fase de transição foi Dyonélio Machado, ao lançar *Um pobre homem* (1927), obra constituída por 17 contos, que ainda mantêm uma estrutura e linguagem características da tradição literária do século anterior, como um gosto simbolista na arquitetura do enredo, o uso do apólogo e freqüentes reflexões filosóficas aliadas à análise do comportamento dos indivíduos, à moda naturalista. Apesar da aproximação com estéticas do século XIX, os contos de Dyonélio já manifestam um importante elemento de modernidade: a preocupação em retratar a crise do pensamento burguês. No caso, a preocupação metalingüística, através da tematização do ato da escrita; reflexão sobre a complexidade humana; uma percepção do progresso da sociedade moderna como a urbanização acelerada, o desaparecimento de áreas verdes e o reflexo do “sistema capitalista de produção nas relações individuais” (BITTENCOURT, 1999, p.39).

Antônio Hohlfeldt (1987) aponta dois princípios que devem ser levados em consideração ao analisar a obra de Dyonélio Machado: primeiro que o comportamento do

indivíduo é regido pelas pressões econômicas e sociais, e segundo que esse indivíduo oprimido pelas pressões que a sociedade lhe impõe acaba por ser rebelar, conscientemente ou não, através de ações, palavras e gestos.

Outro nome importante da fase de transição e ligado ao “Grupo da Globo” é o de Erico Veríssimo que, apesar de seu consagrado trabalho como romancista, inaugurou sua carreira literária com um livro de contos: *Fantoches* (1932). A obra compõe-se de quinze narrativas curtas com personagens anônimas, tramas singelas e situadas em locais indefinidos; há ainda alguns contos na forma de pequenas peças de teatro. Nos contos o autor foge da temática regionalista praticada em sua época, nega-se a retratar a realidade sul-rio-grandense, voltando-se ao mundo da fantasia, do imaginário, em alguns casos aproximando-se dos contos infantis dos irmãos Grimm e de Perrault. Pela pouca repercussão dessa obra na série literária sul-rio-grandense, o desapego do autor à tradição contística gaúcha, somada a sua aproximação de escritores românticos europeus do século XIX, Erico não pode ser considerado “representante de uma nova geração dentro da contística do Rio Grande do Sul” (BITTENCOURT, 1999, p.39-40).

Ernani Fornari, outro escritor dessa fase, publicou apenas uma obra de contos: *A guerra das fechaduras* (1931), onde apresenta uma atualização da linguagem utilizando o coloquial tanto no vocabulário quanto na sintaxe. Fornari também se afasta dos padrões tradicionais do conto sul-rio-grandense ao centrar suas narrativas, em sua maioria, no espaço urbano, bem como em tipos humanos representativos da vida social da capital gaúcha de sua época. Todavia, permanecem alguns traços de estéticas novecentistas, a exemplo de Dyonélio Machado, como o gosto pelo simbolismo e uma tendência naturalista. Destaca-se ainda na escrita de Fornari uma qualidade essencial ao conto, a habilidade de contar uma história, prendendo a atenção do leitor durante toda narrativa, criando e desfazendo a tensão; aliada a isso encontramos no autor uma narração enxuta, com limitado uso de descrições, enfatizando a narração. Entretanto essas qualidades não se aplicam à totalidade do livro, limitando-se a alguns contos de maior vigor literário.

Ao contrário dos três autores abordados anteriormente nesta fase da série literária sul-rio-grandense, os quais participaram da contística com apenas um livro de contos cada e acabaram destacando-se em outros gêneros – Erico e Dyonélio no romance e Fornari na poesia –, Telmo Vergara possui uma produção ampla e regular de narrativas curtas¹².

¹²Telmo Vergara publicou: *Na Platéia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1930; *O Moço que Via Demais*. Porto Alegre: Editora Globo, 1931; *Uma Hora na Lua*. Porto Alegre: Editora Globo, 1932; *Seu Paulo Convalesce*. Porto Alegre: Editora Globo, 1934; *Figueira Velha*. Rio de Janeiro: Schmidt Editora, 1935; *Cadeiras na*

Também oposto aos autores anteriores, se observam em Vergara traços modernos no manejo da linguagem e na estrutura das narrativas, herança da Semana de 1922. Porém, apesar do reconhecimento em sua época, Vergara hoje é desconhecido do grande público e a crítica o relegou ao papel de coadjuvante na história da literatura sul-rio-grandense e brasileira.

Vergara chegou a ser considerado como um dos maiores escritores brasileiros da época, tanto pela crítica local quanto pela crítica do centro do País, especialmente devido à reconhecida qualidade de seus contos. Atualmente Telmo Vergara raramente aparece nos livros de história da literatura brasileira, exceto através de escassas e pequenas notas (STEYER, 2007, p. 8-9).

Devido à extensão da produção de Vergara, Gilda Bittencourt (1999) identifica três estágios da escrita do autor. Em suas primeiras obras, sobretudo em *Na platéia* (1930), fica evidente a influência exercida por Machado de Assis, através da ironia e sarcasmo do narrador, e sua visão relativizada dos atos humanos. O cenário é urbano e tem como tema a natureza humana em suas diversas facetas, inclusive a loucura. Nessa fase, Vergara ainda mantém uma estrutura do século anterior em seus contos, narrativa tradicional, enredo definido, seguindo uma linha cronológica e causal. Em um segundo momento, no período entre 1934 e 1936, o autor se afasta do modelo machadiano, se voltando a uma linha mais intimista característica do início do século XX, e que tem em Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf seus principais representantes. Assim, seus contos adquirem uma aparência mais de crônica, através da minimização do enredo e ênfase nas descrições de costumes e paisagens, ou pela exploração do interior psicológico das personagens. Essa mudança do conto tradicional para uma vertente intimista vem acompanhada de técnicas usuais dessa estética como o uso do discurso indireto livre e o descentramento da voz narrativa, incluindo variações de perspectivas ao longo da narrativa. Já nos contos a partir do final da década de 1930, se cristaliza a representação da vida cotidiana do centro urbano, e seus contos promovem um verdadeiro painel de costumes da capital gaúcha. O foco de suas narrativas permanece na pequena burguesia sul-rio-grandense e seus problemas materiais e sentimentais, representada sob uma perspectiva melancólica, refletindo a inércia dessa classe social em seu período.

Calçada. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1936; *9 Histórias Tranqüilas*. Porto Alegre: Editora Globo, 1938; *Estrada Perdida*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1939; *Histórias do Irmão Sol*. Curitiba: Editora Guairá, 1940; *A Lua nos Espera Sempre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946; *Vigília de Quarentão*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956; *Contos da Vida Breve*. Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1966.

Não obstante sua sintonia com a narrativa contemporânea através de uma construção textual moderna e a utilização de linguagem e sintaxe renovadas, Vergara não consegue se afastar de uma visão de mundo conservadora, ligada à ideologia da classe dominante sulina, apresentando pouca consciência dos problemas sociais sul-rio-grandenses. Assim, coexistem na obra de Telmo Vergara elementos ligados à tradição e outros inovadores conferindo um caráter de ambigüidade à sua obra, característica comum aos autores de períodos de transição.

A última obra de destaque desse período é de Ivan Pedro Martins: *Do campo e da cidade* (1955), onde são retratadas a vida rural da sociedade sul-rio-grandense na primeira parte e a urbana na segunda, como o título sugere, na tentativa de proporcionar um panorama da sociedade sul-rio-grandense. Nos contos onde retrata a campanha, Martins explora a desigualdade social entre patrões e peões e o conseqüente empobrecimento desses últimos, desmitificando a imagem da “democracia rural”. A nostalgia por um passado glorioso é substituída pelo desalento e falta de perspectiva no futuro. Como solução para essa situação, os contos apontam para o abandono da campanha e a mudança para as áreas urbanas, bem como para a luta pela modificação na estrutura social sul-rio-grandense. Os contos urbanos também promovem uma contundente crítica social, onde se encontram representadas a pobreza, a fome, a marginalização e a violência urbana, tanto a proveniente da busca pela sobrevivência quanto a institucional, reflexo da repressão promovida pelo Estado. A temática da luta de classes é constante na obra de Martins, demonstrando o engajamento ideológico de seu texto, o qual levanta fortes questionamentos a respeito da sociedade gaúcha de sua época.

Em relação à linguagem e estrutura das narrativas, Martins é muito mais conservador, mantendo vínculo com estéticas ultrapassadas. Seu narrador é, na maioria das vezes, onisciente e organizador dos acontecimentos, assim como manda o realismo do século XIX. Ele apresenta também descrições à moda naturalista e o uso freqüente de metáforas ao retratar os sentimentos das personagens, característica do romantismo e regionalismo pré-modernista.

Em Martins observamos, assim, o oposto do que acontece com Telmo Vergara. Se nesse a linguagem despojada de arcadismos e a estrutura textual inovadora não são acompanhadas de uma ruptura com a ideologia dominante, naquele a consciência crítica e engajada não se reflete em termos lingüísticos, mantendo vínculo com a estrutura tradicional do conto sul-rio-grandense.

Observa-se nas obras dos autores desse período intervalar um caráter híbrido, no qual se misturam elementos de uma estética literária inovadora, ligada às tendências modernistas, com elementos de estéticas tradicionais. Gilda Bittencourt (1999) indica, assim, que uma renovação no quadro literário do Rio Grande do Sul somente ocorre a partir da década de 60,

quando profundas transformações sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas no Brasil e no mundo ressoaram na vida intelectual do Estado, promovendo o surgimento de uma nova geração de escritores.

A autora aponta como motivos dessa mudança ocorrida a partir da década de 60 a ampliação do ensino a camadas mais amplas da população, pela melhoria na rede estadual de escolas de ensino fundamental e médio do Estado, como pelo surgimento de novos cursos superiores nas universidades já instaladas e novas universidades federais e particulares; o aparecimento de novas livrarias e editoras, facilitando a publicação e o acesso tanto às obras consagradas como às novas; a mudança do perfil da intelectualidade sul-rio-grandense, incorporando membros da pequena burguesia como jornalistas, bancários, comerciantes e funcionários públicos. Outra importante mudança social ocorrida nessa década foi a implantação do regime militar em 1964, que ocasionou a prisão de muitos intelectuais gaúchos, bem como a censura prévia aos textos publicados. Nesse contexto de opressão e censura, o setor intelectual passou a ser também um foco de resistência.

No mercado editorial sul-rio-grandense, destaca-se a fundação da Livraria Coletânea, em 1961, pelo carioca Arnaldo Campos, residente no Rio Grande do Sul desde os anos 50. Como membro do partido comunista, Arnaldo Campos empenhou-se na divulgação da filosofia e literatura marxista, tornando sua livraria ponto de encontro dos intelectuais gaúchos. Destaca-se também a Editora Movimento fundada em 1967 por Carlos Appel, voltada à publicação de autores sul-rio-grandenses, tanto os novos com a publicação da *Coleção Rio Grande*, quanto alguns esquecidos do público e crítica (como Cyro Martins) através da *Coleção Resgate*. Também em 1967, foi criado o Suplemento Caderno de Sábado do jornal *Correio do Povo*, que abriu um espaço maior à divulgação, na imprensa gaúcha, da cultura produzida no Rio Grande do Sul.

Na tentativa de incentivar a criação literária e ampliar os espaços para a divulgação dos novos autores sul-rio-grandenses, a Divisão de Cultura da Secretaria Estadual de Educação começou a promover concursos literários que distribuía premiações e, em alguns casos, publicavam os melhores trabalhos. Esse foi o caso de Renato Albo, ganhador do concurso literário de 1959 na categoria ficção, tendo seus contos publicados em 1961 sob o título *Os peixes mal dormidos*.

Com o mesmo intuito de divulgar a literatura sul-rio-grandense, Luiz Lerrer, através da Editora Difusão de Cultura, lançou *Nove do Sul*¹³ (1967), uma antologia com contos de

¹³Os autores da antologia são: Moacyr Scliar, Tânia Faillace, Sérgio Ortiz Porto, Sérgio Jockyman, Josué Guimarães, Ruy Carlos Ostermann, Carlos Stein, Lara de Lemos e Cândido de Campos.

nove jovens escritores gaúchos como indica o título. Formado basicamente por universitários, jornalistas e publicitários, o grupo mostrava-se muito heterogêneo em suas representações artísticas, variando desde a linha intimista de Tânia Faillace até textos mais engajados e de denúncia como os de Sérgio Ortiz Porto e Sérgio Jockyman. Os textos diferenciavam-se também por sua qualidade literária, enquanto uns contos, como os de Moacyr Scliar e Josué Guimarães, já apresentavam um labor literário bem desenvolvido e certa maturidade na representação artística, outros apresentavam sérios problemas na construção narrativa e pouca elaboração literária, o que levou seus autores a permanecer no jornalismo como é o caso de Ruy Carlos Ostermann e Sérgio Jockyman.

A obra de Renato Albo e a coletânea de contos *Nove do Sul* apontam para uma mudança em relação à literatura praticada anteriormente no Estado, uma vez que se mostram afinadas com os novos padrões da narrativa curta de ficção praticada no centro do Brasil e no mundo: o caráter urbano, o uso de linguagem coloquial, a abordagem crítica das transformações e problemas sociais e humanos.

No mesmo ano do lançamento de *Nove do Sul*, a Editora Difusão publica também o livro *Tempo de espera* (1967), com contos de Moacyr Scliar e Carlos Stein, o qual assinalou uma nova fase da contística sul-rio-grandense, marcada pela desilusão e revolta com as estruturas sociais, mas também pela descoberta do mundo a sua volta; e pelo cuidado no trato literário, através do uso de símbolos e alegorias e de procedimentos poéticos comuns à sua época.

Em 1970, a convite da diretora da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação, Antonieta Barone, a professora Lígia Averbuck passa a dirigir o Instituto Estadual do Livro (IEL). Lígia desenvolveu um trabalho de identificação da pouca difusão dos autores gaúchos nas escolas e constatou que o desconhecimento e o preconceito dos professores os levavam a preterir os autores locais em favor dos já consagrados em outros centros do país. Para reverter essa situação, foi implantado o projeto Autor-Escola, que levava os escritores para dentro da sala de aula a fim de estabelecer um contato direto com professores e alunos. Para ajudar na divulgação desses autores sul-rio-grandenses, foram organizadas feiras de livros escolares, que juntamente com o êxito da Feira do Livro de Porto Alegre ajudaram a impulsionar iniciativas semelhantes em cidades do interior, ampliando o mercado editorial gaúcho. Outro importante projeto do IEL foi o lançamento da série *Autores Gaúchos*¹⁴, iniciada em 1983 e concluída em 1990.

¹⁴Série de 30 volumes sobre a vida e obra de escritores gaúchos, publicados na seguinte ordem: Cyro Martins; Heitor Saldanha, Ivo Bender, Luís Fernando Veríssimo, Lya Luft, Mário Quintana, Sérgio Caparelli, Carlos

As transformações sociais sofridas no Rio Grande do Sul em conjunto com algumas iniciativas privadas e governamentais contribuíram para a ampliação do número de escritores no Rio Grande do Sul, em especial os contistas. Esses novos escritores gaúchos apresentaram novas formas de representação artística, surgindo também um novo tipo de regionalismo, retratando a situação de degradação do homem do campo de forma realística e, sobretudo, crítica.

São poucos os estudos, no plano da historiografia e crítica literária brasileira, que se dedicam à caracterização do conto enquanto gênero. Entre os pioneiros encontram-se Herman Lima com *Variações sobre o conto* (1952) e Edgar Cavalheiro com *Evolução do conto brasileiro* (1954). Um outro estudo, que dedica uma atenção ao gênero é a obra *A literatura no Brasil* (1955), de Afrânio Coutinho, que apresenta um importante capítulo sobre o conto no Brasil.

Na tentativa de estabelecer categorias para a classificação do conto brasileiro, Temístocles Linhares publica a obra *22 diálogos sobre o conto brasileiro contemporâneo* (1973), onde divide o conto nacional em realistas, regionalistas e fantásticos. Já Antonio Hohlfeldt no estudo *Conto brasileiro contemporâneo* (1981) propõe uma tipologia baseada em dois critérios: um histórico, no qual estabelece três grupos (precursores, pré-modernistas e modernistas); e outro temático, onde agrupa autores pela tendência geral apresentada em seus contos: o conto rural, o conto alegórico, o conto psicológico, o conto de atmosfera, o conto de costumes, o conto sócio documental e o conto da década de 80. As tentativas de classificações do conto brasileiro apresentam-se variadas em relação aos critérios adotados, variando entre a forma, o conteúdo e o efeito.

Os estudos sobre Gênero literário produzidos no Rio Grande do Sul também são bastante escassos. As poucas obras sobre a historiografia literária sul-rio-grandense até os anos 70 resumiam-se às de João Pinto Silva, *História literária do Rio grande do Sul* (1924), onde o autor abrange das origens da literatura sul-rio-grandense ao início do modernismo e o estudo de Guilhermino César, *História da literatura no Rio Grande do Sul (1737-1902)* de 1956, que interrompe sua análise no movimento simbolista do início do século XX. O trabalho mais amplo depois desses é o de Regina Zilberman *A literatura no Rio Grande do Sul* (1980) onde a autora apresenta um panorama sintético da literatura sul-rio-grandense desde suas origens até a contemporaneidade.

O conto gaúcho recebe atenção especial em 1999 com o lançamento da obra *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*, de Gilda Neves da Silva Bittencourt. Concebido originalmente como tese de doutoramento defendida em 1993 no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, o estudo analisa o gênero conto, produzido na década de 1970 dentro de um contexto histórico-social comum. A autora procura afastar-se das dicotomias rural/urbano ou regional/universal, na busca de categorias sintéticas para responder à pergunta “de que falam esses contos?” (BITTENCOURT, 1999, p.71).

Gilda Bittencourt argumenta que o conto contemporâneo gaúcho expressa as preocupações gerais e particulares da sociedade de sua época. Segundo a autora, o conto sul-rio-grandense dos anos 70

apresenta uma feição atualizada e moderna, seguindo rumos semelhantes aos da narrativa que se produzia em outros pontos do país. Suas características mais evidentes são a brevidade, a condensação e a intensidade [...] (BITTENCOURT, 1999, p.72).

Assim, a autora indica a busca das vertentes temáticas vinculadas ao momento histórico da produção desses contos, considerando o contexto sócio-cultural em que foram produzidos, para se obter uma visão mais ampla da significação das obras. Ao analisar seu *corpus*¹⁵, Gilda Bittencourt identifica quatro eixos temáticos do conto sul-rio-grandense: a vertente social; a vertente existencial-intimista; a vertente memorialística ou de reminiscência infantil e a vertente regionalista.

A primeira vertente identificada pela autora compreende obras que focalizam as relações sociais, seja no interior do núcleo familiar, seja nas relações entre empregado e patrão, seja nas contradições do sistema capitalista e nos problemas do exercício dos direitos civis durante a ditadura brasileira. Já a existencial-intimista preocupa-se com a relação do indivíduo com o mundo ou consigo mesmo, ou com os reflexos da sociedade contemporânea no indivíduo, como os problemas da solidão, incomunicabilidade, inadaptação social, etc.

A vertente regionalista proposta por Gilda Bittencourt difere do regionalismo tradicional praticado nas letras sul-rio-grandenses desde sua origem até meados do século XX. Tal vertente possui como característica a desmitificação da figura do gaúcho como o herói valente e nobre, e da campanha como espaço sagrado. Em vez disso, observamos o homem empobrecido, submetido a uma ordem econômica que o força a cometer atos nem sempre

¹⁵O *corpus* selecionado pela autora compreende: Moacyr Scliar, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace, Sérgio Faraco, Carlos Carvalho, Ieda Inda, Laury Maciel, Flávio Moura da Costa e Flávio Aguiar; incluindo também João Gilberto Noll, sob a justificativa de que apesar de publicar somente na década de 80, o autor escreveu os contos ao longo dos anos 70.

lícitos e honrosos a fim de garantir sua sobrevivência. O sentimento que percorre esse indivíduo é o da perda dos referenciais, da terra, da cultura, dos costumes, etc.

O que Gilda Bittencourt chama de vertente memorialística ou da reminiscência infantil é uma linha onde as histórias são ambientadas na infância, relatadas ou por uma ótica adulta que revisita seu passado reavaliando-o, ou por uma ótica infantil com uma percepção mais limitada do mundo. Especificamente nos contos de Faraco essa volta ao passado marca a passagem irremediável do tempo e suas conseqüências no ser humano, como a solidão e a angústia. É nesse passado infantil que se formam também o caráter e a personalidade que se processam através das grandes descobertas, principalmente as sexuais.

3. SERGIO FARACO

3.1 Vida e obra

Sergio Faraco nasce em 1940 na cidade do Alegrete, no interior do Rio Grande do Sul, onde vive sua infância, saindo da cidade apenas para passar férias na casa de familiares em Itaqui, na fronteira com a Argentina. Ao completar doze anos, seu pai propõe ao jovem Sergio estudar em Porto Alegre no colégio Rosário como aluno interno. Em 1957 retorna ao Alegrete onde conclui o Curso Ginásial no Instituto de Educação Osvaldo Aranha e cumpre o serviço militar obrigatório na 12ª Companhia de Comunicações. Após esse breve retorno ao Alegrete, Faraco vai mais uma vez para Porto Alegre para frequentar o Curso Clássico no colégio Estadual Júlio de Castilhos e, em 1959, ingressa no serviço público federal na Justiça do Trabalho, sendo transferido constantemente entre Porto Alegre, Tubarão, Uruguaiana e Novo Hamburgo, até aposentar-se em 1983.

Durante esse período no serviço público, no ano de 1962, é transferido para Blumenau (SC), assumindo o cargo de Secretário da junta de Conciliação e Julgamento. No ano seguinte por indicação do amigo Francisco José Pereira, então dirigente do Partido Comunista Brasileiro em Blumenau, o novato membro do PCB Sérgio Faraco recebe uma bolsa de estudos do Centro Cultural Brasil & Rússia para participar de um programa soviético para estrangeiros e estudar Filosofia e Economia Política em Moscou. O curso deveria durar apenas seis meses, mas, devido ao golpe militar ocorrido no Brasil, Faraco foi obrigado a permanecer na Rússia por quase dois anos. Nesse período sofreu com a internação em regime de reclusão no Hospital de Moscou onde permaneceu sob pesada dose de medicamentos, acusado de comportamento anticomunista. Segundo seu livro de memórias, as suas atitudes mais transgressoras na União Soviética foram questionar as aulas medíocres e o gosto em escutar Wagner a todo volume em seu dormitório. Mesmo assim, isso foi o bastante para ele sofrer com o procedimento de rotina aplicado àqueles que questionavam a ideologia do Partido Comunista Soviético.

Após seu retorno ao Brasil em 1965, é levado à prisão pela Interpol, por causa de sua estada em Moscou. No mesmo ano Faraco começa a dedicar-se à literatura, como colaborador do *Caderno de Sábado* no jornal Correio do Povo onde publica seus primeiros contos. No início da década de 70, publica seu primeiro livro de contos *Idolatria* (1970), seguido por *Depois da primeira morte* (1974), *Hombre* (1978), *Manilha de espadas* (1984), *Noite de*

matar um homem (1986), *Doce paraíso* (1987), *A dama do Bar Nevada* (1987), *Majestic Hotel* (1991). Em 1995 Faraco manifesta o desejo de abandonar a literatura, como resultado edita no mesmo ano a primeira edição de *Contos Completos*, reunindo nesse volume todos os seus contos já publicados. Em seguida publica *Dançar tango em Porto Alegre* (1998), uma espécie de redução da obra anterior, mantendo a estrutura em três partes. Em *Rondas de Escárnio e Loucura* (2000) o autor reverte a sua decisão de parar de escrever ficção e publica junto aos textos retirados de *Contos Completos* sete contos inéditos. Quase dez anos após a primeira edição, é lançada a segunda edição revisada e atualizada de *Contos Completos* em 2004, contendo os sete textos publicados em *Rondas de Escárnio e Loucura* e dois contos inéditos.

Seus contos foram também publicados em mais de vinte antologias, incluindo *O moderno conto brasileiro* (1978), *Para ler os gaúchos* (1999), *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000) e *Os melhores contos da América Latina* (2008). Os contos de Sergio Faraco foram também editados em revistas e jornais de outros países como Alemanha, Argentina, Bulgária, Chile, Colômbia, Cuba, Estados Unidos, Portugal, Uruguai e Venezuela, e o livro *Noite de matar um homem* possui duas edições em espanhol publicadas no Uruguai, a primeira em 1988 e a segunda em 1992.

Fora sua obra ficcional, o autor publicou um livro de memórias, *Lágrimas na chuva: uma aventura na URSS* (2002), onde relata sua experiência na União Soviética. Publicou, também, diversas crônicas em jornais do Rio Grande do Sul reunidas nos livros: *O chafariz dos turcos* (1990); *A lua com sede* (1993); *Gregos & Gringos* (1998); *Viva o Alegrete!* (2000); *Viva o Alegrete: histórias da fronteira* (2001); *Histórias dentro da história* (2005); *O pão e a esfinge seguido de Quintana e eu* (2008). Publicou, ainda, outros livros com temas diversos: *Urutau* (1978), *Tiradentes: a alguma verdade (ainda que tardia)* (1980), *Dicionário de autores contemporâneos* (1983), *O processo dos Inconfidentes* (1990), *O automóvel: prazer em conhecê-lo* (2001), *Snooker: tudo sobre a sinuca* (2005), *O crepúsculo da arrogância: RMS Titanic minuto a minuto* (2006).

Tendo seu valor reconhecido desde o início de sua carreira, Sergio Faraco recebeu importantes prêmios literários, o primeiro em 1988 pelo livro *A Dama do Bar Nevada* que obteve o Prêmio Galeão Coutinho, conferido pela União Brasileira de Escritores ao melhor volume de contos lançado no Brasil no ano anterior. O livro *A lua com sede* (1994) recebeu o Prêmio Henrique Bertaso da Câmara Sul-Rio-Grandense do Livro, Clube dos Editores do R.G.S. e Associação Gaúcha de Escritores, atribuído ao melhor livro de crônicas do ano. No ano seguinte, o autor recebe o Prêmio Açorianos de Literatura, na categoria crônicas, por sua

obra *A cidade de perfil* (1995), concedido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Sergio Faraco é distinguido pela segunda vez com o Prêmio Açorianos de Literatura em 1996, pelo livro *Contos completos*, uma coletânea de sua obra. A reedição ampliada de *Contos Completos* publicada em 2004 recebe o Prêmio Livro do Ano em evento organizado pelo jornal O Sul, TV Pampa e Supermercados Nacional. No ano de 2007 recebe o prêmio de Livro do Ano na Categoria Não-Ficção, da Associação Gaúcha de Escritores, pelo livro *O crepúsculo da arrogância: RMS Titanic minuto a minuto*, e o Prêmio Fato Literário na Categoria Personalidade, atribuído pelo Grupo RBS de Comunicações. No ano seguinte recebe a Medalha Cidade de Porto Alegre, concedida pela Prefeitura Municipal.

Sergio Faraco, além de escritor, trabalha desde 1997 como editor e organizador em publicações de importantes escritores como Mário Quintana, Luiz Vaz de Camões, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Castro Alves e Cesário Verde. Também se dedica à tradução de autores uruguaios (Mario Arregui, Mempo Giardinelli, Juan José Morosoli, Carlos Maggi, Júlio Muguia, Jesús Moraes, Tomás de Mattos, Horácio Quiroga, Idea Vilariño, Eduardo Galeano), argentinos (José Gabriel Ceballos, Roberto Arlt), paraguaios (Raquel Saquier, Guido Rodríguez Alcalá) e italiano (Máximo Gorki).

A fortuna crítica em relação à obra do autor é composta por vários artigos críticos em livros e, sobretudo, em jornais e revistas, inclusive em países do exterior como Cuba, Uruguai Portugal e Estados Unidos. Os contos do autor são também objeto de estudo de cinco trabalhos acadêmicos, sendo quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutorado: XAVIER, Sílvia Helena Niderauer. *Gaúchos e castelhanos: sem linha divisória (a imagem do castelhano na literatura sul-rio-grandense)* (1993); MÜGGE, Ernani. *A representação da personagem nas obras de Sergio Faraco* (2003); RUPERT, Nara Marley Aléssio. *O regionalismo de Sergio Faraco: uma visão universalista da literatura de fronteira* (2003); KAHMANN, Andrea Cristiane. *Fronteira, identidade, narrativa: tradição e tradução em Sergio Faraco* 2006; RIBEIRO, Eoná Moro. *À sombra de Martín Fierro: Sergio Faraco e Mario Arregui* (2007),

3.2 Contos completos

O objeto desse estudo, os *Contos Completos* (2004) de Sérgio Faraco, apresenta uma divisão em três partes estabelecidas pelo próprio autor. A organização do volume não é cronológica e sim temática: os contos da primeira parte se passam na região rural do Rio Grande do Sul, onde o ambiente e a paisagem servem apenas de suporte para configurar a

miséria humana; a segunda parte reúne contos sobre a visão infantil da vida, em que os protagonistas, no geral meninos, experimentam o processo de amadurecimento através do sentimento de perda dos pais e da descoberta natural do sexo; e a terceira parte mostra personagens perdidos no espaço urbano, onde a solidão impera. Tal divisão corresponde aos três grandes eixos de sua obra indicados por Assis Brasil no *Pequeno Dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul*:

a) o homem urbano em sua fragmentária complexidade, vítima dos desencontros; b) a vida do campo, empolgada em vórtices de paixões primárias, mas nem por isso destituídas de sensibilidade; c) o universo fluido da infância e da adolescência, que transparece como um estágio de encantamento, e, simultaneamente, de instigantes experiências eróticas e existenciais (BRASIL, 1999, p.167).

No primeiro eixo apontado por Assis Brasil, encontram-se contos que registram o universo urbano e que captam, geralmente sob ótica melancólica, a solidão e a fragilidade do indivíduo na metrópole. Nessa parte da antologia, os contos registram o espaço urbano gaúcho, principalmente Porto Alegre, onde o escritor explora o desajuste do indivíduo na busca constante de saciar o sentimento de incompletude, principalmente através da sexualidade. O autor explora ainda temas como família, ditadura e problemas econômicos dos personagens.

Já no segundo eixo apontado por Assis Brasil, os contos são voltados para o universo agro-pastoril do Rio Grande do Sul, em especial na região de fronteira entre Brasil e Argentina, de onde emergem personagens que tentam manter os valores de seus antepassados (o código gauchesco da lealdade, da coragem e da hombridade), em meio à decomposição da estrutura social, profundamente alterada e condenada pela modernização do País. Observe-se, contudo, que é no plano interior, no drama íntimo dos protagonistas – e não na exterioridade superficial do pseudo tradicionalismo sul-rio-grandense – que o contista registra o epílogo de uma cultura e de uma civilização.

O último eixo dessa proposta apresenta contos que desvelam, no dizer de Assis Brasil, “o universo fluido da infância e da adolescência” (BRASIL, 1999, p.167), ambas marcadas por fortes experiências emocionais e eróticas como parte da descoberta e desenvolvimento da identidade. Podemos observar melhor essa característica, por exemplo, no conto *A língua do cão chinês*, o qual apresenta uma narrativa sobre um menino que após passar o dia com febre devido a um resfriado acorda no meio da noite e vai ao quarto de seus pais em busca de conforto e companhia. Ao chegar lá, ele se depara com uma cena de sexo que a princípio não

compreende, pensando que o pai estaria maltratando a mãe, mas após reconhece o prazer que o ato proporciona a ambos: “Abraços, beijos, gemidos, e suspiros, depois o riso abafado da mãe, não, ninguém estava sofrendo, aquilo era um brinquedo que eles tinham inventado” (FARACO, 2004, p.98)¹⁶. Além dessa descoberta a respeito da sexualidade e do prazer que ela pode proporcionar, o conto ainda aponta para o desligamento dos laços de dependência entre pais e filhos, em especial a relação edípiana, e a inevitável solidão em que se encontram todos os indivíduos:

Olhava para o teto, para as estrelinhas que o pai tinha colado, imitando o céu, e via entre elas um cometa que parecia uma língua e sentia uma dor forte no peito, uma dor dolorosa, uma dor cheia de dor: eles querem brincar sozinhos, eles não gostam mais de mim (p.98).

Essa divisão temática, apesar de se apresentar coerente com a obra do autor, constitui apenas uma constatação pouco aprofundada, com fins didáticos. Assim, para o estudo da contística de Sérgio Faraco é necessária uma proposta teórica mais ampla e melhor fundamentada na Teoria da Literatura. Nesse sentido, proponho como base para meu estudo o aporte teórico de Gilda Neves da Silva Bittencourt, presente em seu livro *O conto sul-riograndense: tradição e modernidade* (1999), como texto norteador das questões que serão discutidas a respeito da obra de Sergio Faraco. A escolha da proposta de Gilda Bittencourt se justifica por esta centrar seu estudo na definição e análise do conto sul-riograndense enquanto gênero literário dentro da série literária gaúcha, bem como pela contemporaneidade de sua obra, que focaliza o período após 1970, justamente o período em que Faraco publica seus primeiros textos e se afirma como contista no Rio Grande do Sul. A análise dos contos de Sergio Faraco, constantes de *Contos Completos*, é orientada pela divisão proposta pela autora das vertentes temáticas do conto sul-riograndense a partir da década de 1960: vertente social, vertente existencial-intimista, vertente memorialística ou da reminiscência infantil e vertente regionalista.

É importante ressaltar que Sergio Faraco é um escritor de técnica minuciosa e precisa, que reescreve seus contos compulsivamente antes de publicá-los e costuma modificá-los também entre uma edição e outra de seus livros. Na maioria dos casos essas mudanças são mínimas, podendo variar algumas palavras ou apenas a pontuação do texto, outros contos já apresentam mudanças mais significativas em relação à ação e ao enredo. O presente estudo focaliza os contos inseridos na segunda edição de *Contos Completos*, de 2004, na forma em

¹⁶ Todas as citações da obra de Sergio Faraco pertencem à seguinte edição: FARACO, Sergio. *Contos completos*. Porto Alegre: L&PM, 2004. Sendo assim, a partir deste ponto da dissertação, somente serão indicadas as páginas das passagens citadas.

que estão apresentados, sem levar em consideração as mudanças ocorridas nos textos desde suas publicações originais até sua reunião na referida publicação.

4. VERTENTE REGIONALISTA

Além da divisão em três partes proposta pelo autor para a antologia de seus contos, chama atenção também a ordem em que esses estão dispostos dentro de cada parte, especialmente na primeira. As narrativas não são ordenadas por data de publicação e sim pelos seus enredos. Parece haver um encadeamento dos contos, como se a primeira parte fosse uma grande narrativa dividida em inúmeras narrativas menores. Devido a essa aparente continuidade entre os contos, comentarei brevemente sobre os que não foram analisados, para que haja um melhor entendimento dos textos estudados aqui dentro do contexto da própria obra, mesmo que alguns possam se enquadrar no âmbito de outras vertentes.

4.1 “Lá no campo”

Recuerdos de gente velha, nada mais.

A publicação *Contos completos* é aberta com o texto “Lá no campo”, no qual é narrada a visita de Cuertino López e seu filho Joca a uma estância lindeira para prestar homenagem a um falecido. Como aponta Eona Ribeiro (2007, p.109), apesar de publicado pela primeira vez somente no quinto livro de Faraco, *Noite de matar um homem* (1986), e de que outros contos abordando a temática rural tenham sido publicados anteriormente, a escolha desse conto pode ser justificada pelo fato desse se situar a uma distância temporal maior em relação aos contos seguintes. O personagem Joca volta a aparecer nos outros contos, porém mais maduro, e também Cuertino que volta a aparecer no último conto igualmente mais velho, concedendo uma certa cronologia à primeira parte da coletânea. Outra justificativa para a abertura da obra com esse conto, é que essa “retoma, em alguns aspectos, os modelos tradicionais da prosa regionalista” (RIBEIRO, 2007, p.109), apresentando um tipo de realidade que vai ser desconstruída ao longo dos quatorze contos seguintes dessa primeira parte. O conto já indica essa distância temporal e estética em relação aos outros em seu título “Lá no campo” em oposição a aqui no campo, pois o campo desse primeiro conto já não é o mesmo dos contos subsequentes. O relato de fatos acontecidos “lá no campo” nos anos de “mil e novecentos” desloca a narrativa para um espaço mítico e um tempo indefinido. Assim, o conto inicia com uma breve descrição do espaço rural onde se desenvolve a ação:

A trilha se embrenhava num capão e por ela seguiam os dois ginetes, trote manso, até que o mato se despilchou do arvoredado grosso, das ramadas, do

cipoal e das folhagens, desparramando-se em escassos espininhos e umas poucas sinas-sinas. Começava a escurecer. (p.11).

Após, um narrador introduz duas personagens que atravessam esse cenário, “Os ginetes eram o velho Cuertino López e seu filho Joca”(p.11), e indica que estão indo cumprir “um dever solene” (p.11) em uma estância vizinha. Novamente o narrador suspende a ação para fazer uma descrição do espaço, desta vez do local onde chegam as personagens, a sede da fazenda, e em seguida relata a rápida recepção feita pelo capataz Vicente. Desse momento em diante, o conto centra-se na descrição do ritual de velório na campanha: as personagens na frente do galpão tomando caninha; o movimento das personagens para o galpão a fim de comer a “bóia”; o “copito de licor” oferecido pelo dono da estância depois do jantar e servido por sua filha; uma conversa entre os presentes sobre a lida do campo; a conversa entre Cuertino e Vicente sobre a filha do estancieiro, Joca e o gado; o desaparecimento de Joca e da filha do estancieiro; os cumprimentos de Cuertino à Dona Luiza; o regresso dos desaparecidos; o convite para o truco. Toda a ação e a própria fala das personagens parecem pré-estabelecidas e seguem como se fossem orquestradas antes mesmo do começo da narrativa.

O texto apresenta personagens de diferentes segmentos e distintas relações, como o dono da estância Doutor Romualdo de Souza, sua esposa e filha, o capataz da estância Vicente e sua esposa Dona Luíza, o compadre do capataz Cuertino López e seu filho Joca, além de outras identificadas apenas pelo nome, representando os trabalhadores rurais gaúchos. A relação entre as personagens é relatada como igualitária e fraternal, como sugere a tradição regionalista sul-rio-grandense anterior a Faraco; independente de sua classe social, o trato dispensado entre elas é sempre o mesmo, cordial e atencioso. As personagens demonstram estarem conscientes que além de dividirem o mesmo espaço físico, estão sujeitas às mesmas situações, como no caso do velório. Essa unidade social retratada no conto supre uma premissa básica do regionalismo tradicional gaúcho, pois como aponta Regina Zilbermam:

No texto regionalista, há a divisão social, não, porém, desigualdade ou conflito. Estancieiro e vaqueano, pretos e brancos, estão juntos nas lides campeiras e na guerra, e a atividade comum justifica o mito da “democracia rural.” (ZILBERMAN, 1992, p.50).

Intercaladas ao registro da movimentação repetitiva das personagens - beber caninha, o tráfego entre o galpão, a casa e o pátio - estão as conversas e os silêncios entre Cuertino e Vicente, o qual faz companhia ao compadre desde o instante de sua chegada até o fim da

narrativa. Durante essas conversas vai se desvelando o momento por que passam as personagens, “Como é que tá lá dentro- indagou Vicente. Meio Abafado – disse Cuertino. E dona Luiza – quis saber Cuertino. Conformada.” (p.13), e a visão de mundo das mesmas, como na reação de Cuertino à aparição de Joca depois de longo período ausente: “Safado – murmurou o velho” (p.16); e na réplica de seu compadre Vicente: “Não se enfrena colhudo, compadre- disse Vicente, divertido” (p.16).

Ainda que a finalidade das personagens, Cuertino López e Joca, seja de comparecer a um velório, o narrador deixa em aberto o significado do “dever solene” anunciado no início da narrativa, o qual é revelado aos poucos através de indicações como “Em noite de paz velam os santos” (p.12), “E assim vai-se vivendo, compadre. Um nasce, cresce e cai no mundo... E de repente dá com a cola na cerca como o senhor seu sogro” (p.14) para se concretizar somente na quinta página do conto, onde Cuertino questiona Vicente “Que mal-pergunte – tornou Cuertino -, como é que o morto lhe tratou?” (p.14).

Dessa forma, o conto gira em torno do comportamento das personagens, suas conversas e silêncios. A ação dessas é limitada e segue o ritual tradicional de um velório no campo, longas horas de vigília noturna regadas a caninha ao redor do fogo e dentro do galpão. A narrativa se desenrola quase que naturalmente, como algo previsto, tanto pelo narrador como pelas personagens, até mesmo o desaparecimento de Joca e da filha do dono da estância. A narrativa parece um retrato em movimento de um instante comum na vida desses personagens do pampa gaúcho. Ainda que o mote da narrativa seja a presença de Cuertino e seu filho no velório do sogro de seu compadre,

A morte é utilizada como pano de fundo para Faraco desfiar as expressões, as paisagens, os falares e tradições do povo do lugar, pois do falecido, muito econômica e figurativamente, o leitor vai tomando conhecimento, mesmo que nem o seu nome surja na narrativa. (RUPERT, 2003, p.43).

O texto é permeado por uma linguagem regional e estrangeirismos tanto na fala dos personagens quanto do narrador, localizando a narrativa fisicamente no Rio Grande do Sul, provavelmente na região da fronteira com a Argentina onde se faz mais marcante a influência do espanhol na linguagem. O contato entre o Português e o Espanhol faz parte da realidade das personagens e sua presença é essencial para a representação desse mundo. O uso dessa linguagem aponta, assim, para a relação de identificação entre o narrador, a narrativa e as personagens, criando uma unidade narrativa que irá caracterizar o conto, a ausência de um foco narrativo distanciado. Faraco mostra-se “um regionalista diferente, mais

preocupado em contar histórias pela ótica das personagens, através da palavra de um narrador, comovido, que apreende e desvela um espaço social e psicológico muito peculiar” (MASINA, 1986, p.13).

Outra consequência desse uso de castilhismos, entremeando a fala das personagens e do próprio narrador, juntamente com a presença de uma série de personagens com nomes hispânicos, como Paco e Luicito, é o convívio harmonioso entre o gaúcho e o estrangeiro: o castelhano. Ao contrário do regionalismo tradicional que vê nesse o outro a quem o gaúcho se opõe, o “anti-herói, entendido como todo elemento não representativo da classe gaúcho – o habitante da serra, o gringo, o castelhano, o estrangeiro [...]” (MOREIRA, 1982, p.107), a narrativa o apresenta como parte do universo que representa, evidentemente fronteiriço, onde as antagonias lingüísticas e culturais desaparecem, e a diferenciação de tipos - gaúcho e castelhano – são apagadas para se realçar o caráter humano dos indivíduos ao compartilhar experiências sem distinção.

Apesar de descrever o pampa como espaço geográfico e cultural, utilizar o homem da campanha como personagem, rememorar um tempo passado na história através do relato dos costumes e ideais de uma sociedade e retratar a igualdade dos indivíduos do pampa gaúcho, o conto foge ao idealismo e ao descritivismo excessivo dos regionalistas de primeira ordem, bem como ao relato naturalista das “transformações da sociedade campeira e o desaparecimento do antigo gaúcho” (BITTENCOURT, 1999, p.21) presente nos regionalistas tradicionais. A narrativa é a representação do meio cultural rural do Rio Grande do Sul em um tempo passado, mas, para além disso, surge com maior relevância, através do uso cuidadoso da linguagem, o retrato da gente que habita esse universo e sua “natureza sensível e contraditória” (MASINA, 1986, p.13).

Após apresentar no primeiro conto o Rio Grande que existia “Lá no campo”, o segundo conto “Aventura na sombra” explora a experiência de um jovem em uma suposta viagem a Bororé onde apenas a égua Flor-de-Lís podia acompanhá-lo. De forma simples e lírica o narrador retrata um ritual de passagem, no qual são satisfeitas as descobertas e necessidades sexuais do jovem. Todos sabem da intenção do menino em sua viagem, inclusive a égua que “estava acostumada e para ela essas volteadas nos matos da chacinha, carregando ginetes sorrateiros, eram menos misteriosas e sem susto algum” (p.20). É nesse espaço de estância e através de uma experiência comum aos habitantes de sua região que o menino se faz homem.

No terceiro conto, “Dois guaxos”, é colocada em evidência a desestruturação da sociedade campeira na figura de Maninho, sua irmã Aninha e seu pai. Após a morte da mãe, o

velho pai de Maninho se ausenta da responsabilidade com os filhos e passa os dias bebendo e jogando truco. Com isso a jovem Aninha se torna a mulher da casa aos dezessete anos, tomando conta do irmão e do pai. Além disso, a irmã de Maninho se entrega a Cacho, um bugre vindo de Bororé para ajudar na lida do campo. Prevendo que sua irmã se tornaria uma “mulher da vida” nas mãos de Cacho e devido à complacência do pai, Maninho decide sair de casa para conhecer o mundo que até então só ouvira falar. Despedaçado pelas perdas, da mãe, do pai e da irmã, já não pertence àquele lugar e necessita agora sofrer outras dores, conhecer novos lugares e pessoas diferentes. Porém, deixa aberta a possibilidade do retorno, não pelo pai que se tornara um alcoólatra inútil, nem pela irmã vítima de um destino impiedoso, mas para jogar uma flor no túmulo da mãe. O conto marca o desaparecimento de uma rígida ordem social do pampa gaúcho baseada em valores tradicionais, e as personagens daqui em diante vão sempre sofrer de um certo desamparo.

O quarto conto, “Manilha de espadas”, inicia com uma breve descrição de um povoado pobre, e uma pensão onde estava hospedado um forasteiro sem nome acompanhado por seu sobrinho. A narrativa focaliza um jogo de truco, no qual o forasteiro é trapaceado pelo dono da pensão Pepeu e seus companheiros, Comissário Boaventura e o cabo Isidoro, chefe do destacamento local, apesar da desconfiança desses em relação ao hóspede. Porém, o homem compreende que foi enganado e durante a madrugada manda o menino esperá-lo na rua, enquanto mata Pepeu e resgata seu dinheiro. O conto termina com o homem e o menino se dirigindo ao rio, à fronteira, para escapar. Toda narrativa é permeada por atividades escusas, o jogo de truco, a trapaça de Pepeu, o possível envolvimento do forasteiro com o contrabando. Chama a atenção nesse conto a personagem do forasteiro que parece ser o Joca apresentado em “Lá no campo”, uma vez que ambos possuem “cabelos longos e lisos” (p.13) e a caracterização feita é a mesma, pois se no primeiro conto ele “Andando, abalançava-se para um lado e outro”, aqui o narrador descreve “aquele andar abalançado que aprendera a conhecer de longe” (p.31).

4.2 “Travessia”

Chalana vazia.

Primeiro conto a explorar a fronteira física imposta pelo rio Uruguai¹⁷, “Travessia” é publicado somente no segundo livro de contos de Faraco *Depois da primeira morte* (1974). Mesmo tendo sido escrito antes de “Manilha de espadas”, esse conto surge dentro do contexto

¹⁷O rio Uruguai demarca a fronteira entre Brasil e Argentina, na região noroeste do Rio Grande do Sul.

de *Contos completos* como uma possível continuação do anterior, onde os personagens – Tio e sobrinho – agora atravessam o “mundo agreste e invisível” (p.32) com o qual se deparam no fim do conto anterior.

Se em “Manilha de espadas” o nome das personagens principais, o “melenudo” e seu sobrinho, não é divulgado pelo narrador heterodiegético, nesse temos um narrador-personagem que identifica-se, ainda que sem se nomear, como o menino da narrativa que relata e chama seu companheiro na travessia de Tio Joca. Esse, assim como o “melenudo” do conto anterior, é provavelmente o mesmo Joca de “Lá no campo”, mas aqui já maduro como no conto anterior, diferente do rapazote que sem se importar com a situação solene em que se encontra – o velório – age unicamente no sentido de encontrar-se a sós com a filha do estancieiro.

O conto inicia com a descrição de um dia propício à chuva, o qual Tio Joca escolhe para atravessar o rio em busca de produtos contrabandeados na margem argentina. Ele e seu sobrinho cruzam o rio durante o dia em direção ao rancho de André Vicente, um amigo argentino e parceiro de negócios. Perto da meia-noite uma tempestade começa, então Tio Joca e seu sobrinho carregam a chalana¹⁸ e partem de volta à margem brasileira com os produtos. Além do contrabando, eles levam também um cesto de peixes, caso sejam abordados pelos fuzileiros brasileiros que fazem a fiscalização do rio. Para decepção dos dois eles acabam sendo abordados pela patrulha e, sem alternativa, Tio Joca é obrigado a lançar toda a carga no rio e ser escoltado de volta para casa sem seu sustento.

O conto, através de uma narrativa simples sobre uma tentativa de contrabando, apresenta o complexo universo da fronteira sul-rio-grandense através de sua geografia, sua gente e suas relações sociais. O primeiro fato evidente dessa realidade é a situação financeira dos habitantes das margens do rio Uruguai, confessada pelo narrador: “Estávamos precisados de que tudo desse certo. Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia, naquela altura, ia garantir o sustento até janeiro.” (p.35). Ao invés da caracterização do homem sul-rio-grandense como tipo, através do relato de seus costumes e tradições, a narrativa proporciona uma visão do homem inserido em um sistema capitalista, e de sua luta para sobreviver. A respeito disso, Rupert (2003, p.59) sugere que: “Mais do que gaúchos que vivem na fronteira, aproveitando a frágil fiscalização para ganhar a vida no contrabando, é gente sem alternativas, que ali se instala por falta de perspectiva, por não encontrar horizontes menos tortuosos para viver”. No fim da narrativa, o tenente que aborda Joca e seu sobrinho resume a realidade a

¹⁸Pequena embarcação usada para a navegação em rios.

qual os moradores da região são levados a enfrentar: “Tão chico e já praticando, hein? Essa é a vida.” (p.37).

Essa realidade social parece ser a mesma em ambos os lados da fronteira, já que Tio Joca possui o argentino André Vicente como parceiro comercial e, mais do que isso, mostra-se íntimo dele ao chamar sua esposa de comadre. Assim, se física e politicamente a fronteira existe, ela é apagada através do convívio social e das relações estabelecidas entre as populações de ambas as margens. Como no primeiro conto, aqui não há a oposição gaúcho/castelhano, ambos estão conectados pelo rio e compartilham de uma mesma realidade social, mesmas necessidades e mesmos sonhos. O contrabando necessário à sobrevivência de ambos produz um movimento de “travessia” entre as culturas, algo que fica marcado pela linguagem expressa na narrativa, que mistura espanhol e português em uma linguagem própria daqueles que vivem nessa região: “A mulher de André Vicente gostava de me dar confiança porque no tenia hijos” (p. 33).

O *outro* nesse conto é representado pelos fuzileiros brasileiros, que representam uma autoridade do “centro”, externa à região de fronteira, e que já estimulou revoltas no Rio Grande do Sul como a Revolução de 1835. A narrativa também evidencia que chibeiros¹⁹ e fuzileiros, embora possuam atividades conflitantes, convivem em delicada harmonia e demonstram conhecimento mútuo da atividade do outro. Nesse espaço onde um obstáculo geográfico, o rio Uruguai, torna-se o conector dos indivíduos, a única marca real da existência da fronteira é a presença da fiscalização. Gervásio Neves (1987), ao analisar a geografia desse conto, afirma:

É um mundo restrito a um espaço fisiograficamente isolado que, entretanto, faz os homens fruírem entre os pontos e uma linha definida. A linha de referência desse espaço é o rio (Uruguai), que não é, em qualquer momento, percebido como um limite internacional, mas como um obstáculo-soldadura que precisa ser penetrado, ultrapassado e vencido. O obstáculo é o limite conflituoso entre ‘chibeiros’ e fuzileiros. (NEVES, 1987, p.11).

Maria Eunice Moreira (1982, p.109), ao analisar as personagens do regionalismo gaúcho, aponta aquelas que “não se enquadram nos modelos do herói e do anti-herói”. Segunda a autora: “Essas personagens sofreram a degradação imposta pelo meio. Tornaram-se maus porque o meio ambiente assim os fez. Exemplificativamente, encontram-se nessa categoria o charqueador, o bandido, o *contrabandista*.” (MOREIRA, 1982, p.109) [*grifo meu*]. O tio do menino é o representante desse homem que, apesar da sua condição financeira

¹⁹Contrabandistas de pequeno porte que atuam na fronteira.

que o leva a práticas ilegais, mantém características positivas relativas ao herói gaúcho. Por exemplo, a sua resistência ao álcool e altivez aparecem no início da narrativa: “Tio Joca bebeu meio garrafão e, como sempre, contou belas histórias de lutas de chibeiros contra fuzileiros do Brasil” (p.33). Sua astúcia surge quando o menino confessa que ao tentar observar os fuzileiros não enxerga nada: “Mas o tio estava à espreita, dir-se-ia que, além de ouvir, até cheirava” (p.36). Já sua virilidade e coragem, quando o narrador relata a decepção do tio ao observar a carga no fundo do rio e questiona se esse está chorando, mas afasta a dúvida com a afirmação: “Mas não, Tio Joca era um forte” (p.37). Através do relato do menino a imagem que surge de Tio Joca é a do herói cotidiano que, mesmo levado a uma atividade marginal para sobreviver, conserva atributos que o aproximam do herói mítico gaúcho.

Ainda em relação às personagens, note-se que seu meio de transporte não é o cavalo, símbolo do telurismo sul-rio-grandense, porém também não é o carro, marca da degradação das tradições que o processo de urbanização impõe ao meio rural. Aqui os indivíduos se locomovem através da chalana, meio que não está ligado à terra e sim ao rio, conectando duas pontas – Brasil e Argentina – de um mesmo espaço, a fronteira. A chalana não é um elemento externo como o carro que vem da cidade, mas subverte a identificação do homem sul-rio-grandense com a terra, que possui um caráter fixador, para identificá-lo com o rio, caracterizado por sua fluidez, assim como a própria identidade do indivíduo que trafega nesse lugar.

A natureza desempenha papel importante na narrativa, funcionando como catalisador da ação e das emoções das personagens, e seus efeitos “estão presentes em detalhes sensoriais epidérmicos”(NEVES, 1987, p.11). No início do conto o início de chuva, “aquele inchume” do ar, leva Tio Joca à decisão de cruzar o rio na esperança de uma travessia bem sucedida, já a tempestade que começa durante a noite é motivo de festa. A chuva forte “chicoteando a cara da gente e varando a gola do capote” (p.35) é motivo de preocupação, pois está molhando a carga, e quando a chuva pára no meio da travessia expõe as personagens ao perigo de serem abordadas pelo barco patrulha, Joca fica tenso prevendo a possível apreensão. Já no fim da narrativa, “a sombra densa do rio” (p.37) configura o desamparo de Joca que, após ser surpreendido pela fiscalização, limita-se a observar “na esteira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia” (p.37).

Gilda Bittencourt enquadra o conto dentro da vertente memorialística ou da reminiscência infantil, justificando a escolha pela presença de um narrador-menino. A autora (1999, p.119) sugere que a narrativa surge pela “voz inexperiente do garoto”, através da qual

“os fatos são mostrados de forma limitada e parcial”. A narrativa é um relato de “uma iniciação de outra natureza”, onde esse menino vivencia com o tio o medo, a esperança e a decepção do contrabando. Porém, a narrativa não se enquadra tão facilmente a essa vertente que a própria autora propõe, na qual as narrativas “têm como núcleo uma experiência infantil” (BITTENCOURT, 1999, p.107).

Primeiramente, essa identificação de um narrador-menino na análise de Gilda deve ser relativizada, pois a narrativa parece alternar seu ponto de vista em alguns trechos para um narrador maduro e distanciado. Já na primeira frase do texto o narrador parece demonstrar certo conhecimento do que irá acontecer, além de uma compreensão das ações de seu Tio Joca: “Foi de propósito que Tio Joca escolheu aquele dia” (p.33). Esse conhecimento é mais explícito na consideração do narrador antes de serem abordados pela patrulha “Mas estava escrito: aquela travessia se complicava”(p.35). Sobre o narrador deste trecho, Ribeiro (2007, p.116) questiona: “(seria o menino transformado em homem?) que conhece o caso e seu desfecho, e, por isso, faz um alerta (ao leitor)do que vai acontecer”.

Além dessa alternância entre o relato sob a ótica infantil e a do adulto, o conto apresenta dois importantes elementos que o descaracterizam como pertencente à vertente memorialística: o fato de o personagem-narrador estar ciente do que está fazendo parte e, além disso, sua disposição em auxiliar seu tio na travessia . Portanto, apesar da pouca idade da personagem, esse momento da travessia não constitui uma experiência nova, de iniciação, nem mesmo traumática para ele. O menino não sofre as conseqüências da travessia de modo significativo, essas se refletem mais claramente sobre o Tio Joca, na sua esperança depositada na chuva, na preocupação em ser abordado pela patrulha da fronteira e sobretudo na decepção ao contemplar a carga depositada no fundo do rio. A reação de Joca em apenas observar imóvel sua chalana, chegando a fazer o narrador se questionar se ele estava chorando, enquanto é escoltado pelos fuzileiros, é sintomática nesse sentido. Nara Rupert (2003, p.60) sintetiza o sentimento de Joca: “A chalana vazia arrastada pelo lanchão é a alma vazia de esperanças, são as alegrias arrancadas do coração, mais uma vez”.

Após a “Travessia” feita pelo narrador-personagem no conto, segue a narrativa “Noite de matar um homem”, na qual um narrador-personagem e seu amigo Pacho recebem de seu chefe a incumbência de liquidar determinado sujeito que está invadindo seu território de ação. O conto é breve e tenso, no final consuma-se a execução, mas é a reação dos rapazes que constitui a chave da narrativa. Ambos sofrem com o peso do ato que acabaram de cometer, enquanto Pacho “chorava como uma criança”, o narrador confessa: “me urinava e me sentia sujo e envelhecido” (p. 42). Destaca-se, ainda nesse conto, o mandante do crime, identificado

pelo narrador como seu “Tio Joca”. Novamente parecemos estar diante das mesmas personagens, mas em outro episódio marcante de suas vidas. O Tio Joca já não é mais protagonista do conto, apenas um coadjuvante que desencadeia a ação, aqui o foco está em Pacho e no próprio narrador. Esse já não é mais um menino, mas enfrenta uma situação nova, traumática, transformando-o de forma dolorosa e definitiva no homem de fronteira.

Na narrativa seguinte, “Guapear com frangos”, há uma volta ao relato de um narrador heterodiegético. Nesse conto o narrador descreve a tentativa de uma personagem chamada de *aquele López*, provavelmente o mesmo López dos contos anteriores, em proporcionar um enterro digno, dentro dos costumes, a um pobre tropeiro que morreu afogado no rio Ibicuí. Porém, após encontrar o corpo, o transporte do cadáver se transforma em uma viagem nauseante, angustiante, devido ao estado de decomposição e às sucessivas tentativas dos animais em devorar o cadáver. Por fim, a personagem percebe que é inútil tentar impedir a divisão das carnes do tropeiro morto pelos animais e, mais, conclui que os homens também fazem o mesmo, pois há sempre uma partilha dos bens deixados por um falecido: “Os companheiros levavam do morto uma cadeira, uma bacia, um par de alpargatas pouco usadas, um ficava com a cama, outro com a mulher, e a miuçalha, como a ossada de uma carniça, ia se extraviando a deus-dará” (p.50). Assim, termina reconhecendo que a tentativa de conservar os costumes e levar o falecido para ser enterrado não possui mais significado em seu meio social e acaba, ele mesmo, oferecendo os restos mortais do tropeiro aos animais: “- Me desculpa índio velho. E como quem parte uma acha de lenha, curvou-se sobre o Sarasua e abriu-lhe o osso do peito ao meio” (p.50).

Voltando ao uso do narrador-personagem em “A voz do coração”, o conto apresenta três amigos: Pacho, Maidana e o próprio narrador. Os três são ladrões que estão fugindo dos homens de Orlando Faria, o Gordo, por terem roubado alguns animais do estancieiro. O narrador justifica seus atos e de seus companheiros pela necessidade de sobrevivência deixando claro que o produto do furto não faria falta ao Gordo, que é retratado como homem sem escrúpulos, que também cometia atos ilícitos, mas não por necessidade, simplesmente para acumular bens, a custa do sacrifício de outros. Durante a fuga, Pacho e o narrador atravessam o rio, porém Maidana se nega a acompanhá-los e é morto pelos capangas do Gordo. Os dois amigos não podem fazer nada para ajudar o companheiro. Ainda enquanto tentavam escapar, o narrador avista um dos empregados do Gordo do outro lado da margem e como vingança o mata. O assassinato de um empregado de Orlando Faria se justifica pela desigualdade social a que as personagens estão submetidas. O Gordo é o bandido rico que rouba e mata, mas devido seu *status* e situação financeira nunca é punido. Enquanto isso os

três ladrões que roubam para sobreviver são perseguidos como animais pelos homens do estancieiro. A morte do assassino de Maidana é para o narrador uma forma de revidar as injustiças da vida, aplacar a dor da morte do amigo e dar voz ao coração.

Já no último conto contendo um personagem chamado López, “O vó da garça pequena”, o narrador relata o encontro entre esse e Maria Rita no La Garsa, um prostíbulo às margens do rio Uruguai. López é um chibeiro, assim como muitas personagens presentes nos contos ambientados na fronteira que, entre uma travessia e outra de contrabando, pára na casa de mulheres comandada pela velha paraguaia Cocona. Ao saber que as mulheres haviam ido às compras, López pensa em ir embora, mas muda de idéia ao ver Maria Rita, uma mulher recém chegada na casa. Apesar de alertado por Cocona que Maria Rita era uma “mulher de idéias”, o protagonista mostra-se muito interessado na jovem. O interesse é mútuo, pois Maria Rita ao saber que López traz rádios da outra margem pede um a ele para saber o “que acontece no mundo”. Entretanto ela não possui dinheiro para pagar, então Cocona intervém e coloca o dinheiro na mão do contrabandista para satisfazer o desejo da nova mulher da casa e, em seguida, deixa os dois a sós. Após uma conversa trivial, na qual a jovem revela estar fugida do marido que batia nela por ciúmes, e algumas insinuações de López, Maria Rita o convida ao seu quarto. Porém, ao entrar e ver a jovem nua, López, apesar do interesse, se nega a ter relações sexuais com ela. Ele se sensibiliza com a jovem e percebe seu caráter humano ao ver que Maria Rita, assim como ele, é apenas mais uma pessoa tentando sobreviver e realizar seus sonhos. No final do conto, o narrador descreve a paisagem que se desvela enquanto López volta à sua chalana,

e de um ninho de gravetos, na moita de um sarandi, alçou vó a mais graciosa de todas as aves do banhado, a garça-pequena com seu véu de noiva, suas plumas alvíssimas, e voava longe, para o alto, e era o vó mais tristonho e mais bonito. López talvez a tenha visto. Ou talvez não. (p.63)

Apesar da visão machista apresentada através de López, o conto é uma forte crítica à dificuldade que as mulheres enfrentam ao tentar alçar vôos mais altos em um meio com uma ordem social rígida.

4.3 “Bugio amarelo”

Não quero recordar.

O conto construído pela voz de um narrador-personagem relata uma sucessão de transgressões sociais, morais e das leis. Na narrativa, “Todas ações são proibidas,

inconfessáveis, clandestinas” (RUPERT, 2004, p.72). Essas ações praticadas pelas personagens revelam uma sociedade em decadência, onde os laços sociais são violados em favor da satisfação pessoal.

Assim como a maioria dos outros contos inseridos na primeira parte de *Contos completos*, a narrativa inicia com uma breve descrição do espaço, mas não como um relato documental da geografia, de cunho naturalista, como no regionalismo tradicional. Nessa narrativa, assim como nas anteriores, a descrição é sinestésica, orgânica, desvelando um mundo mais pelo seu clima e sensações que provoca do que pela sua paisagem.

Logo após, o narrador-personagem expõe a situação em que se encontra, está pela segunda noite seguida dormindo no quintal de seu amigo Amâncio, zelando sua mulher Zélia e o bebê que estava doente. Amâncio havia ido à Argentina comprar balas incendiárias, usadas para destruir ninhos de caturras no alto de árvores. As balas são proibidas no Brasil, mas comercializadas na outra margem do rio Uruguai. Aqui já aparece a primeira transgressão na narrativa, Amâncio ignora a proibição e parte em busca de um artigo de uso em seu dia-a-dia: “Tipo de coisa que ninguém mais queria fazer, com medo da lei. Os tempos eram duros, os grandes lances iam rareando e a gente precisava se contentar com migalhas. Amâncio não, ele não se conformava” (p.65). Assim como em “Travessia”, as personagens desse conto não se submetem ao poder Federal, externo e distanciado da realidade em que vivem, e desafiam as leis brasileiras com a prática do contrabando. Suas ações são regidas pelo meio em que habitam, nem brasileiro, nem argentino, mas um meio fronteiro com suas próprias regras estabelecidas pela necessidade de sobrevivência.

A segunda transgressão ocorre quando Bagre surge de surpresa para avisar ao narrador que “tem bugio no bananal do Amâncio”, referindo-se a um possível amante da mulher do amigo. Bugio era o apelido dado ao descendente germânico dono da pulperia²⁰, por possuir muitos pêlos no dorso e torso. Além da descrição física, o Bugio é descrito como comerciante inescrupuloso que “roubava no quilo e na tabuada” (p.65). Ao descrever o amante de Zélia, o narrador utiliza ainda a expressão “Ferro e fogo”, intencionalmente ou não ele acaba referindo-se à obra de Josué Guimarães²¹ e à aversão do gaúcho ao estrangeiro. Se por um lado os argentinos e uruguaios que vivem na fronteira não são considerados estranhos por

²⁰Estabelecimento comercial típico de regiões rurais e semi-rurais da Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul, até o início do século XX, destinado a prover artigos indispensáveis à vida cotidiana: comida, bebidas, velas, remédios, entre outros.

²¹*A ferro e fogo I: tempo de solidão* (1972) e *A ferro e fogo, II: tempo de guerra* (1975), de Josué Guimarães, retratam o início da colonização alemã no Rio Grande do Sul e as dificuldades de adaptação à essa nova sociedade ainda em processo de formação.

habitar um mesmo espaço geográfico que irmana e iguala os indivíduos, por outro, os imigrantes, no caso alemães, não são vistos positivamente.

Além da questão da diferença física e cultural inerente ao imigrante, há ainda a aparente prosperidade financeira de que goza Bugio, contrária à situação das personagens que habitam esse meio como o próprio narrador e seu amigo Amâncio. Para além da questão étnica e financeira, a raiva do narrador em relação ao alemão se justifica pelo fato de ele ser um estranho que viola as normas de lealdade e honra que sustentam a sociedade campeira (Ribeiro, 2007, p. 134). Maria Eunice Moreira aponta as características do *outro* no regionalismo gaúcho:

entendido como todo elemento não representativo da classe gaúcho – o habitante da serra, o *gringo*, o castelhano, o *estrangeiro*, de modo geral, é o gaúcho que deixa de preencher os atributos físicos e morais que o consagram como tipo (MOREIRA, 1989 p. 107) [*grifo meu*].

Assim, a narrativa ao mesmo tempo em que subverte a visão tradicional a respeito do castelhano, colocando-o no mesmo patamar do indivíduo sul-rio-grandense, reitera a repulsa ao estrangeiro.

Juntamente com a transgressão de Bugio, entra em questão a traição de Zélia. O narrador pondera que enquanto Amâncio está passando por uma situação de sacrifício enfrentando os perigos do rio e do contrabando para sustentar sua família, a esposa está se entregando ao estrangeiro. Perguntado pelo Bagre se a situação ficaria assim, o narrador não tem dúvida: “Não podia ficar” (p.65). Segundo os valores da sociedade rural gaúcha, o transgressor deveria ser punido em defesa da honra do amigo. O narrador-personagem então decide entrar na casa para flagrar os dois adúlteros e dar uma lição no bugio. Ele pede para Bagre gritar “pega ladrão” enquanto espera surpreender o alemão dentro da casa. Posto em prática o plano, o narrador encontra Bugio e troca alguns golpes com ele, chega a pensar que o matou devido à paralisia do sujeito, mas é apenas um truque que o alemão usa para pegá-lo de surpresa e acertá-lo. Atordoado pelo golpe, não consegue impedir o invasor de fugir.

Na seqüência, o narrador-personagem fica a sós com Zélia. Após um breve diálogo sobre os ferimentos, o narrador começa a se questionar porque não vai embora já que havia cumprido o seu dever. Porém, a imagem de Zélia não como esposa do amigo, mas como mulher sexualmente ativa e disponível, o fazia procurar em vão a lealdade ao amigo para afastar seus pensamentos libidinosos. Zélia incentiva tais pensamentos, deixando mostrar seu corpo de propósito e dando liberdade para que o narrador olhe. A esposa de Amâncio,

percebendo o desejo do narrador e seu questionamento em relação a sua lealdade com o amigo, o provoca: “Se tu é mesmo amigo dele, tu me come” (p.67). Apesar de alguma resistência inicial, o narrador não agüenta e num rompante de desejo sexual trai também o compadre com alguma sofreguidão. Ao término do ato, Zélia deixa clara sua intenção ao entregar-se desafiando: “E agora?” (p.67).

A traição é a principal transgressão da narrativa, porque é a traição de um indivíduo aos seus próprios valores. Ao fazer sexo com a esposa do amigo, o narrador se iguala a Bugio, quebrando o código de honra que sustenta sua identidade. Sua transgressão é mais forte do que a do alemão, pois aquele representa o estrangeiro, é esperado que não siga a conduta social do pampa, já o narrador deveria ser o zelador da casa e da família do amigo.

Compreendendo que não pertencia mais àquele espaço, após romper com os valores sociais de seu meio, decide ir embora. Antes de partir se despede de Amâncio e, apesar de não se sentir traidor, se emociona ao abraçar o amigo. Mantém o silêncio em relação ao ocorrido e concorda com Zélia, “valia mais a felicidade de um homem do que um gesto de lealdade” (p.68). Ainda antes de ir embora visita Bugio e o enfrenta. Não deixa claro o que acontece, mas diz não se arrepender, levando a crer na morte do amante de Zélia. Por fim, o narrador diz não querer se recordar do que aconteceu e recomenda ao leitor perguntar ao Bagre sobre o fato: “Nem tanto pela verdade, que ele falseia um pouco, mais pelo floreio, ao qual não nego certo encanto” (p.68). Ao remeter a um interlocutor, a voz narrativa do conto se aproxima do “causo”, típico nas letras sul-rio-grandenses e exemplarmente representando por Blau Nunes de Simões Lopes Neto.

Através de seu exílio voluntário e o provável assassinato de Bugio, o narrador pune os transgressores e, em certa medida, restabelece a ordem abalada por todas as traições, como sugere Gilda BITTENCOURT (1999): “Com essa atitude, o narrador-personagem pretende devolver àquele universo, ao qual não mais pertence, a integridade e a simplicidade honesta de antes, numa tentativa de conservar intacta a imagem idealizada do mundo de sua juventude” (p.128).

O narrador compreende a experiência por que passou como um processo de amadurecimento, confessando: “ali começou meu aprendizado” (p.68). A personagem ultrapassa os conceitos e preconceitos do universo em que habita para formular seus próprios valores a partir do enfrentamento de uma experiência humana intensa e dolorosa.

Logo após “O Bugio Amarelo” está “Adeus aos passarinhos”, no qual um narrador-personagem descreve uma viagem em uma chalana através do mar. Esse conto será analisado posteriormente, pois se enquadra na vertente existencial-intimista, visto que é construído

através de uma perspectiva subjetiva, na qual o narrador-personagem expõe seus mais íntimos desejos e angústias. Porém, é importante ressaltar que a narrativa apresenta-se como um possível elo que conecta a mudança de personagens representantes de uma sociedade de valores decadentes, mas ainda refratária, para indivíduos distantes da realidade social do pampa. Mudança a qual pode ser observada pelo abandono do rio da fronteira para a entrada no mar metafórico da cidade. O conto aponta, assim, para os dois próximos textos dessa parte da obra, onde o ponto de vista é deslocado para fora do universo do campeiro, e a voz de um narrador que não pertence a essa realidade desvela a fragilidade e o esfacelamento dessa sociedade.

“Sesmarías do urutau mugidor” é mais um conto de um narrador-personagem, mas pela primeira vez esse é um homem da cidade que lança um olhar estrangeiro sobre a realidade do pampa. Na narrativa, um escritor relata a quebra de seu carro em estrada abandonada e como recebe abrigo de um velho em uma humilde casa. Após uma breve conversa, regada a chimarrão, o velho chama sua filha Maria para fazer um curativo na mão do homem. Instantaneamente os dois têm despertada a curiosidade um pelo outro, pelo diferente, o oposto, que continua durante a janta que se segue. Depois da refeição, o velho começa a beber e a desabafar, reclama do tratamento dos estancieros e revela que o neto de um deles tentara “fazer mal pra guria”. Ao fim da conversa, o velho desaba na mesa completamente embriagado e acaba carregado para sua cama pelo viajante e Maria. Ao contrário do que podia esperar, Maria revela ao narrador que o pai não tem por hábito beber e a última vez havia sido quando sua mãe morreu. A sós com a jovem, o viajante reluta em ficar devido ao seu “receio de apenas abrir o tampão de suas emoções e depois não saber o que fazer com elas” (p.77). Contudo, ao pensar na vida que a humilde jovem levava e na inesperada bebedeira do pai como indício de aprovação, se rende à fascinação mútua entre ele e Maria. Após um breve jogo de sedução, Maria se deita na cama com o inesperado hóspede.

Como indica Ricardo Píglia, o conto relata uma história para revelar outra. Na simples narrativa do encontro de mundos opostos, o conto revela a desaparecimento do segundo que só encontra esperança no primeiro. Enquanto a jovem carente busca abrigo nos braços de um estranho, seu velho pai se embriaga para esquecer a inevitável realidade, a perda da filha assim como fora da mulher. Em meio a esse universo que já não mais se sustenta, aparece uma figura que nas suas próprias palavras podia “trazer uma nova ordem para dentro da casa” (p.78) e, apesar de sua insegurança, o narrador se entrega ao óbvio: “um escritor sempre pensa que vai salvar alguém ou alguma coisa” (p.76). Em um jogo de duplos, a frase expressa tanto a tentativa do narrador-personagem em salvar Maria, como o próprio universo do pampa.

4.4 “Hombre”

Vinchester empenada

No penúltimo conto da primeira parte de *Contos completos*, temos um narrador-personagem que conta a sua volta à fronteira depois de dez anos na capital. A narrativa inicia com o alerta de seu amigo Pacho sobre as mudanças ocorridas desde a partida do narrador: que a vida estava mais difícil e os estancieiros mais cruéis. Mesmo assim, o narrador decide acompanhá-lo na caça de algum *regalo* para o batizado que iria ocorrer na manhã seguinte, uma vez que era o padrinho da criança.

Assim como em quase todos os contos regionalistas de Sergio Faraco, nesse a ação se desenvolve durante a noite e o espaço geográfico é o rio Uruguai, fronteira entre Brasil e Argentina. As personagens também parecem ser as mesmas, pois além da coincidência do nome Pacho, já utilizado em outras narrativas, a seqüência em que os contos estão dispostos nos indica que o narrador deste conto pode ser o mesmo que fugiu da fronteira em “Bugio amarelo”. Outra semelhança entre o presente conto e os outros é a situação similar às vidas por outras personagens nas narrativas anteriores, pois o narrador e seu amigo partem em busca do sustento no rio ou nas margens dele.

O contraste, por sua vez, se dá fundamentalmente na figura do narrador-personagem, pois ele não é um homem da fronteira, ou melhor, deixou de ser. Enquanto os protagonistas e narradores até então explorados por Faraco são indivíduos integrados ao universo das narrativas, esse se sente um estrangeiro em sua própria terra apesar do passado em comum que partilha com Pacho, como as dificuldades financeiras, o contrabando como meio de subsistência e a caça de animais à beira do rio. A narrativa é o relato do choque entre seu eu do passado, ligado ao modo de vida e aos valores daquele meio, e o eu atual, “alguém cujos hábitos citadinos já não se adaptam àquela realidade ainda meio selvagem da região fronteiriça” (BITTENCOURT, 1999, p.129). Ele é um indivíduo em conflito, dividido entre o desejo de identificação com os antigos amigos e a vida na fronteira e a consciência de que é um estranho nesse meio. Ele demonstra a inadequação a esse espaço desde o início da narrativa, uma vez que, já no segundo parágrafo, o narrador relata o desconforto que a chalana provocava e o sono que as longas horas de vigília lhe impunham: “Desacostumado, já me queria de pernas ao comprido, já me pesavam as pestanas quando Pacho meteu o remo n’água” (p.81).

Além da falta de aptidão física à atividade, o narrador demonstra, ainda, receio em relação à correnteza do rio, o que o faz pedir ao amigo para se aproximar da margem, sendo

ignorado por Pacho. A situação de descompasso se agrava quando, ao tentar acertar em um capincho na margem, o narrador erra, atirando “um palmo acima da cabeça”, segundo o amigo.

Devido à frustração na caça do capincho, Pacho propõe roubar algumas galinhas de uma estância ribeirinha. O narrador demonstra espanto pelo fato de o companheiro ainda roubar galinhas como meio de subsistência e questiona sobre o risco de invadir uma propriedade alheia. Seu amigo revela que o risco é grande em qualquer atividade no rio, seja o contrabando, ou a caça, e que na falta da carne do capincho as galinhas ainda eram frequentemente roubadas das estâncias lindeiras.

O curso da ação e do diálogo é interrompido pelo alerta de Pacho ao narrador de que estão sendo seguidos pelo bando de Tourn, um proprietário rural cruel que entrava constantemente em conflito com os capincheiros da região: “Não hesitam em desgraçar um homem por causa de um reiúno baleado, e pouco lhes importava que aquela carne fedida tivesse por destino o bucho dos barrigudinhos que perambulavam, acá y allá, pela mísera ribeira” (p.84).

Ao perceber a aproximação da lancha do bando de Tourn, o narrador se atira no fundo do bote e ao ouvir um tiro insiste que o amigo também se proteja. Porém, Pacho não parece assustado e afirma que eles não seriam pegos porque a lancha dos capangas está afundando. Ante sua atitude covarde e a calma do amigo, o narrador se questiona: “Em que espécie de homem eu me transformara?” (p.85). Pacho revela, então, que à tarde havia feito furos na lancha acima do nível da água e que agora, com todos os tripulantes dentro, a embarcação estava indo a pique. Em seguida, o narrador ouve a luta dos tripulantes para sobreviver e indaga o amigo sobre as possibilidades deles. Pacho, “triste e encabulado”, afirma que metade sempre consegue, já o resto está condenado a padecer no rio. O amigo justifica o ato, que provavelmente cause a morte de algumas pessoas, devido à significativa mudança social que provocou um maior aprofundamento da desigualdade e o empobrecimento extremo de indivíduos das comunidades ribeirinhas como ele: “o rio, antes o fornecedor do sustento, é agora território de luta, entre os antigos companheiros, acostumados a atravessar livremente aquelas águas, e as novas forças que se criaram à custa da corrupção e agora agem ‘em nome da lei’”(BITTENCOURT, 1999, p.129).

Apesar da justificativa de Pacho, o narrador demonstra seu desconforto com a situação em que se encontra, chamando a relação entre chibeiros e estancieiros de “negócio imundo”, e afirma que nunca iria se acostumar a esse tipo de vida. Pacho então se revolta e numa explosão de sentimentos dispara contra o amigo: “Tu é um bosta, por isso não queria te

trazer” (p.87). E começa a enumerar suas antigas qualidades como a valentia, a precisão com a arma, a admiração que despertava nos amigos, inclusive no próprio Pacho que o invejava, e arremata afirmando que o narrador *era* como ele. Claramente ele declara que o amigo já não é mais o mesmo de dez anos atrás e que, ao trocar o campo pela cidade, perdeu os atributos e valores da sociedade a que pertencia:

Trocou o rio pela cidade, pela capital, virou homem de delicadezas, empregado de patrão, trocando a amizade dos amigos pelo esculacho dos endinheirados. Pra que serve tudo isso? Agora taí, um pobre diabo que não presta mais pra nada. Dispara feio num capincho e no primeiro entrevero se borra nas calças. (p.87)

Após esse desabafo e o conseqüente pedido de desculpas, o narrador e Pacho começam a beber e a rememorar o seu passado em comum, quando a vida era mais digna e honrada, e eles também. O final da narrativa possui um tom nostálgico, na visão que o narrador tem de Pacho bêbado a cantar uma milonga que tocava seu coração e o fazia lembrar os amigos mortos: “homens que tenían algo más que leche en los cojones” (p.88), ou seja, homens melhores do que ele por conservarem os valores da sociedade que o narrador abandonou.

O nítido desajuste do narrador durante todo o conto o leva a atitudes e sentimentos inadequados à realidade social da fronteira. Mesmo assim, Pacho releva as falhas do amigo, quando o narrador reclama da correnteza do rio, ele silencia; quando erra o tiro, ele se conforma afirmando que não era a primeira vez que eles não conseguiam a caça; quando acovardado, tenta se proteger no fundo do bote, ele o acalma revelando que sabotara a lancha que os perseguia. Porém, frente à recriminação de seus atos para garantir sua sobrevivência, Pacho mostra-se incomodado, sobretudo pelo fato de não reconhecer no amigo um semelhante, e revela “o mesmo sentimento de hostilidade e rejeição que retrata a concepção de mundo fechado e vedado aos de fora, própria da antiga *gauchesca*” (BITTENCOURT, 1999, p.129). Nesse sentido, esse conto, bem como o “Bugio amarelo”, demonstra o processo pelo qual o *igual* se torna *diferente*, um movimento pelo qual aquele que pertencia ao universo da fronteira, deixa de ser pelo afastamento físico e dos valores.

Sergio Faraco, assim como os outros contistas de sua geração, se afasta da tradição regionalista gaúcha, de cunho romântico e idealista, para retratar um Rio Grande mais palpável, em suas virtudes e também defeitos, enfim, mais humano. A caracterização do espaço geográfico do pampa passa pela denúncia dos obstáculos que os indivíduos devem superar nesse meio, como a capitalização do meio rural sul-rio-grandense, a desigualdade social e o abandono das tradições de uma sociedade fechada e refratária.

Dessa forma, apesar da degradação humana e do empobrecimento do homem do interior estarem presentes em outros contos regionais de Sergio Faraco, essa narrativa é sintomática da descaracterização do gaúcho enquanto tipo. As narrativas anteriores apresentam, além de personagens, narradores que compreendem e partilham da visão de mundo e dos valores da sociedade que relatam. Já aqui o aniquilamento da figura do gaúcho se dá pelo estranhamento que o narrador sente e transmite, ao descrever um mundo que não reconhece mais, possivelmente porque esse universo já não exista.

O conto difere dos outros, também, pela sua temporalidade, uma vez que o tempo parece ser mais próximo ao da narração. Enquanto “Lá no campo” apresenta elementos que o identificam temporalmente mais afastado em relação aos outros contos, o contrário se observa em “Homem”. Primeiro, pela explícita marcação temporal de dez anos que separam a partida do narrador do seu regresso à região da fronteira. De forma mais subjetiva, observamos também a mudança da sociedade e do próprio protagonista como indício de um relato mais próximo do tempo da narração. Apesar da indefinição histórica do conto, podemos situar a degradação das bases da sociedade campeira do Rio Grande do Sul, em meados do século XX. Se na maioria dos contos regionais de Faraco predomina uma sociedade fechada e que conserva um rígido código moral, apesar da sua evidente decadência, aqui é retratado o esvaziamento dos limites e valores morais de uma sociedade.

Esse apagamento da tradição fica evidente no contraponto entre o narrador e Pacho. Ao passo que o protagonista sai desse espaço em direção à cidade, perdendo assim sua identificação com o pampa, Pacho por sua vez também perde parte de sua identidade e, principalmente, de seus valores ao se submeter a atividades degradantes para garantir sua sobrevivência. Se o narrador já não é o mesmo gaúcho respeitável de antes por ter deixado a fronteira, Pacho também não o é, por ter ficado.

Na esteira de autores gaúchos do início e da metade do século, como Alcides Maya, Cyro Martins e Dyonélio Machado, Faraco aponta para o desmanche da idéia de *democracia do campo*, bem como para o impacto do capitalismo crescente nesse espaço nas relações humanas dos indivíduos que o habitam. A constatação dessa ruína social é expressa através de um narrador-personagem que “constata que aquela realidade idealizada já não existe, e que o mundo de agora degradou-se, perdendo muitos de seus antigos valores” (BITTENCOURT, 1999, p.129).

Na última narrativa da primeira parte, “Velhos”, reaparece um narrador heterodiegético que retrata um universo parecido com o do primeiro conto. Em um domingo como tantos outros, Sizenando vai à estância onde seu irmão é capataz, porém ele não é a

única visita, vem também o noivo de Maria Luiza, filha do dono da estância. Também Maria Luiza é visita na casa, porém mais freqüente. A jovem que costumava desdenhar da monotonia do campo, se mostra estranhamente mais interessada em ficar na casa dos pais, enquanto seu noivo faz visitas cada vez mais curtas.

Assim como no primeiro conto, a narrativa apresenta o cotidiano de um domingo campeiro, as mulheres juntas a conversar e cozinhar e a peonada organizando carreiras, o que proporciona aos dois irmãos um momento de privacidade para conversar. Entre um mate e outro, Cuertino, o irmão mais novo, expõe sua angústia a Sizenando, vira um vulto saindo pela janela de Maria Luiza e suspeita que seu filho Neco seja o motivo do desejo da jovem em passar cada vez mais tempo na estância dos pais.

O clima de rotina persiste e logo vem o almoço, carreteiro e canjica, seguido da sesta no galpão, ao passo que as mulheres continuavam o falatório enquanto lavavam os pratos. Após o descanso, Maria Luiza vai falar com os dois irmãos, situação na qual Sizenando pode observar melhor “os portentos da menina” (p.91). Percebendo a gravidade da situação, o irmão mais velho propõe como solução que o sobrinho passe um tempo em sua casa, na qual “Lugar não tem, mas se arruma. Tem é mulher. As minhas, que já estão numa idade boa, e aquela peona que veio da cidade. Chirua faceira! E tá pedindo um calor nessas noites frias” (p.93)

Por fim, Sizenando vai embora e no caminho encontra Neco que lhe pede a bênção. O tio o abençoa, mas deixa escapar um *sem-vergonha*. O jovem a princípio parece não entender, mas após a afirmativa do tio de que terá muito trabalho a partir do dia seguinte, “retomou o trote rumo às casa, menos apressado do que vinha” (p.93).

Essa última narrativa retoma o universo explorado principalmente no primeiro conto, onde aparentemente ainda há uma identidade campeira. Se, por um lado, o noivo da cidade em seu automóvel representa a mudança iminente, por outro, os irmãos aparecem como o desejo em manter o equilíbrio natural dessa sociedade. Afastar Neco, filho de um capataz, de Maria Luiza, filha do dono da estância, é preservar as estruturas. Ao contrário dos outros contos que aos poucos vão desmitificando a imagem do gaúcho frente a uma nova ordem social, expondo sua fragilidade identitária e questionando seus valores, essa última narrativa representa o resgate de tempos mais definidos, onde cada homem do pampa possui seu lugar. Não à toa, Faraco utiliza esse conto para fechar a primeira parte de sua obra, pois ao mesmo tempo em que aponta para a descaracterização do gaúcho e seu conseqüente apagamento ao longo das outras narrativas, reafirma através dessa a vontade, pelo menos de *velhos* como Cuertino e seu irmão, em salvaguardar os valores da sua sociedade. Faraco fecha assim um

ciclo, no qual desconstrói e reconstrói a imagem do gaúcho, imprimindo-lhe um novo significado. Inédito até então, o conto aparece nessa coletânea anos após o autor abandonar a temática regionalista, como representante do próprio esforço literário de escritores como Faraco em representar esse indivíduo que ainda sobrevive nos pampas do sul das Américas.

5. VERTENTE MEMORIALÍSTICA OU DA REMINISCÊNCIA INFANTIL

5.1 “Uma casa ao pé do rio”

Peito magro.

Assim como muitos contos com narradores infantis ou focalizando protagonistas jovens, “Uma casa ao pé do rio” relata a iniciação sexual de um menino através de um enredo simples e conciso, mas cheio de significação e humanidade. Na narrativa, o narrador-personagem conta desde sua saída de casa e a tentativa de encobertamento de suas intenções, passando pelo caminho que o leva à casa da prostituta Zoé, até o encontro com a mesma, finalizando com a consumação da sua primeira experiência sexual.

A descoberta sexual, apesar de tema central nessas narrativas do universo juvenil, não é o único explorado. Algumas vezes, como no caso do presente conto, a busca pela sexualidade é mais um fio condutor da narrativa onde se desenvolvem outras questões do que um centro para o qual a narração converge. Dessa maneira, os contos dessa vertente discutem, além do primeiro contato com o sexo, toda a formação do indivíduo através de diferentes experiências, algumas traumáticas e outras agradáveis como nessa narrativa. Desvela-se, assim, todo o universo que cerca esse momento fundacional na vida do indivíduo: as circunstâncias em que acontece, a participação de coadjuvantes no processo, os sentimentos antes e depois dessa experiência, e aqueles indivíduos com quem esses protagonistas juvenis se relacionam.

O primeiro elemento desse universo que cerca essa breve narrativa é a cumplicidade entre pai e filho. O narrador inicia o relato confessando que estava tentando sair de casa com alguns pães, quando é surpreendido pelo pai que “fingiu levar um susto” (p.126) e pergunta se era o menino que estava procurando pão na cozinha. Após a tentativa de dissimulação, o pai começa a provocar o jovem questionando se esse estaria levando os pães para sua avó: “Quer dizer que vai levar pãezinhos pra vovó? Que netinho camarada” (p.126). Desde o primeiro momento, o pai demonstra saber o que o filho pretendia e também sobre como funcionava o pagamento de Zoé, ao perguntar sobre a procura por pães do menino. O pai demonstra, além do conhecimento, consentimento com os planos do filho e deixa explícita sua cumplicidade ao piscar o olho para o menino, pedindo para que ele não fique até de manhã. Nesse momento, a mãe intervém perguntando aonde ia o jovem, mas esse não responde e simplesmente sai, ao que o pai, em meio a gargalhadas, o encoberta gritando: “dá um beijo na tua avó que eu mando”. Através do silêncio e da ironia, a figura paterna deixa transparecer o orgulho pela

iniciativa do jovem macho, pois em nenhum momento o repreende, parecendo se divertir com a idéia de o filho estar indo visitar a prostituta.

Seu pai possui claramente uma visão machista de mundo comum aos homens do pampa da literatura regionalista gaúcha, que consideram natural os jovens terem sua primeira experiência sexual com uma prostituta. Herança da cultura do início da povoação do Estado, principalmente dos períodos de guerra, onde as chinas acompanhavam os combatentes, soldados ou não, pagando com sexo por comida e proteção. Além disso, ele é símbolo da cumplicidade entre os homens, outro traço inconfundível da identidade do sujeito sul-riograndense, sempre leal e fiel aos seus semelhantes.

Se, por um lado, a narrativa deixa clara a relação entre pai e filho a respeito de questões íntimas como a sexualidade, por outro, o mesmo não acontece em relação à sua mãe. A sua presença é ignorada, tanto pela ação do menino que sai sem responder à mãe aonde iria, como pela voz narrativa que apenas menciona a presença dessa personagem sem caracterizá-la ou exprimir qualquer opinião sobre ela, como faz em relação ao pai.

Toda a movimentação do menino para sair de casa e os diálogos com o pai são rápidos e objetivos, e logo o foco se desvia desse espaço familiar para o caminho que leva à casa de Zoé. Antes disso, o narrador indica ainda que entardecia e “a única loja da rua já fechara sua única porta” (p.126), assim as famílias punham as cadeiras na rua para conversar e ver quem entrava na igreja. Resume-se aqui em poucas palavras o fado da cidade pequena, onde há poucas portas para a vida social: a da loja, ou a da igreja.

A porta que se abre em oposição a esse universo familiar e provinciano é o caminho que leva à casa de uma prostituta, talvez a única da cidade. A descrição do trajeto até a casa de Zoé deixa claro o quanto essa está distante, física e moralmente, do centro da cidade: “O caminho pra lá, estreito e sujo, não fora aberto por enxada ou rastilho e sim pelos pés clandestinos dos homens e rapazes da cidade” (p. 126). O parágrafo que descreve esse trajeto ainda apresenta a repetição da expressão “atrás” e conclui informando que a prostituta morava no fim do caminho. Essa caracterização do espaço físico nos informa, na verdade, sobre a condição de isolamento e abandono em que vive Zoé, e sobre o caráter subversivo da visita àquela casa ao pé do rio. A caracterização de Zoé continua, também, através da descrição de sua casa, especificamente seu quarto: “O penteador de madeira crua com banquetas, a cama furada, um baú, fotos de Clark Gable iluminadas, assim era o quarto de Zoé na casinha ao pé do rio” (p.127). Opõe-se à miséria do lugar e da própria prostituta, o caráter lúdico da casa, “era o reino da pobreza e, também, do sonho, da fantasia” (MÜGGE, 2002, p. 79). Corrobora

essa idéia a afirmação do narrador de que se podia bater à porta de Zoé a “qualquer hora do dia ou da noite” (p.127), bastando levar algo para presentear-la.

Após a descrição da casa da prostituta, o foco desloca-se novamente, dessa vez para as atitudes, o diálogo e a movimentação entre Zoé e o próprio narrador, bem como suas impressões sobre a prostituta. Primeiramente, a prostituta guarda os pães que recebera de “presente” e, em seguida, pega um caderno perguntando o nome e a idade ao jovem que mente possuir mais de quinze anos. Enquanto isso, começa e se despir e questiona o menino se ele ficaria ali olhando; em resposta, o jovem se vira, mas Zoé ri e pede para ele ajudá-la. Fazendo um jogo de sedução, a prostituta se cobre até o pescoço com a colcha, insinuando que assim o jovem não teria vergonha de sua nudez. O jovem reconhece aí o primeiro truque da experiente Zoé, que logo afasta a colcha de forma teatral exibindo seu corpo nu e sorrindo, o que causa assombro no jovem. Logo, ela o chama e o abraça e com a agilidade da profissão desabotoa a camisa dele. Zoé então pede ao jovem que tire os sapatos para não sujar seu lençol branco, mas ele não atende seu pedido, pois está muito preocupado em criar coragem para seguir em frente. Contudo, seu pensamento surpreendentemente volta-se à mãe, que estaria preocupada aonde o menino teria ido. Zoé, então, admite que eles continuem “de sapatinho mesmo” (p.127), em seguida o narrador aponta o próximo truque da prostituta: apagar as luzes, exceto por uma lâmpada vermelha na foto de Clark Gable.

O momento da relação sexual não fica explícito, ao contrário, é algo difuso entre a sedução de Zoé e a hora em que ela adormece. Durante esse processo, a prostituta age de forma dúbia, fazendo carinho, dando beliscõezinhos, rindo e beijando o jovem, além de murmurar, “palavras de amor que nunca mais ouvi” (p.128), alternando-se, assim, entre atitudes profissionais e pessoais.

No final da narrativa, é realmente onde as personagens se desvelam por completo em sua complexidade, especialmente Zoé. Após a consumação do ato sexual, a prostituta, ainda dormindo, conduz o jovem ao seu seio enquanto sussurra uma canção de ninar, ato sobre o qual o narrador afirma que “tinha certeza de que, nesse momento, não havia truque algum” (p.128). O narrador não deixa claro se compreende o gesto de Zoé em toda sua amplitude, por se tratar de uma narração sob a ótica juvenil, mas deixa transparecer que: “Entende como sincero o gesto de Zoé, o qual não faz parte de sua profissão de prostituta” (MÜGGE, 2002, p. 80).

Esse último parágrafo do texto aponta, desse modo, para a teoria da história cifrada de Ricardo Píglia, pois, subjacente à história do menino-narrador em busca de sua primeira experiência sexual, surge a história de Zoé, uma prostituta fadada a viver sozinha e que possui

o sonho de ser mãe. Entre as pistas dessa história está a foto do famoso ator norte-americano Clark Gable, símbolo do homem ideal, presente, mas ao mesmo tempo inalcançável:

Dentre todos os homens que passaram por aquele quarto, nenhum ocupou o lugar de Clark no coração da prostituta, para que ela pudesse se realizar como mulher e como mãe, apenas ele permaneceu, fiel, companheiro de sempre – a presença da ausência (MÜGGE, 2002, p.81).

A linguagem também possui papel importante na caracterização de Zoé. Em seu jogo de sedução, a prostituta faz uso recorrente do diminutivo, comum no diálogo com crianças, especialmente na relação entre pais e filhos como podemos observar no início da narrativa, onde o pai do narrador faz uso do diminutivo ao se referir aos “pãezinhos” que o “netinho” iria levar para a avó. O próprio narrador, também, passa a utilizar essa linguagem em suas descrições, como resposta à forma carinhosa com que Zoé se dirige a ele.

Desse modo, o universo da descoberta e desenvolvimento da identidade através das experiências emocionais e eróticas “revela também a carência de uma mulher solitária e marginalizada, sedenta de carinho, que concretiza, numa relação edípiana com o garoto que lhe trouxera os pãezinhos, o instinto materno nunca realizado” (BITTENCOURT, 1999, p.119). Um reflexo disso é o silenciamento do menino enquanto protagonista. A sua voz é apenas a do narrador, não fazendo uso do discurso direto, em oposição à Zoé, personagem que assume esse recurso com certa frequência. Outro silenciamento ocorre por parte do narrador a respeito de sua relação com sua mãe. Enquanto o pai possui uma presença marcante e recheada de cumplicidade com ele, a mãe é ignorada no início da narrativa e apenas volta a surgir quando o jovem está nos braços da prostituta. Esse recurso acentua a ligação maternal que se cria entre Zoé e o narrador.

Por conseguinte, o breve conto sobre a iniciação sexual do jovem acaba revelando muito mais sobre a prostituta do que sobre o próprio narrador. Zoé oscila entre atitudes profissionais e pessoais, entre seus sentimentos e atos mecânicos, manifestando seu lado carente e materno. No final, Zoé “não é mais uma prostituta, mas uma mulher com desejo de ser mãe” (MÜGGE, 2002, p. 82). Assim, retomando os pressupostos de Píglia, observamos que ao longo da narrativa a história aparente da descoberta sexual do menino acaba por revelar também a história cifrada da prostituta com seu desejo de ser mãe. Se, por um lado, a perspectiva e o foco estão no narrador-personagem, por outro, o seu contato com Zoé acaba por denunciar a miséria da mulher que se prostitui para sobreviver, mas mantém seus sonhos e humanidade. O narrador não tem consciência disso devido à limitação de sua perspectiva juvenil, mas deixa transparecer para o leitor claramente a profundidade da natureza humana de Zoé.

Outra característica desse conto que se relaciona com as definições do gênero é sua objetividade. O uso limitado da narração aliado à concisão são diretrizes apontadas pelo escritor e teórico russo Tchekóv, bem como a utilização de enredos simples, onde, aparentemente, quase nada acontece. É exatamente o que ocorre nessa narrativa, a qual apresenta uma ação limitada, descrita com muita brevidade, o que provoca espaços em branco que só podem ser preenchidos em seu sentido pelo leitor. Esse efeito é obtido através do uso controlado da narração, pelo qual o narrador deixa o silêncio entremear o texto, expandindo o processo de significação para fora dos limites da narrativa. O mecanismo que leva o leitor a suprir as lacunas do texto é o uso de uma narração a partir da ótica infantil e a consequente limitação que essa oferece.

6.2 “Idolatria”

Como é, ô Moleza!

Nesse conto, Faraco explora de forma singela, porém contundente, outro tema recorrente em suas narrativas memorialísticas: a relação entre pai e filho. Assim como no conto analisado anteriormente, esse se estende por apenas um pouco mais de duas páginas, mas nessas se concentra um conflito humano em toda sua complexidade e profundidade. O conto segue, portanto, os preceitos de Tchekóv e Poe sobre concisão e se constitui através de um alto grau de economia narrativa: os diálogos são extremamente curtos, quase não há descrições e as poucas que surgem são breves e objetivas. A narração é resultado de um recorte de uma viagem, e seu tempo cronológico não ultrapassa uma hora. Além disso, o espaço também é reduzido, limitado à beira da estrada em que o narrador e seu pai estão parados.

A narrativa novamente se constrói pela voz de um narrador jovem que reconstitui o passado sem a clareza e a capacidade de análise de adulto, deixando lacunas e espaços em branco, devido a sua limitada compreensão da experiência vivida.

No conto, o narrador-menino acompanha seu pai em um carroto para Nhuporã, o caminhão cai em um barranco e fica preso. Após a frustrada tentativa de retirar o velho Chevrolet do barro, o pai decide que eles devem esperar amanhecer para serem rebocados pela patrula do DAER²². Intermediando esse momento, estão os diálogos entre ambos, que

²²Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem, responsável pela conservação das estradas estaduais no Rio Grande do Sul.

evidenciam sua relação, juntamente com alguns comentários do narrador a respeito do pai e sobre si mesmo.

Durante o episódio, o menino se mostra frágil e às vezes amedrontado pela maneira rude como é tratado por seu pai. Em contrapartida, o pai é retratado como um sujeito bruto, que expressa de maneira agressiva os sentimentos pelo filho. Esse conflito entre a personalidade dócil e infantil do narrador e a rusticidade da figura paterna é o centro da narrativa.

A personalidade de ambos, bem como sua relação, são construídas desde o início do texto, que evidencia no mínimo gesto e nas poucas palavras as características de cada um. No primeiro parágrafo, de apenas três frases, é apresentada a situação, uma viagem de caminhão através de uma estrada em péssimas condições em direção à Nhuporã. Logo em seguida, surge a primeira reação do pai a essa situação, que esbraveja: “Caminho do diabo” (p.107). Ao longo da narrativa, essa linguagem curta e seca torna-se reveladora de sua personalidade. No parágrafo seguinte, o narrador descreve o caminhão, que possuía uma frase sobre amor de mãe em um pára-choque e uma placa na cabina anunciando o serviço de carreto, o qual o pai garante “de boca” que faz viagens inclusive para fora do Estado pois o caminhão era de confiança. O pai demonstra que é um homem que honrava o “fio do bigode”, sinônimo de honra, honestidade e integridade ética de conduta. Já a frase sobre o amor de mãe escrita no pára-choque irá contrastar com o amor do pai demonstrado ao longo da narrativa. Enquanto o primeiro é usualmente entendido como terno e carinhoso, o segundo revela-se bruto e severo.

A narrativa volta ao momento da viagem no terceiro parágrafo, que relata como o caminhão ficou atolado. Novamente o pai esboça uma reação bruta, esmurrando o guidom e praguejando. Ao não conseguir abrir sua porta, o pai pede ao menino para abrir a dele, porém o jovem afirma que a sua também estava trancada, o pai então o chama de “moleza” e empurra sua porta abrindo-a. O pai pede ao menino para trazer pedras e alecrim para servir de calço às rodas, enquanto ele “Com a testa molhada, escavava sem parar, suspirando, praguejando, merda isso e merda aquilo, e de vez em quando, com raiva, mostrava o punho para o caminhão” (p. 107-108).

A seguir, segue uma breve descrição do pai, alto, forte, de cabelos retos e bigode espesso, e o nariz chato como de um lutador, fortalecendo a imagem de seu caráter viril e forte. O pai é fisicamente o estereótipo do homem gaúcho representado na literatura regional: “Ele é forte, altivo e orgulha-se de sua condição física porque representa uma raça” (MOREIRA, 1982, p. 47). Ainda seguindo os traços que Maria Eunice Moreira estabelece para o herói gaúcho, podemos observar que, além do biótipo, o pai possui as características

morais do gaúcho como a honra, a dureza e a franqueza. Mesmo que não seja comum nos textos de Sergio Faraco a presença do herói gaúcho canonizado na literatura regionalista do Estado, a representação do homem que o narrador faz de seu pai é muito próxima do ideal do homem sul-rio-grandense.

O pai então volta a ser rude com o menino exigindo pressa ao buscar as pedras, o que provoca uma reflexão no narrador: “Por que falava assim comigo, tão danado? As pedras, eu as sentia dentro do peito, inamovíveis” (p. 108). Apesar do uso da palavra inamovíveis, incompatível com o vocabulário infanto-juvenil, esse sentimento do narrador demonstra sua “limitação natural que a própria condição impõe” (BITTENCOURT, 1999, p. 107), a incapacidade de reconhecer sentimentos positivos na forma tosca com que seu pai o trata. Após essa breve reflexão, seguem ações rápidas e diálogos extremamente curtos nos quais se revelam a preocupação do pai com seu filho bem como a fragilidade do menino e sua admiração pelo progenitor.

Primeiramente, o jovem reclama não conseguir mover as pedras por elas estarem enterradas, o pai o chama de “moleza” novamente e começa ele próprio a arrancar as pedras da terra. Enquanto isso, o menino assusta-se ao pensar que o caminhão está afundando na lama e avisa seu pai, porém esse o tranqüiliza explicando que a água é que está subindo, ainda de maneira rude, chamando-o de “pedaço de mula”. Em seguida, eles param com o esforço de retirar o caminhão da lama e o pai oferece uma fatia de pão ao menino que recusa inicialmente, mas é convencido pela insistência dele. Ainda sim, o menino mostra-se preocupado com o pai questionando o que esse comeria, ao que ele responde: “Eu o quê? Come isso” (p.108). Esse jogo entre os dois demonstra a preocupação de um pelo outro, mas ao mesmo tempo revela o cuidado em não assumir isso explicitamente. Nesse breve diálogo, já quase no fim da narrativa, começa a se esboçar melhor a real relação entre pai e filho e: “Logo, há um forte indício de que a relação entre ambos, ao contrário do que aparenta ser, é permeada por um sentimento de afeição” (MÜGGE, 2002, p. 92).

Na certeza de que não conseguiria desatolar o caminhão, o pai conclui que o melhor é esperar pelo socorro do DAER, que possivelmente passaria na manhã seguinte. Para passar o tempo, ele limpa a cuia do chimarrão para preparar um novo e convida o menino para tomar com ele. No momento em que o jovem se aproxima, o pai oferece sua japona avisando que iria esfriar e, ao ver o filho com a larga japona batendo nos joelhos, ri. Ao observar o riso, o narrador comenta sobre o pai: “Que bela figura” (p.109). A entrega da japona assim como do único pão para o filho são fortes demonstrações de afeto do pai, em constraste com a maneira como ele se dirige ao menino. O pai é claramente um homem de ações e não de palavras,

verbalmente agride o menino durante todo o conto, mas abre mão da pouca comida e de sua roupa em prol do filho.

O último parágrafo, no entanto, é o mais revelador a respeito dos sentimentos do jovem em relação ao seu progenitor. Nele, o narrador revela que o rosto do pai era tão belo e amigável que sua vontade era de atirar-se em seus braços e beijá-lo, porém tinha receio da reação do mesmo e controla-se ficando imóvel até seu pai chamá-lo novamente para o chimarrão: “Como é, vens ou não vens?” (p. 109). O menino responde imediatamente ao chamado do pai, nesse momento não há mais barreiras entre eles. Através de fragmentos explícitos desde o título do conto, o narrador constrói uma narrativa que revela, por trás da história aparente que focaliza a rudeza do homem, uma história cifrada de idolatria do menino pelo seu pai.

O desejo de abraçar e beijar é a mais pura forma de carinho que o menino imagina para expressar sua admiração e amor pelo pai, mas ele sabe que é também um gesto visto como efeminado na sociedade machista da fronteira sul-rio-grandense, e que seu pai o reprovava. Ao compreender esse código social dos adultos do meio onde vive, o menino transcende sua condição infantil e se aproxima do universo adulto, “ao esconder o sentimento espontâneo pelo pai, o menino transpõe os limites da inocência infantil e adota a prática do disfarce e da dissimulação exercida pelos adultos” (BITTENCOURT, 1999, p. 118).

6. VERTENTE SOCIAL

6.1 “Um aceno na garoa”

Bah, que mixaria.

Na terceira parte de *Contos completos*, Faraco faz um panorama social do espaço urbano do Rio Grande do Sul, expondo os desencontros e a amargura de indivíduos marginalizados nesse contexto. Assim, ao mesmo tempo em que registra os desafios sociais de um determinado espaço e tempo histórico, observa as reações dos indivíduos frente a esses problemas, através de um minucioso exame da humanidade das personagens.

Se nos contos regionais as narrativas parecem estar distanciadas temporalmente, retratando uma sociedade já ultrapassada, nas narrativas urbanas o tempo parece ser mais próximo, pois são abordadas questões contemporâneas como a repressão do período da ditadura, instalada a partir de 1964, e a fragmentação do homem urbano.

O conto “Um aceno na garoa” relata através da voz de um narrador personagem seu encontro com uma jovem em uma noite de inverno. No primeiro parágrafo do conto, o narrador a observa de sua janela se protegendo do frio, ele considera que mesmo sem a ter notado antes é possível que ela freqüentasse a sua rua há algumas semanas. Esse breve trecho inicial aponta para uma característica marcante na construção da personagem, sua invisibilidade social. Até esse momento, ela é para o narrador apenas mais uma jovem que, como tantas outras, necessita se prostituir para sobreviver. Talvez por esse motivo o narrador confesse não tê-la visto antes, já que muitas vezes as prostitutas, assim como outros tantos sujeitos marginalizados, se tornam imperceptíveis aos olhos da sociedade, acostumada e insensível à situação na qual vivem esses indivíduos.

Já no parágrafo seguinte, o narrador revela que acabara de chegar em casa, pois estava procurando emprego. Após, prepara-se para tomar café enquanto observa a jovem. Em seguida, sua narração volta à idéia de apagamento do indivíduo, ao relatar a abordagem feita pela jovem a dois homens que passam, sem obter sucesso. O primeiro simplesmente a ignora, como se ela não estivesse ali, e o outro apenas lhe acende o cigarro e vai embora. Nesse momento o narrador relata, ainda, que pôde enxergá-la na luz do fósforo e a descreve brevemente: “cabelos longos e escuros, os olhos sombreados, a boca de carmim” (p. 234).

Voltando a relatar suas ações, o narrador revela que tomou seu café sem açúcar e comeu apenas metade de um pão para economizar os poucos recursos para a manhã seguinte. Essa breve confissão remete ao fato de ele estar desempregado, como foi relatado no

parágrafo anterior do conto. Assim, aos poucos, o narrador vai demonstrando não estar tão distante da situação vivenciada pela jovem, pois, como ela, o narrador vive uma situação limite na qual necessita lutar para sobreviver. Após, se deita e fica satisfeito com a idéia de ter um cobertor para se proteger em uma noite fria, mas seu pensamento é interrompido por um grito vindo da rua. Ao olhar pela janela, vê um carro parado e um homem tentando roubar a jovem. O narrador grita com o ladrão, que entra no seu automóvel, o insulta e vai embora, deixando a jovem a juntar seus objetos. Chama a atenção o fato de que os dois transeuntes que são abordados por ela apenas a ignorar ou dispensar seus serviços, enquanto o indivíduo em um automóvel tenta tirar vantagem da jovem que está sozinha na rua. A narrativa apresenta nesse ponto uma inversão de expectativa, já que o homem do carro possivelmente pertence a uma classe social mais elevada à dos homens que estão a pé, porém é esse mesmo homem que aparece como um malfeitor.

Com o assaltante já fora dali, o narrador pergunta se a jovem está bem e, após ouvir a voz dela, retoma o pensamento que tivera enquanto a observava, que seria bom ter companhia naquela noite, principalmente feminina. Reflete, também, que seria melhor para ela, estando sem clientes, estar protegida e aquecida em seu apartamento e a convida para tomar café, ao que ela aceita prontamente. O narrador parece reconhecer que ambos estão em situações parecidas, sem trabalho e sozinhos em uma noite fria, e considera que os dois podem se reunir para enfrentar aquela noite fria de inverno. O conto deste ponto em diante apresenta, essencialmente, o diálogo entre essas duas personagens, com pequenas intervenções do narrador, revelando algum gesto ou movimentação, ou, ainda, refletindo sobre a sua situação e a da menina.

Após jogar as chaves do edifício pela janela, ela aparece em sua porta: “Era uma menina, com uma incrível pintura para dissimular a idade” (p. 235). A jovem entra e se senta em uma poltrona perto da mesa com a bolsa no colo enquanto o narrador acende o fogareiro. Então, os dois começam a conversar, quando o narrador revela que apenas ele mora no apartamento, já ela responde que não gosta de estar sozinha. Ao oferecer o café para a jovem, essa dispensa o açúcar, o que traz certo alívio ao narrador. Ele comenta a sua escassez de recursos e reflete que tivera um ano difícil, que sem emprego até os amigos lhe evitavam para não ter que contribuir em suas finanças. Contudo, isso não é o mais preocupante, o mais triste para o narrador era pensar que aquela era uma atitude disseminada em meio aos homens e que, “entre eles – tão distantes uns dos outros se achavam, cada qual com sua angústia de viver - já se rompiam os velhos e malcuidados fios da ternura humana”(p. 236). A crítica às relações sociais é contundente e poética, porém o narrador não percebe que ele mesmo tem

atitude semelhante com a menina, ao considerar melhor que ela tome café sem açúcar para que lhe sobre para as próximas manhãs. Apesar de oferecer abrigo e café à jovem, ele não demonstra solidariedade em relação a ela, está apenas aproveitando sua companhia.

Enquanto ambos bebem em silêncio, ele oferece um cigarro que ela fuma em meio a risadas e termina soprando a última tragada em seu rosto. A isso se segue um diálogo em que ela diz que vai embora, pois precisa trabalhar, mas em seguida pondera que o dia está parado e, portanto, pode ficar mais um tempo com ele. As risadas, a fumaça do cigarro e a indecisão entre voltar à rua e dormir ali surgem como parte da tentativa de sedução da jovem, que vê no narrador a oportunidade de realizar um programa e talvez salvar sua noite. Para tanto, a jovem se aproxima com “ares que, decerto, julgava sedutores” (236), mas é interrompida por uma tosse incontrolável. O narrador revela que não possuía nenhum remédio em casa, mas lembra-se que uma semana antes também estivera com tosse e havia encontrado uma alternativa. Ele corre ao corredor do edifício e busca folhas de samambaia da porta de uma vizinha para fazer um chá, o qual ela bebe reclamando do gosto.

Depois de tomar o chá, a jovem cruza a bolsa a tiracolo e se senta nas pernas do narrador na tentativa de retribuição pelo tratamento que está recebendo, abraçando-o e beijando-o com “a boquinha fria e o nariz mais ainda” (237). Ao não perceber efeito de seus carinhos, ela questiona se ele é impotente, como resposta o narrador revela que é um problema de nascença. Ela primeiramente se penaliza dele, mas logo questiona se não iria poder fazer um programa e garantir sua noite, mas ele responde que está desempregado e não tem como pagar pelos serviços dela. A jovem, então, insinua que ele tentou seduzi-la com café e chá para não ter que pagar, mas ele não se defende da acusação. Frente a apatia de seu benfeitor, a jovem grita levando o narrador a pensar nas conseqüências do barulho, já que estava em curso uma ação de despejo, e nas explicações que teria que dar à síndica.

Em um sinal de confiança no homem que a recebera em sua casa, a menina se desfaz da bolsa pela primeira vez, após a tentativa de assalto sofrida, e se ajoelha aos pés do narrador afirmando que faria qualquer coisa que ele pedisse. Ele pega o dinheiro da comida, reparte e lhe dá a metade. Ela exclama: “Bah, que mixaria” (p.238) e guarda no bolso. Em seguida volta a dizer que faz qualquer coisa questionando o que ele gostaria, mas o narrador diz que não quer nada, afirmando que ela pode ir embora se quiser ou dormir na poltrona. Ela parece não acreditar, indagando se realmente ele não queria nada, se ela fizera algo que o desagradara, mas as respostas são sempre negativas. A jovem propõe que ele lhe faça sexo oral devido a sua incapacidade, mas essa alternativa também é recusada. A cada tentativa a jovem se expõe e, também, se solidariza com a penúria do narrador. Entretanto, o homem

interrompe as constantes investidas sexuais e questionamentos afirmando que precisava levantar cedo para procurar emprego. Decepcionada com a recusa do homem, a jovem decide ir embora, antes questiona pela última vez sua disfunção sexual, mas ele reafirma sua incapacidade. Nesse trecho da narrativa, ambas personagens já apresentam uma grande solidariedade entre si. Sabendo da precária condição financeira dele, a jovem lhe oferece o único bem que possui, seu corpo, a fim de proporcionar algum prazer àquele que lhe estendeu a mão em uma noite fria. O narrador por sua vez recusa-se a receber os favores sexuais da menina em troca de sua solidariedade e, além disso, deixando de lado a sua miséria, compartilha com a jovem o pouco dinheiro que lhe resta.

Já na escada, ela afirma que ele não quer manter relações sexuais porque ela é menor de idade. Ele, contudo, nega fingindo surpresa. Sentindo-se rejeitada, a jovem desabafa: “Sou pobre, posso até ser feia e tenho um dente preto, mas nunca ninguém fez pouco caso assim de mim” (p. 239) e continua: “Tá certo que tu me ajudou – e já fungava –, mas depois fica ai me esnobando, como se eu fosse uma aleijada. Eu não subi pra te pedir esmola” (p.239). O narrador imagina o que ela pedirá agora e se questiona por ter trazido ao seu apartamento uma “vigaristinha”, visto seus problemas financeiros e afetivos. Nesse ponto da narrativa, ambos estão no limite entre a situação de marginalidade que se encontram e a sua dignidade.

Eles são interrompidos pela síndica que aparece no corredor, liga a luz e se espanta ao vê-los, porém não fala nada e retorna ao seu apartamento. Eles riem da situação e o narrador com ar jocoso comenta a situação: “sem dinheiro, com um embrulhinho de açúcar e a metade de um pãozinho” (p. 240). A luz se apaga e a jovem, ainda rindo, leva a mão do homem entre suas pernas afirmando estar exitada. Ele pede para subirem, mas ela prefere ficar no corredor. O narrador não descreve o que ocorre a seguir, apenas comenta: “Tinha um jeito estranho de amar. Um pouco ria, outro chorava, eu não sabia se aquilo era verdade e não me animava a afirmar que fingia” (p,240). Apesar de o leitor não ter acesso ao momento de intimidade das personagens, toda a situação de carências sentimentais indicam a provável consumação do sexo. A aproximação que vem sendo desenvolvida ao longo da narrativa torna-se completa nesse momento, ambas personagens já se encontram despidas de qualquer preconceito ou juízo de valor em relação à outra e a solidariedade entre elas é absoluta.

Depois, já na rua, eles se despedem e a jovem lhe faz carinho e dá um beijo. O narrador volta a oferecer a poltrona para ela dormir, porém ela responde que ainda precisava trabalhar. Após a despedida ele volta e, ao se deitar, ouve ela chamar, se aproxima da janela e indaga: “Tu de novo dente preto?” (p.240). Ela pergunta se ele quer que ela volte amanhã, mas ele responde que não, fazendo sinais para ela falar baixo. Mesmo assim, ela afirma que

voltará e que irá levar “açúcar, pó de café, bolinho de polvinho” (p. 240) e acrescenta que se a síndica o expulsar do prédio ele pode ir morar com ela. O narrador diz: “Te amo” (p.241) para a jovem, que bate o pé no chão, achando que ele está brincando com ela, e diz que está falando sério, mas ele retruca: “Eu também” (p. 241).

Somente no final da narrativa, após entrar completamente em contato com o sofrimento e a angústia de sua hóspede, o narrador se refere especificamente à jovem sem utilizar o pronome *ela* ou o substantivo *menina*, chamando-a de “dente preto”. Apesar de aparentemente ofensivo, essa personificação, dentro do contexto da narrativa, desvela-se extremamente carinhosa e ressalta a aproximação que ocorreu durante o percurso narrativo entre o narrador e essa personagem.

Gilda Bittencourt (1999) aponta a falta de nomes das personagens como uma característica comum nos contos produzidos no Rio Grande do Sul após a década de 1970, como recurso de denúncia social, onde a falta de nome evidencia o anonimato das personagens, que se configuram mais como tipos representativos de camadas sociais do que como indivíduos. Tanto o narrador quanto a jovem prostituta são exemplos de personagens marginalizados que se aproximam justamente por essa razão, apesar de estarem nessa situação por motivos diferentes.

Dentro de uma tradição literária iniciada no conto sul-rio-grandense por Alcides Maya, Dyonélio Machado e Cyro Marins, e retomada com fervor na década de 70, o conto apresenta uma forte crítica social, evidenciando violência das relações sociais, sobretudo em relação ao sistema capitalista. Contudo, “Um aceno na garoa” é mais do que isso, é o retrato de uma situação-limite entre uma jovem prostituta e um desempregado. Ao capturar um momento tão limítrofe na vida das personagens, a narrativa captura, também, toda sua humanidade, pois, apesar da forte denúncia social sobre as dificuldades enfrentadas, são cativantes os gestos de solidariedade manifestados por esses dois indivíduos marginais. Em raros momentos como esse, os indivíduos maltratados pela sociedade “se apresentam como exemplos de generosidade, respeito e dignidade, dividem suas mazelas e suas posses, expõem toda a sua desconfiança em relação aos outros, sua carência de afeto e reconhecimento humano” (FILIPOUSKI, 2003, p.198).

6.2 “Danúbio Azul”, “Domingo no parque” e “Um dia de Glória”.

Que dia!

Além de flagrar momentos limites na vida de suas personagens urbanas, Faraco compõe sua obra também de recortes do cotidiano, porém sem perder o peso da crítica social e a afirmação de humanidade de suas personagens. Se no conto analisado anteriormente a crítica recai nas relações sociais impostas a indivíduos marginalizados e solitários, nos três contos que serão analisados o foco são indivíduos comuns e pertencentes a uma família nos moldes tradicionais da sociedade sul-rio-grandense. Aqui se estabelece o drama do cotidiano, o desvelamento das angústias humanas em personagens que, aparentemente, não passam por uma situação opressora.

A escolha dos três contos para uma análise conjunta se deve ao fato de eles compartilharem mais similaridades entre si do que com o resto dos contos urbanos de Sergio Faraco. A primeira característica compartilhada por esses contos é a exposição de situações corriqueiras na vida de uma família de classe baixa. A segunda característica recorrente é o uso do narrador heterodiegético, que não faz parte do que narra, mas, como é comum na obra de Faraco, tem a habilidade de penetrar nos pensamentos das personagens, bem como compreender seus sentimentos mais profundos. Outra característica que perpassa os três contos é a possível utilização das mesmas personagens. As narrativas focalizam uma família composta por um homem, sua esposa Luíza e suas filhas. O homem nunca é nominado, o narrador refere-se a ele apenas como esposo ou pai, já Luíza tem seu nome repetido nas três narrativas e as filhas têm seus nomes revelados apenas no conto “Domingo no parque” onde são chamadas de Mariana, Marta e Marietinha. A última característica que une as narrativas não é própria de suas estruturas, mas sim da organização de *Contos completos*, pois os três textos se encontram agrupados em sequência, provocando assim uma conexão inevitável entre eles por parte do leitor.

O primeiro conto, “Danúbio azul”, retrata um sábado qualquer na vida da família. Contendo pouca ação, a narrativa se desenvolve em pouco mais de duas páginas, nas quais o tom de rotina impera. No primeiro parágrafo, o pai aparece lendo o jornal à procura de um piano para Luíza, “que em sua juventude pinicava valsinhas no Fritz Dobbert do avô” (p.219). Porém os altos valores são um obstáculo para a realização do sonho da esposa. Luíza, ao saber que o preço não está no anúncio, indigna-se, afirmando que deveria ser obrigatório a divulgação dessa informação. Em resposta, o homem retruca: “Nesse país nada é obrigatório” (p.219) ao que Luíza reage pedindo para ele não falar de política na frente das crianças.

A ironia emerge considerando-se que o conto teve sua primeira versão publicada ainda no período da ditadura. A falta de obrigatoriedade, ou melhor, seu oposto, o excesso, é alvo de crítica do homem, a crítica social mais explícita presente na narrativa, porém, ao mesmo tempo, a mais breve. Entretanto, como lembra Tchekóv, não são necessárias inúmeras palavras para se dizer muito.

A idéia de rotina é retomada quando o homem lembra as filhas de que é hora da sesta, costume da casa aos sábados. Apesar de certa resistência inicial, as meninas se acomodam em seus beliches, após uma palavra mais ríspida do pai. Ironicamente a atitude enérgica do pai é a mesma que esse critica em relação ao governo, se no Brasil o povo é submetido a regras impostas contra a sua vontade, na casa da família as filhas seguem a vontade do pai. Mais uma vez, vem à tona a questão política, visto que o pai se caracteriza como um reflexo do momento cultural pelo qual o país atravessa, como indica Gilda Bittencourt: “O clima de revolta, apreensão e desencanto instaurado pela repressão militar repercutiu naturalmente na literatura gaúcha, em denúncias contra a violência e o autoritarismo ou em relatos traumáticos marcados pelo medo e o terror” (BITTENCOURT, 1999, p. 74)

Luíza não gosta que o marido seja rude com as filhas, mas, ao contrário de antes, ela não fala nada, parece estar com o pensamento longe: “Examina as mãos e morde um farpinho de cutícula” (p.219). Ao contrário do marido, preocupado em manter o ritmo da casa, Luiza parece entusiasmada com a possibilidade de realizar o sonho de ter um piano. No momento seguinte, todos dormem tranqüilamente, menos Luiza que permanece olhando o teto e o marido. Ao se encostar nele, esse resmunga: “Hein?” (p. 220) e ela responde: “Não falei” (p.220). Ao notar certa tristeza no marido, ela o abraça, deixando cair a alça do sutiã. O marido, então, se alegra e, em instantes, já está tentando despi-la. Contudo, não chega a fazê-lo, pois um barulho vem do outro quarto e Luíza vai verificar. Após constatar que está tudo bem, apenas um vaso fora derrubado, a mulher suspira observando um casal de namorados se beijando no *playground* do edifício.

No retorno de Luíza à cama, seu marido está novamente consternado e: “Ela também sente alguma coisa dolorosa, uma tristeza vaga, um misto de saudade e desânimo” (p. 220). Nesse momento, é revelado o verdadeiro motivo do desejo de Luíza que se lembra de quando era jovem, das aulas de piano com o professor italiano, “dono de um repertório inesgotável de valsas e galanteios” (p. 220). Comprar o piano é retornar a um passado perdido, um passado de possibilidades, onde não havia a falta de dinheiro, o cuidado com as filhas e, principalmente, a monotonia das rotinas de sábado.

Na cama do casal ambos permanecem calados, mas o silêncio deles é interrompido por um novo choro. Dessa vez é o pai que vai verificar e, ao constatar que a filha necessita ir ao banheiro, pede ajuda à esposa e volta à cama. Quando Luíza também retorna vai procurar aconchego e calor no corpo do marido, mas esse está atento ao relógio. Ele revela que seu colega de trabalho, Rudi, iria passar em sua casa para deixar um atestado. Como o marido não sabe o horário que Rudi irá chegar, Luíza fica um pouco desgostosa: “E já vai tirando a roupa, na urgência de salvar o sábado. Antes que venha outro cocô. Antes que venha o Rudi. Antes que venha a nostalgia das valsas de Viena” (p. 221).

O conto vai desvelando alguns detalhes do cotidiano da família, mesclando suas preocupações diárias, como o cuidado com as filhas e o atestado do colega, com sonhos mais profundos, como o desejo pelo piano que, na verdade, representa o resgate de um passado mais alegre. Luiza e seu marido fazem contraponto um ao outro, enquanto ele se preocupa com as urgências diárias, ela representa a vontade de mudança, a busca pela satisfação pessoal. As duas personagens se encontram e se completam através do ato sexual, talvez o último refúgio de ambos em meio aos obstáculos da vida.

Em “Domingo no parque”, vemos uma família saindo de Alto Petrópolis, um bairro de Porto Alegre, para um passeio no Parque da Redenção²³. Ainda em casa, Luiza desdobra-se para atender as três filhas e aprontá-las para o “grande dia”, enquanto o marido confere o dinheiro e o prende com um clipe. O homem, imperativo como no conto anterior, avisa que irá esperá-las na entrada do prédio, mas Luíza pede: “Por favor, vamos descer todos juntos” (p. 222). Já no começo da narrativa, temos a oposição entre o domingo e os outros dias, e a esse dia se conecta a união familiar reivindicada por Luíza. Talvez, aqui, já se possa pensar na relação entre história cifrada e aparente de Píglia, entre a realidade da semana e uma diferente do domingo. Também em poucas linhas, o narrador já define as personagens e expõe o momento que essas estão vivenciando. O pai é visto como provedor ao passo que a mãe é sobrecarregada com a organização da família, denotando uma hierarquia familiar tradicional e suas consequências para o sexo feminino. Entretanto, essa denúncia social sobre o papel da mulher no núcleo familiar não possui nenhum juízo de valor, cabe ao leitor percebê-la e interpretá-la. Assim, a narrativa atende a alguns preceitos básicos lançados por Tchekóv, desde a concisão, passando pela transposição de uma situação real, até a omissão de julgamento por parte do autor.

²³Esse é o nome popular do parque cuja denominação oficial é Parque Farroupilha desde 1935.

Como parte do passeio tomam um táxi ao invés do ônibus do dia-a-dia, a mulher e as filhas no banco de trás e o homem na frente. Ao contrário do meio de transporte semanal, o carro é confortável e o motorista bem-humorado, inclusive inicia uma conversa com o homem, “Dia bonito, não?”, que lhe responde: “Pelo menos isso” (p.222). Na chegada, Luiza comenta com o marido que achou o motorista “meio corredor”, ele, por sua vez, o julga “meio comunista”. Os breves comentários do marido explicitam a visão política da personagem, evidenciando o momento social por que passam. Primeiro sua insatisfação com a realidade a que está submetido, através da resposta ao motorista sobre a condição do dia. Em um segundo momento, suas reservas em relação à ideologia política do motorista, ao associar o comentário da mulher, claramente negativo, “meio corredor” com “meio comunista”. Assim como a maioria da população dos anos 70, essa família da pequena burguesia portoalegrense não está satisfeita com a situação política do país, mas nutre um temor político em relação a ideologias de esquerda. A narrativa assume assim uma dupla crítica ao evidenciar uma certa imobilidade política da classe trabalhadora e, ao mesmo tempo, sua opressão pela ditadura. Crítica essa já evidenciada no conto anterior, e comum em textos desta década como indica Gilda Bittencourt:

A nova geração de escritores, dotada de uma visão crítica aguçada e sem o comprometimento ideológico das antigas gerações, mostrou-se sensível aos problemas da sociedade rio-grandense, adotando, porém a ótica dos fracos e oprimidos, ou então criticando a atuação das classes dominantes (BITTENCOURT, 199, p.74).

O passeio segue e a família percorre as vitrines do Bom Fim, bairro comercial da capital gaúcha, sonhando com possíveis compras, talvez alguma mobília, completamente alheia às preocupações diárias. A partir desse momento as personagens parecem estar entrando em um novo mundo, cheio de possibilidades e alegria que culmina com a chegada ao Parque da Redenção no fim da rua. Imediatamente as meninas começam a brincar risonhas, e “até Luiza, na Redenção, fica um pouco bonita. Os olhos dela se movem mais rapidamente, as mãos se umedecem e as faces recobram nuanças juvenis” (p. 223). A jornada da família continua e o pai compra ingressos para o carrossel. Enquanto as filhas se divertem no brinquedo, o casal fica observando-as com orgulho, Luiza salta na ponta dos pés e o movimento de seu decote provoca desejo no homem que encosta-se nela, mas o carrossel já está parando e ela precisa sair para recolher as meninas. Após breve discussão sobre o último sanduíche, as meninas se animam com a idéia da mãe de andar na roda-gigante. Do alto Luiza e as filhas abanam para o pai, que finge se assustar com a passagem das filhas. O passeio

continua e eles comem pipoca e amendoim torrado, brincam de esconde-esconde e andam no trezinho. É nesse espaço que os indivíduos se tornam completamente alheios a sua realidade cotidiana e passam a experimentar uma realidade alternativa, muito mais agradável do que a sua. Fica, assim, mais evidente a tensão entre a história aparente, explícita no título, e a cifrada, aquele outro mundo negativo de fora do parque. É no choque entre esses dois mundos que a narrativa se constrói, pois todos os movimentos realizados dentro desse espaço de liberdade se opõem à realidade de fora dele, o Parque da Redenção é lugar de fuga dos problemas do dia-a-dia, e revela isso já em seu nome.

Contudo, à medida que começa a escurecer, a família se dirige ao corredor de ônibus: “E vão ficando sérios, intimidados sem saber porquê” (p. 224). É a sensação de esvaziamento que os inquieta, pois sabem que o término do domingo representa o retorno à vida cotidiana. Enquanto esperam, falam pouco ou nada, “até que vêm assomar no corredor, roncando, soltando fumaça negra, o dragão de lata” (p. 224). O ônibus é símbolo da realidade que os espera ao voltar para casa e causa silêncio nas personagens, sinal contundente da opressão que esta lhes imprime. Por fim, Luiza questiona se aquele é o ônibus deles e o marido afirma que sim: “Mas não é. E por instantes eles ficam se olhando, sorrindo, querendo acreditar que o domingo ainda não acabou” (p. 224). Finalmente, a oposição máxima entre a história cifrada e a aparente se concretiza na forma do ônibus, e a tensão crescente criada entre as duas realidades, a do parque e a da vida, se estabiliza. O parque cumpre assim seu papel, ao devolver a alegria a indivíduos sobrecarregados do fardo cotidiano, é o espaço de compensação, salvação, de resgate da vida.

Na oscilação entre o dito e o não-dito, o narrador constrói dois mundos diferentes e interdependentes, um onde a família desfruta o prazer do passeio em união e harmonia, e outro onde a sobrevivência é incômoda. O domingo no parque representa ao mesmo tempo essas duas realidades.

O último conto que focaliza a família, “Um dia de glória”, relata o dia da entrega do novo roupeiro. Luiza estava sozinha quando os carregadores chegaram, ofereceu-lhes café e sentiu-se feliz, por finalmente receber o móvel que iria substituir aquela “geringonça que a vexava, obrigando-a a encostar a porta do quarto quando recebia visitas” (p. 225).

No fim da manhã, chegam as filhas que também mostram-se excitadas com a novidade. Depois do almoço as meninas já começam a arrumar suas roupas, auxiliadas pela mãe, que “às vezes suspirava, com os olhos marejados” (p. 225). O marido chega somente no fim da tarde, ansioso, tendo em vista que levava um ano juntando a quantia necessária para a compra. Ao ver o roupeiro, o homem percebe o contraste com o resto de sua mobília: “Sua

cama parecia agora a cama de um albergue, as cortinas, farrapos sujos, e a própria parede, com manchas conhecidas de umidade, mostrava outras que ele nunca tinha visto” (p. 226). A observação do homem enfatiza o caráter temporário da conquista. Articulando história aparente e cifrada, a narrativa demonstra, através do “dia de glória” que vive a família, os outros tantos dias de miséria por que passam.

Após uma janta simples, as meninas foram ver televisão enquanto o casal pensava nos sacrifícios necessários para a compra. Após a janta, as meninas já haviam ido dormir, mas o casal pernameceu na cama com a luz acesa observando o roupeiro, “com orgulho, reverência e um receio incerto” (p. 226). Ao apagar a luz, Luiza comenta ao ver o vulto da peça: “dá até uma vontade de rezar, não dá?” (p. 226).

Além de aparentemente focar a mesma família, os contos possuem uma característica em comum que os aproxima: a fuga das personagens de sua realidade através de pequenos prazeres. No primeiro isso se dá com o ato sexual, na tentativa emergencial de resgatar sua humanidade; já no segundo, o passeio familiar no parque constitui outra oportunidade de suprimir os problemas cotidianos. Contudo, é no terceiro conto que esses indivíduos chegam mais perto da satisfação pessoal, através da compra de um roupeiro.

Apesar de cada conto ser uma peça independente e unitária, ficam latentes suas relações, pela característica já apontada e, principalmente, pelo desfecho do último. No primeiro, a compra do piano é apenas um sonho distante devido ao baixo poder aquisitivo da família, sonho de consumo que se perpetua no segundo conto enquanto eles observam as vitrines da rua do Bom fim; entretanto, é só no terceiro que a aquisição de um bem material se concretiza. Assim, as narrativas apontam para uma satisfação unicamente alcançada pelo consumo, se o sexo apenas anestesia momentaneamente os indivíduos e o domingo no parque igualmente traz com seu fim a volta à miséria cotidiana, o roupeiro parece ser mais perene. Enquanto os dois primeiros contos terminam com a sensação de angústia pela realidade que se aproxima, o último tem em seu desfecho uma aparente sensação de completude, resumida na afirmação de Luiza ao contemplar a aquisição.

Entretanto, a manifestação de Luiza aponta, ainda, para “a insegurança dessa circularidade que é imposta pelo consumismo” (MÜGGE, 2003, p.123). A aquisição do roupeiro é apenas uma vitória passageira, o indivíduo de Faraco está sempre em busca da satisfação de suas necessidades em um ciclo que parece não ter fim.

Através de uma narração concisa sobre fatos aparentemente triviais no dia-a-dia de uma família, as narrativas desnudam a realidade social de uma sociedade oprimida financeira e politicamente. Ao consumismo, evidenciado previamente, unem-se o silêncio e a

insatisfação com a situação social. Escritos no auge da ditadura brasileira, os contos refletem esse fenômeno, mas sem calar-se completamente frente ao momento que o país atravessa. Através de brevíssimos comentários, surge uma voz de angústia frente a ditadura. Não podia ser diferente, pois uma das conseqüências mais sintomáticas de qualquer governo ditatorial é o silenciamento dos indivíduos, o apagamento da opinião política. Além disso, como apontam Tchekóv e Píglia, não é preciso dizer abertamente algo para comunicá-lo ao leitor, assim, no não-dito, na suprimida voz das personagens, está o maior desabafo político.

7. VERTENTE EXISTENCIAL-INTIMISTA

7.1 “Adeus aos passarinhos”

Passa o tempo e isso é bom.

Entre os autores estudados por Gilda Bittencourt essa é a segunda vertente mais importante na prática dos contistas, o que coloca Faraco em harmonia com as mudanças e preocupações dos escritores de sua geração. Apesar de Faraco possuir poucos textos dessa natureza, são três em *Contos completos*, espalhados cada um em uma parte da obra, esses são reveladores “dos mistérios que se escondem no interior humano, revelando seus desejos ocultos ou até mesmo percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados da sua mente” (BITTENCOURT, 1999, p.92).

Podendo ser definido como “uma crônica intimista onde não está presente o enredo ficcional” (Genro, 1979, p.6), “Adeus aos passarinhos” apresenta um narrador-personagem que se descreve em uma chalana no mar aberto, longe de qualquer margem, onde se defronta com seu eu-menino. Apesar de inserida pelo autor na primeira parte da coletânea, contos com temática regionalista, a narrativa parece ter pouco em comum com esses, exceto pela presença da chalana. A embarcação do narrador parece ser o único elemento que o liga ao universo campeiro de Sergio Faraco, porém esta não mais navega no rio Uruguai de margens definidas, mesmo que permeadas pela interculturalidade da fronteira, onde a água corre sempre na mesma direção, e o trajeto é definido por quem conduz a chalana. Podemos observar esse abandono da temática campeira, também, através da renúncia de sua linguagem, já que aqui não encontramos a linguagem regional e cheia de “castelhanismos” dos outros contos. A narrativa atinge, assim, uma dimensão maior através de uma “linguagem intimista e confidencial” (Felizardo, 1979, p.15).

A narrativa inicia com uma indagação: “Como pode uma chalana freqüentar o mar? Deixar seu ancoradouro de água doce, descer a corrente e se perder no mar, a bordo um pobre homem que pouco sabe além do que lhe ensinou o rio e sua filosofia silvestre de pitangas” (p.69). Instaure-se, assim, desde o início da narrativa o sentimento de desamparo desse homem, perdido em um mar desconhecido, um espaço vazio onde o presente parece não existir. Apesar da inércia de sua situação, o homem sente o tempo passar e se recorda do passado, ele se lembra de desembaraçar uma mecha de cabelos, e essa memória lhe dá a certeza de não estar morto, pois “na morte não há memória” (p.69). Considerando as histórias aparente e cifrada de Píglia, temos uma narrativa quase estática sobre o estado anímico desse

homem isolado no mar que aponta para a apreensão em relação à mudança, sobre a perda de um referencial, de identidade. As duas histórias se interpenetram, a viagem de uma chalana na imensidão do mar é a própria imagem do homem em busca de si:

O mar é o universo do homem que precisou descobrir outros espaços para sobreviver, ou sofrer diferente; é o desconhecido, é o sem rumo, é o inesperado, é o desejo de voltar sem saber ao certo para onde; é a imensidão, a profundidade e, às vezes, a solidão (Rupert, 2003, p.52).

Além de suas memórias, o narrador tem por companhia alguns pássaros que pousam em sua chalana, e isso lhe dá a esperança de reencontrar a terra, mas, por mais que procure, ele nunca a enxerga. A ansiedade de retornar a um estado de segurança e certeza é latente, o homem faz cálculos e se excita com o menor sinal da margem, se apegando a essa idéia, “É bom pensar que estou voltando” (p.70). É nesse momento, entre o sentimento de carência e a busca por um referencial, um objetivo, que ele vê uma criança na embarcação. O narrador chega a questionar se o menino seria ele, devido à imagem que faz de si quando na mesma idade, mas nega-se a acreditar visto as suas diferenças, “vem do nada esse menino e não posso deixar de notar como é cheio de vida, quase um monstro se você o compara a mim, que aqui estou como se estivesse morto, a passarada fuçando em meu nariz”. (p.70).

O narrador se sente incomodado com a presença do menino, com a forma como ele aparece e desaparece constantemente, mas acaba aceitando-o como companheiro de viagem e o indaga sobre o trajeto, sobre quando chegarão, porém o menino nunca responde e se diverte com sua inquietação. A criança então passa a mostrar-lhe coisas que tira de dentro de uma pasta, entre elas, coisas que o homem está pensando, por fim, confessa: “Meu coração, eu o sinto, começa a sangrar, e se ele mergulha outra vez o braço em sua pastinha, o braço volta em sangue” (p.71). Na tentativa de fugir daquela incômoda sensação de desamparo, ele dá as costas ao menino que começa a chorar. Arrependido, volta-se para consolar o menino, mas não consegue tocá-lo, desesperando-se e gritando, o menino então desaparece. Com ele desaparecem também a sutil margem e os pássaros, que voam para longe, deixando-o sozinho novamente. Ele, então, volta a se indagar sobre a questão do início e, sentindo o peso do tempo, encerra o conto uma estranha sensação, “O tempo vai passando, o tempo vai zunindo, eu o sinto dentro de mim como um inseto” (p.71).

A passagem do tempo é um indefinido, que traz a experiência e descobertas, mas traz, também, a consciência da morte e a perspectiva de mudança, de abandono das fantasias, de perda. Desaparece a liberdade da infância e surgem as preocupações da vida adulta. Enquanto

os pássaros lhe dão a esperança de estar perto de uma margem, o menino lhe confunde aparecendo e desaparecendo continuamente, além de mostrar-lhe objetos que ele está pensando, lembrando. O menino representa a segurança de um passado, a inocência perdida, os sonhos abandonados. Enquanto o mar são as incertezas da vida adulta, o menino é a paz de uma vida de possibilidades, “podia até pensar que o mundo acabou” (p.69). Considerando Píglia, observamos que esse encontro com o menino, ao mesmo tempo em que proporciona momentos de relaxamento e reflexão, acentua sua condição atual de desamparo. É aí que a história cifrada aparece através da aparente, é no contato com seu passado de sonhos, leveza e liberdade que se evidencia sua miséria atual, de angústia e desespero.

A única sensação que resta é a da passagem do tempo, expressa através de anáforas ao longo do texto e da própria voz narrativa. O tempo e a mudança são duas constantes nos contos regionais de Faraco, a passagem do primeiro leva inevitavelmente à segunda, e a certeza de que a volta é impossível é um peso para suas personagens. O conto “é realmente uma despedida de tudo que ficou pra trás, na infância e na adolescência, prenúncio de que agora não existem mais ilusões” (Corrêa, 1979, p.6).

A narrativa pode ser vista como um possível elo que conecta a mudança de personagens representantes do gaúcho com outras nas quais nenhuma certeza sobreviveu. Aponta, também, para a solidão e desespero apresentados pelas personagens urbanas, vítimas das opressões sociais, e, ainda, para o sentimento de perda que seus personagens infantis enfrentam no processo de amadurecimento. Contudo, a narrativa possui uma dimensão mais ampla. A sensação da perda de valores, da inocência, que perpassa tanto os textos regionais, sociais e memorialísticos de Faraco, imprimindo nos personagens uma incompletude nunca saciada, tem seu ápice nessa narrativa extremamente intensa e confessional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da idéia do conto como um gênero fluido e complexo, e observando o contexto sócio-cultural do Rio Grande do Sul, pretendeu-se discutir a obra *Contos completos*, apontando possíveis formas de se interpretar o universo de Sergio Faraco. Fundamentando a discussão em estudos a respeito dos temas, o trabalho teve por objetivo ampliar o viés pelo qual Faraco é visto e analisado pela crítica. Examinando a fortuna crítica do autor, Laury Maciel atenta para o fato de que

Há uma certa tendência em catalogar os contos de Sérgio Faraco como um dentre os regionalistas, porque grande número deles têm por cenário a fronteira sul-rio-grandense, refletindo, de certo modo, o linguajar, os costumes e os hábitos de vida dessa região (MACIEL, 1986, p.15).

Considerando que o autor dedicou seus primeiros anos à temática da fronteira e que um terço dos contos inseridos na coletânea analisada contém uma relação com essa, foi inevitável discutir o caráter regional de sua obra e como essa se aproxima ou se afasta da produção literária que a precede. Contudo buscou-se, além disso, atentar para as outras temáticas exploradas pelo autor, bem como para o que faz com que seus contos sejam tão premiados e bem aceitos pela crítica e público. Assim, na tentativa de entender o universo ficcional de Faraco, fez-se necessário buscar uma nova dimensão para sua obra, devido ao alto grau de sensibilidade do autor ao retratar tipos humanos, independente do local onde vivem.

Já a partir de sua estréia literária com *Idolatria* (1970), Sergio Faraco apresenta algumas marcas próprias que permitem inseri-lo dentro do panorama literário sul-rio-grandense. A principal marca é a renovação em relação à escrita do conto sulino tradicional. Segundo Gilda Bittencourt, nos anos 60, “surgiu um novo tipo de narrativa curta no sul do país, com temas e formas inovadoras, dicção coloquial e paisagem urbana” (BITTENCOURT, 1999, p.20). Dentro desse panorama literário, o autor destaca-se pelo cuidado com que produz narrativas breves e densas, pelo trabalho com a linguagem e, sobretudo, pela dimensão humana de seus contos.

Ao se analisar a questão temática, em sua vertente regionalista, na obra de Sergio Faraco, o estudo atentou sobre a possível trajetória de amadurecimento percorrida, através dos contos, pelo sujeito que ocupa o espaço rural. Considerando essa idéia de unidade entre as narrativas que o próprio autor agrupa em um conjunto, observa-se a subversão que o autor propõe em relação ao mito do gaúcho herói. Por conseguinte, ao longo dos contos, o autor vai

desmontando e (re)configurando a identidade cultural desse indivíduo. Afastando-se completamente do imaginário romântico de um indivíduo telúrico, altivo e guerreiro, que persistiu durante muito tempo nas letras do Rio Grande do Sul, Faraco introduz um novo sujeito, instável e em conflito com o espaço em que vive. Nem mesmo o espaço, que servira de forte elemento identificador do indivíduo sul-rio-grandense, é o mesmo. Longe da vastidão do pampa, o gaúcho de Faraco habita uma região de fronteira marcada pela presença do rio Uruguai. É nesse espaço de indefinição que se movimentam as personagens faraquianas, levando consigo a marca do contato com a cultura platina e a sobrevivência às margens do rio.

Abrindo a primeira parte da obra *Contos completos*, e exemplo singular do trabalho de Sergio Faraco com a temática regionalista, encontra-se “Lá no campo”. O conto apresenta uma ordem social já extinta do espaço rural sul-rio-grandense. Apesar de destoar dos demais contos, essa primeira narrativa representa de forma clara o caráter realista de Faraco, em sua busca por uma representação mais fiel da realidade campeira. É um resgate sensível do imaginário gaúcho e de sua identidade cultural. Assim, através de um retrato mais palpável e honesto do passado sul-rio-grandense, Faraco recria nesse conto o universo mítico do pampa em sua “natureza sensível e contraditória” (MASINA, 1986, p.13).

Já os contos seguintes, que apresentam repetidamente as personagens “Tio Joca” e “López”, retratam um universo distanciado da “democracia do pampa”, que é substituído por uma nova ordem, marcada pelas relações capitalistas. Os contos apresentam exatamente o que diz Gilda Bittencourt sobre o tratamento dado pelos autores contemporâneos à imagem do gaúcho,

O herói de agora já não é mais aquela personagem altiva, associada ao cavalo e conhecida como o ‘centauro dos pampas’, mas o homem empobrecido, proletarizado, que vive numa nova ordem econômica que o expulsou do campo obrigando-o a procurar modos alternativos de sobrevivência, nem sempre lícitos e honrosos, que se apresentam como a única solução para continuar vivo (BITTENCOURT, 199, p.123)

Nos outros contos, os relatos feitos por um narrador-personagem introduzem os indivíduos que ocupam a fronteira do Rio Grande do Sul e as experiências transformadoras que determinam a posição do indivíduo frente a essa nova realidade que se apresenta. O processo de transformação inicia em “Noite de matar um homem”, no qual o narrador-personagem sofre pelo peso de ter que cometer um assassinato como parte da rotina na fronteira, mesmo que por motivos de sobrevivência. Já no conto seguinte, “A voz do coração”, o narrador se sente mais confortável com a moral do decadente universo fronteiriço

e não apresenta nenhuma restrição à prática de crimes como meio de defesa frente às dificuldades da fronteira. O narrador-personagem desse conto mostra-se revestido dos valores, ou da falta deles, que sua realidade apresenta.

Contudo, esse aparente ajuste do indivíduo com a realidade é rompido quando o estrangeiro de “Bugio Amarelo” invade o espaço do pampa e põe em risco a delicada estrutura da sociedade campeira. Ao tentar preservar a honra e cumprir com a tradição matando o perturbador dessa ordem, o narrador-personagem acaba traindo as próprias bases da sociedade que se propôs a defender. O ato inesperado força o indivíduo a deixar o rio da fronteira para entrar no mar metafórico da cidade descrito no conto “Adeus aos passarinhos”, como forma de restabelecer a harmonia do mundo idealizado em sua memória.

O retorno a esse espaço campeiro ocorre em “Sesmarias do urutau mugidor”, porém aqui o indivíduo já não é o mesmo. Nesse conto observamos a interação entre a realidade do sujeito urbano e a dos miseráveis habitantes do pampa gaúcho, no qual a primeira assimila a segunda como forma de salvação dos indivíduos. Esse contraste entre o homem da cidade e o do campo é acentuado em “Hombre”, no qual, inserido novamente na vida da fronteira, o indivíduo que se transferiu para o espaço urbano não apresenta as mesmas qualidades e reações, claramente transformadas pelo contato com outra realidade.

A integridade e harmonia do universo campeiro são retomadas na última narrativa. O conto “Velhos” é como um espelho do primeiro, pois apresenta indivíduos ainda preocupados com a integridade dessa sociedade e dispostos a tomar as providências necessárias para mantê-la. Nesse fecha-se um ciclo em torno de um universo notadamente refratário e em decadência, mas no qual os indivíduos ainda apresentam “a confiança de que sempre haverá a possibilidade de reversão, e novos caminhos poderão ser encontrados” (BITTENCOURT, 1999, p. 130).

Contudo, a profundidade da obra de Faraco não pode ser reduzida a sua representação do regional. Através de muito esmero e rigor na construção de suas narrativas, o escritor apresenta personagens com profundo grau de densidade psicológica, em oposição à aspereza do universo que habitam. Utilizando um minucioso processo de economia lingüística, faz com que seus enredos extrapolem o caráter regional, atingindo questões de ordem universal.

A segunda vertente analisada engloba contos que exploram o universo infanto-juvenil e suas descobertas, o que acrescenta o memorialismo como uma das características do autor. Gilda Bittencourt (1999) caracteriza esse tipo de narrativa em autores gaúchos contemporâneos da seguinte forma: “Os contos incluídos nessa temática referem-se, sobretudo, às experiências traumáticas, às primeiras perdas e àqueles momentos de passagem

quando acontecem as iniciações à vida adulta, ou o trânsito entre a infância e a adolescência” (p.107).

Nesses contos de Faraco apresentam-se duas formas narrativas que se alternam entre narrador-personagem menino e um narrador heterodiegético. Nos textos analisados, assim como na maioria, o autor utiliza a primeira forma, na qual o narrador assume o relato sob uma perspectiva infantil, vivenciando as experiências que são relatadas sob sua ótica limitada, através de uma linguagem igualmente restrita.

O primeiro conto analisado, “Idolatria”, retrata a relação entre pai e filho e como essa afeta o sujeito em formação. Na interação com esse indivíduo tão próximo, o menino aprende a se portar frente aos outros, suprimindo seus sentimentos pelo pai em favor de convenções sociais. O aprendizado através do convívio com o pai, ou com a mãe, está presente também em outros contos dessa vertente, sempre com um caráter de descoberta, de amadurecimento do indivíduo.

O outro conto, “Uma casa ao pé do rio”, aborda mais um tema recorrente nos contos de Faraco: a iniciação sexual. Essa se configura como uma experiência importante na vida de suas personagens, como um marco da entrada em um universo mais amplo a que só os adultos têm acesso. O contato com uma realidade não vivenciada previamente aprofunda o desvendamento da natureza humana, ao retratar as angústias e desejos de personagens que enfrentam esses momentos de iniciação. Ao analisar *Dançar tango em Porto Alegre*, uma espécie de redução da primeira edição de *Contos completos*, Léa Masina afirma que a segunda parte da obra

acolhe contos em que um personagem, menino, descobre os vieses do mundo. Este não se apresenta de forma monolítica ou maniqueísta: pelo contrário, o amor e o carinho convivem com perdas irreparáveis, como a morte e outras mortes, o que torna o conjunto de textos uma espécie de visão do mundo, apreendida no seu processo de formação. (MASINA, 1999, p.40)

Os contos que exploram a temática social evidenciam diferentes problemas como a luta pela sobrevivência, a opressão da ditadura e a violência da cidade, mas destaca-se nesse universo o sentimento de incompletude do homem e da mulher urbana dos contos de Faraco. Como aponta Filipouski (2003), esses contos apresentam a amarga realidade de indivíduos do submundo urbano que se encontram em momentos de adversidade, que pode ser a miséria, a falta de perspectiva ou a solidão. Esses indivíduos buscam de todas as maneiras preencher o

vazio de suas almas, provocado pela opressão da vida moderna e urbana, na maioria das vezes pelo sexo, outras pelo consumo, como indicam as leituras realizadas nesse estudo.

Entretanto não há transcendência nesses atos, eles apenas amortecem o sentimento de desamparo que as personagens sofrem, visto a busca pelo sexo no fim de “Danúbio azul”, como forma de “salvar o sábado”, de escapar da realidade que é motivo de desassossego. Assim, mesmo após pequenas conquistas, como a aquisição de um roupeiro em “Um dia de glória”, persiste uma sensação de desencanto diante de um mundo desintegrado.

As personagens geralmente representadas nos contos são indivíduos dilacerados, os quais à primeira vista perderam totalmente sua dignidade e humanidade diante das violências cotidianas. Todavia, nas narrativas as personagens revelam também gestos surpreendentes, como se observa em “Um aceno na garoa”, que sensibilizam o leitor frente à humanidade desses indivíduos. Dessa forma, segundo Léa Masina, “Em todas as histórias, as marcas visíveis são a solidariedade, a generosidade, o reconhecimento das qualidades humanas, a dignificação do homem, independente da adversidade e das circunstâncias” (MASINA, 1986, p.41).

A vertente existencial-intimista configura-se como a menos explorada pelo autor. Todavia, considerando toda a angústia, as descobertas e as alegrias que o autor retrata em todos os seus contos, independente da vertente temática, pode-se afirmar, como Antonio Hohlfeldt, que Faraco é “um dos narradores mais intimistas que possuímos” (HOHLFELDT, 1974, p.11). Entre os 60 contos presentes em *Contos completos*, apenas três enquadram-se categoricamente na categoria proposta por Gilda Bittencourt. É interessante atentar para o fato de essas narrativas estarem, justamente, espalhadas em cada uma das três partes em que o autor divide seus contos. Faraco compõe, assim, uma síntese dos sentimentos que perpassam cada parte do livro, a perda dos referenciais na primeira parte, a tentativa de resgate do passado na segunda, e a conformidade com a morte na última.

Na leitura de “Adeus aos passarinhos”, observa-se o relato altamente confessional de um homem isolado em um mar de incertezas e angústia. Após sucessivas narrativas, nas quais o autor desconstrói a identidade de suas personagens, pressionadas pelo clima de mudanças no meio rural, o conto quase surrealista sobre a busca de referenciais é um marco da busca do indivíduo pelo autoconhecimento.

Através dessa quase crônica do íntimo humano, Faraco revela o sentimento de esvaziamento de suas personagens perdidas no mar de incertezas e solidão da vida moderna. Nesse conto, o indivíduo busca um passado seguro e harmonioso, contudo o narrador-

personagem sabe que o retorno a um estado primevo é impossível, daí sua angústia frente ao momento em que se encontra.

A respeito da forma utilizada, Sergio Faraco é um escritor de contos curtos e impactantes. Podemos observar nos contos um exaustivo trabalho de construção textual onde cada vocábulo se torna importante para o processo de significação. Encontramos nas narrativas a economia aconselhada por Tchekóv e Cortázar em sua perfeita medida. Visto que, o próprio autor confessa que retoca os contos entre uma publicação e outra, acrescentando uma vírgula ou cortando uma palavra. Vemos como resultado desse árduo fazer literário, narrativas cheias de significação, tanto pelo que expressam, quanto pelo que deixam em aberto, incitando o leitor a participar da construção da história. Levando em consideração a proposta de Ricardo Píglia, encontramos em todos os textos não-ditos ou inter-ditos que remetem a uma significação não explícita, mas presente. Sergio Faraco constrói seus contos com controle absoluto da escrita, nunca excedendo os limites do necessário.

Outra característica do autor é a preferência por um fechamento sintetizador da narrativa, porém sem fazer uso de um final enigmático ou extremamente surpreendente como sugeria a contística do século XIX. Faraco encerra com leveza e precisão seus contos, levando o leitor a ficar preso à narrativa, mesmo após a conclusão da leitura. Não há uma resolução para a desarmonia das personagens, pelo contrário, essas apresentam-se sempre em um estado de desordem pessoal, mas há o sentimento de transformação causado pelo processo que vivenciaram. Ao fim, as narrativas não apresentam conflitos fechados na vida das personagens, mas momentos de ressignificação de seu ser, que repercutirá para sempre em suas existências.

Ainda em relação à forma, podemos observar uma predileção pelo narrador-personagem ou pelo narrador que exprime uma visão interior à realidade que relata. É através de uma voz em primeira pessoa ou de um narrador próximo ao universo das narrativas que Faraco coloca seu leitor em contato com o ser humano que percorre seus textos, provocando a solidariedade em relação a ele. Mais do que histórias, os contos nos apresentam indivíduos frágeis, confusos e cheios de desejos e sonhos, e, por isso, tão verdadeiramente humanos. Sua narração, de uma sensibilidade ímpar, deixa transparecer a dignidade humana mesmos nos momentos mais duros e nos sujeitos mais dilacerados.

Assim, o que parece perpassar os contos de Faraco, independente de sua vertente temática, é a caracterização de um indivíduo em conflito, fragmentado, com uma identidade indefinida e em constante mutação. Os sujeitos faraquianos estão sempre em desarmonia emocional consigo ou com o meio que os rodeia. Assim, tentam ajustar-se às pressões da

realidade a sua volta, ou tentam resgatar uma harmonia do passado que se revela inalcançável. Dessa forma, tanto o gaúcho da fronteira, desesperançado pela perda da identidade mítica, quanto o jovem, que descobre os prazeres e angústias da vida, e o sujeito urbano, que se encontra oprimido pelas relações de poder e sozinho em um mundo individualista, compõem juntos um panorama do indivíduo sul-rio-grandense, das últimas décadas do século XX, em toda sua complexidade.

Apesar de aparentemente pessimistas e melancólicas, as narrativas revelam geralmente um sentimento de esperança derivado de uma descoberta que os indivíduos realizam sobre si mesmos. O escritor e teórico Assis Brasil afirma a respeito dos contos de Sérgio Faraco que

As tramas, sempre circunscritas às pessoas comuns, revelam uma visão lúcida de esperança; não se pense, contudo, num tônus piegas, pois as personagens, movimentadas pelo desejo de acertar, envolvem-se às vezes com suas inerentes debilidades e podem incidir em erro – mas isso nunca as leva à degradação (BRASIL, 1999, p. 168).

A realidade nos contos de Faraco é, portanto, universal e essencialmente humana, por isso seus contos costumam impactar tanto os leitores que trafegam pelas correntezas de suas narrativas. Como aponta Ernani Mügge, “Adentrar no universo de Faraco é quase sempre aventurar-se em busca de si mesmo, da essência da vida e dos problemas e angústias que envolvem o ser humano” (MÜGGE, 2003, p.125).

Considerando a riqueza e profundidade das narrativas, as interpretações propostas aqui apontam apenas para algumas possibilidades de interpretação da obra do autor. Dessa forma, apesar de haver uma considerável fortuna crítica a respeito do autor, espera-se que essa dissertação possa contribuir para futuras discussões a respeito da produção literária de Sergio Faraco.

BIBLIOGRAFIA

I – OBRAS DO AUTOR:

FARACO, Sérgio. *Idolatria*. Alegrete: Cadernos do Extremo Sul, 1970.

____. *A dama do Bar Nevada*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

____. *Contos completos*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

____. *Contos completos*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

____. *Dall'altra sponda / Da outra margem*. Porto Alegre; Veneto: Câmara di Commercio Italiana & Regione Del Veneto, 2004.

____. *Dançar Tango em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

____. *Depois da primeira morte*. Porto Alegre: Bels, 1974.

____. *Doce paraíso*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

____. *Hombre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

____. *Majestic Hotel*. Porto Alegre: L&PM, 1991

____. *Manilha de espadas*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

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

____. *Rondas de escárnio e loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

II – OBRAS SOBRE O AUTOR:

1. Trabalhos acadêmicos (dissertações e teses)

KAHMANN, Andrea Cristiane. *Fronteira, identidade, narrativa: tradição e tradução em Sérgio Faraco*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

MÜGGE, Ernani. *A representação da personagem nas obras de Sérgio Faraco*. Porto Alegre: PUCRS, 2003. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.

RIBEIRO, Eoná Moro. *À sombra de Martín Fierro: Sergio Faraco e Mario Arregui*. São Paulo: USP, 2007. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.

RUPERT, Nara Marley Aléssio. *O regionalismo de Sérgio Faraco: uma visão universalista da literatura de fronteira*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

XAVIER, Sílvia Helena Niderauer. *Gaúchos e castelhanos: sem linha divisória (a imagem do castelhano na literatura sul-rio-grandense)*. Santa Maria: UFSM, 1993. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Maria.

2. Em Livro

ASSIS BRASIL, L.A.; MOREIRA, M.E.; ZILBERMAN, R. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

BERNARDI, Francisco. Sérgio Faraco. *As bases da literatura sul-rio-grandense*. Porto Alegre: AGE Editora, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: Tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

BRASIL, Assis. Sérgio Faraco. In: *Dicionário prático de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

CANTER, Rita. *Depoimentos literários*. Porto Alegre: Flama, 1971.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

BONES, Elmar, DINIZ, Tailor, DALTO, Renato, Pereira, Andre. *Éticas: Histórias de líderes e vencedores*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do RGS & Federasul, 2000.

FISCHER, Almeida. *O áspero ofício*. 6.v. Brasília: Horizonte, 1985.

GONZAGA, Sergius. *Curso de literatura brasileira*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. *A coreografia do desejo: Cem anos de ficção Brasileira*. Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MASINA, Léa. *A leitura partilhada*. Porto Alegre: Movimento, 2005.

MASINA, Léa. Sérgio Faraco: a emergência da memória. In: BARBOSA, Márcia H. S.; BECKER, Paulo. (orgs.). *Questões de literatura*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2003. p.101-13.

MASINA, Léa. *Percursos de leitura*. Porto Alegre: Movimento, 1994..

MASINA, Léa. *Percursos de leitura*. Porto Alegre: Movimento, 1994.

MASINA, Léa. Um escritor na travessia de culturas. In: *Anuario de Estudios Hispánicos*. Brasília: Embajada de España, 1992. p.239-51.

NICOTTI, João Armando; GONZAGA, Sergius (orgs.). *Para ler os gaúchos*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

OLIVEIRA, Adriana Lacerda de. A imagem paterna em Sérgio Faraco. In: RIEGEL, Carmen; COSSON, Rildo. *Algumas páginas mais*. Pelotas: UFPel. PPGL & Fundasul. Fafopee, 2002. p.11-28.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SANCHES NETO, Miguel. *Entre dois tempos*. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

SANTOS, Wolnyr; SANTOS, Walmor. *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: WS Editor & Sagra Luzzatto, 1998. p.121-3.

3. Em Revistas e Jornais.

ALVIM, Newton. Mestre da escrita. *A Notícia*. São Luiz Gonzaga: 24/25 jul, 1999.

ALVIM, Newton. Obra de Faraco: O chafariz dos turcos. *A Notícia*. São Luiz Gonzaga: 06 dez, 1990.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. A razão e a emoção. *Blau*. Porto Alegre: v06, out, 1995.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Titanic. *Zero Hora*. Porto Alegre, 22 out, 2006.

ASSIS, Valesca de. A correspondência de Mario Arregui e Sérgio Faraco. *O Timoneiro*. Canoas, 01/07 mar, 1991.

ASSIS, Valesca de. A correspondência de Sérgio Faraco e Mario Arregui. *A Notícia*. São Luiz Gonzaga, 02/03 fev, 1991.

ASSIS, Valesca de. Doce paraíso. *O Timoneiro*. Canoas, 16 out, 1987.

ASSIS, Valesca de. Mais um delicioso livro de Sérgio Faraco. *A Notícia*. São Luiz Gonzaga: 1º dez, 1991.

PY, Fernando. Faraco e a ilusão de realidade. *Estado de Minas*. Belo Horizonte: 02 jan, 1992.

ASSIS, Valesca de. Majestic Hotel. *Terceira Margem*. Porto Alegre: v8, nov, 1991.

ASSIS, Valesca de. O chafariz dos turcos. *O Timoneiro*. Canoas: 30 nov./06 dez, 1990.

ÁVILA, Ivone. Faraco: um nome, uma trajetória. *A Notícia*. São Luiz Gonzaga, 07/08 dez, 2002.

BADARÓ, Murilo. Lágrimas na chuva. *Estado de Minas*. Belo Horizonte: 25 fev, 2003.

BARBOSA, Frederico. Faraco faz da crônica gênero maior. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 17 nov, 1990.

- BARROS, Higino. Faraco mostra fragmentos do artista quando jovem. *Gazeta Mercantil*. Porto Alegre: 25 out, 2000.
- BASTOS, Dau. Recital de melancolia. *O Globo*. Rio de Janeiro: 06 dez, 1987.
- BATUÍRA, Marcelo. Contos de Sérgio Faraco. *Jornal de Piracicaba*. Piracicaba: 24 dez, 2000.
- BENTANCUR, Paulo. Cartas revelam Faraco e Arregui. *Gazeta de Alegrete*. Alegrete, 27 fev, 1992.
- BENTANCUR, Paulo. Cartas revelam Faraco e Arregui. *RS*. Porto Alegre: 15/16 fev, 1992.
- BENTANCUR, Paulo. Delicadeza do contista. *Diário do Sul*. Porto Alegre: 05 nov, 1987.
- BENTANCUR, Paulo. Faraco e Reverbel, imperdíveis. *RS*. Porto Alegre: 06/07 nov, 1993.
- BENTANCUR, Paulo. Inocência e compaixão. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre: 03 nov, 1995.
- BENTANCUR, Paulo. Instantâneos de emoção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 nov, 1991.
- BENTANCUR, Paulo. O mundo secreto de Faraco. *Aplauso*. Porto Alegre v44: p.20, 03, jan, 2003.
- BEZERRA, João Clímaco. Contos de Sérgio Faraco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 22 mar, 1975.
- ANTÔNIO, João. Homem. *SLMG*. Belo Horizonte: 04 nov, 1978.
- BITTENCOURT, Gilda. O cronista e seu diálogo de textos. *Zero Hora*. Porto Alegre: 15 jan, 1994.
- BOHRER, Ana Maria. Como se tivesse tomado um porre. *Autores gaúchos*. Porto Alegre: v11: p.24, 1986.
- BRITO, Osvaldo de. Contos de Sérgio Faraco. *O Diário*. Ribeirão Preto: 11 out, 1991.
- BRITO, Osvaldo de. Depois da primeira morte. *Diário da Manhã*. Ribeirão Preto: 20 mar, 1975.
- CAMPOS, Arnaldo. Perfume de pitangas. *RS*. Porto Alegre: (2), 27 set, 1986.
- CANTER, Rita. Um contista que surge. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 06 jun, 1970.
- CARNEIRO, Caio Porfírio. Humanidade latejante. *Diário do Grande ABC*. São Paulo: 06 fev, 1988.

CARNEIRO, Caio Porfírio. Mundo de solidão. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 13 dez, 1986.

CASTRO PINTO, Sérgio de. O crepúsculo da arrogância. *O Norte*. João Pessoa, 04 jan, 2007.

CIMENTI, Jaime. Prêmio nacional faz justiça a Sérgio Faraco. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre: 25 jun, 1999.

COGOY, Carlos. Coceiras do mundo cão. *Diário da Manhã*. Pelotas: 14 maio, 1995.

CORRÊA, Glauco Rodrigues. A trajetória do homem. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 11 ago, 1979.

COSTA, Flávio Moreira da. Hombrem. *Isto é*. São Paulo: 08 nov, 1978.

COSTA, Flávio Moreira da. Não um doutor, apenas um escritor. *O Globo*. Rio de Janeiro: 19 nov, 1978.

CURVELLO, Aricy. Um escritor humanista. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 08 dez, 1979.

BRANCO, Aloísio. Pessoas e paisagem em cromos vivos. *O Globo*. Rio de Janeiro: 21 out, 1984.

DALCASTAGNE, Regina. Infância. *Correio Braziliense*. Brasília: 03 nov, 1991.

DEGRAZIA, José Eduardo. O lugar da crônica. *Zero Hora*. Porto Alegre: 08 dez, 1990.

DINIZ, Tailor. Pro Faraco. *Aplauso*. Porto Alegre (43): 46, dez, 2002.

ENDLER, Sérgio. Faraco e o Doce paraíso. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 28 jul, 1987.

FACCIOLI, Luiz Paulo. O vôo de Faraco. *Rascunho*. Curitiba v34: 09, fev, 2003.

FAILLACE, Tânia. Devagar, pacientemente. *Atualidade*. Porto Alegre: v3, fev, 1975.

FELIZARDO, Zoleva. Hombrem. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 03 mar, 1979.

FIGUEIRA, Márzia. A dança da linguagem regional. *A Gazeta*. Vitória: 31 out, 1999.

FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro. Identidade e construção do imaginário regional em Dançar tango em Porto Alegre, de Sérgio Faraco. *Ciências & Letras*. Porto Alegre, v34: p.193-201, jul./dez, 2003.

FISCHER, Almeida. A dama do Bar Nevada. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 06 ago, 1988.

FISCHER, Almeida. Manilha de espadas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 31 mar, 1985.

- FISCHER, Luís Augusto. Antologia de Faraco. *ABC Domingo*. Novo Hamburgo: 27 dez, 1998.
- FISCHER, Luís Augusto. Feira a mil. *ABC Domingo*. Novo Hamburgo: 10 nov, 2002.
- FISCHER, Luís Augusto. Gregos & Gringos. *ABC Domingo*. Novo Hamburgo: 10 jan, 1999.
- FISCHER, Luís Augusto. O melhor de todos. *ABC Domingo*. Novo Hamburgo: 20 jun, 1999.
- FISCHER, Luís Augusto. Separar a lágrima da chuva. *Zero Hora*. Porto Alegre: 05 nov, 2002.
- GENRO, Tarso. A idolatria de Faraco. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 09 set, 1972.
- GENRO, Tarso. Faraco: a surda guerra contra o singular. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 13 jan, 1979. Cederno de Sábado, p.6.
- GENRO, Tarso. Faraco: um contista em trânsito. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 21 set, 1974.
- GOMES, Duílio. Faraco reúne dois mundos. *Estado de Minas*. Belo Horizonte: 2 out, 1996.
- GOMES, Duílio. Faraco: o conto que vem do sul. *SLMG*. Belo Horizonte: 24 ago, 1974.
- GOMES, Renato Cordeiro. Na fronteira, a dura lei dos homens. *O Globo*. Rio de Janeiro: 30 nov, 1986.
- GUIMARÃES, Torrieri. Bilhete a Sérgio Faraco. *Folha da Tarde*. São Paulo: 02 set, 1974.
- HECKER FILHO, Paulo. Contos púberes. *Caderno Cultural*. Brasília: v5, jun./jul, 1988.
- HECKER FILHO, Paulo. Dois contistas. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 ago, 1974.
- HECKER FILHO, Paulo. Dois contistas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 20 ago, 1972.
- HECKER FILHO, Paulo. Faraco em dose dupla. *SLMG*. Belo Horizonte: 17 jan, 1987.
- HECKER FILHO, Paulo. Noite de matar um homem. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 31 out, 1986.
- HECKER FILHO, Paulo. Um êxito. *Continente Sul/Sur*. Porto Alegre: v3: dez, 1996.
- HECKER, Paulo. Simões, Telmo, Scliar, Faraco. *Gazeta de Alegrete*. Alegrete, 22 jan, 1987.
- HOHLFELDT, Antônio. A marca indelével. *Correio do Povo*. Porto Alegre: 24 ago, 1974.
- HOHLFELDT, Antônio. O homem depois da queda. *Correio das Artes*. João Pessoa: 26 nov, 1978.

- HOHLFELDT, Antônio. Travessia: a dor da vida. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 16 dez, 1978.
- LANIUS, Eduardo. O lamentável adeus de Faraco. *O Pioneiro*. Caxias do Sul: 4/5 nov, 1995.
- LAUB, Michel. A travessia e suas entrelinhas. *Bravo*. São Paulo: v7: 31 abr, 1998.
- LAUB, Michel. Contos do afeto escondido. *Bravo!* (rev.). São Paulo: v38: nov, 2000.
- LOPES, Maria Angélica. A coreografia do desejo em A dama do Bar Nevada. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUC/RS, jun, 1989.
- LÓPEZ, Virgílio. O doce paraíso de Faraco. *Zero Hora*. Porto Alegre: 19 nov, 1988.
- MACHADO, Ubiratan. Um livro másculo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 25 nov, 1978.
- MACIEL, Laury. Em busca do reverso das coisas. *Autores Gaúchos*. Porto Alegre: v11: p.14-7, 1986.
- MÁNTARAS, Graciela. Uma amizade de lápis e papel. *Zero Hora*. Porto Alegre: 23 abr, 1994.
- MARTINS, Rachel. O naufrágio de uma era. *A Gazeta*. Vitória, 19 nov, 2006.
- MARTINS, Wilson. Gaúchos. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 29 mar, 1999.
- MARTINS, Wilson. Gaúchos. *O Globo*. Rio de Janeiro: 03 abr, 1999.
- MASINA, Léa. A visão solidária do homem. *Zero Hora*. Porto Alegre: 09 ago, 1986.
- MASINA, Léa. As lágrimas de Faraco. *Zero Hora*. Porto Alegre: 07 dez, 2002.
- MASINA, Léa. Cronista Faraco desmistifica a história. *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 16 mar, 1995.
- MASINA, Léa. Dançar tango em Porto Alegre. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro: v13: 9, set, 1999.
- MASINA, Léa. É preciso trair para ser fiel. *Zero Hora*. Porto Alegre: 12 dez, 1992.
- MASINA, Léa. Porto Alegre dança um tango com o Brasil. *Blau*. Porto Alegre: v27: 21, set, 1999.
- MASINA, Léa. Porto Alegre dança um tango com o Brasil. *Correio das Artes*. João Pessoa: v421:10, ago, 1999.
- MASINA, Léa. Tradição, transformação e renovação na literatura sul-rio-grandense de fronteiras. *Organon*. Porto Alegre v17: p.45-51, dez, 2003.
- MASINA, Léa. Um chafariz de emoções. *Zero Hora*. Porto Alegre: 08 dez, 1990.

- MASINA, Léa. Um escritor leal e solidário. *Autores Gaúchos*. Porto Alegre: v11: p.24, 1986.
- MASINA, Léa. Um regionalista diferente. *D.O. Leitura*. São Paulo: v35. abr, 1985.
- MENDES, Moisés. Faraco em Moscou. *Zero Hora*. Porto Alegre: 05 nov, 2002.
- MENEZES, Carlos. O doce paraíso do sexo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 jul, 1987.
- MENEZES, Carlos. Surpresa e emoção em pedaços do cotidiano. *O Globo*. Rio de Janeiro: 08 out, 1991.
- METZ, Luiz Sérgio. Uma baleia no meio do caminho. *Zero Hora*. Porto Alegre: 28 out, 1995.
- MIGUEL, Salim. Três faces da prosa brasileira. *O Estado*. Florianópolis: 20 jan, 1985.
- MONTEIRO, André. A loucura nossa de cada dia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 jan, 2001.
- NEVES, Gervásio. A geografia de Sérgio Faraco. *Zero Hora*. Porto Alegre: 12 jun, 1987.
- OLIVEIRA, Rosane de. Sobre livros. *Zero Hora*. Porto Alegre: 16 nov, 2002.
- ONOFRE, José. Geografia e destino. *Bravo*. São Paulo: v7: 28-30, abr, 1998.
- PADILLA, Ivan. Pesadelo comunista. *Época*. São Paulo, 09 dez, 2002.
- PAULAFREITAS, Ayêska. A lua com sede. *Bahia Hoje*. Salvador: 30 nov, 1993.
- PEREIRA, Mário. O emocionante registro de uma temporada no inferno. *Diário Catarinense*. Florianópolis: 26 nov, 2002.
- PINHEIRO, Amálio. Hombro. *A Notícia*. Rio de Janeiro: 23 fev, 1979.
- PINTO, Sérgio de Castro. Lágrimas na chuva. *Jornal da Paraíba*. João Pessoa: 29 abr, 2003.
- PY, Fernando. A dama do Bar Nevada. *Diário de Petrópolis*. Petrópolis: 10 jan, 1988.
- PY, Fernando. A lua com sede. *Diário de Petrópolis*. Petrópolis: 06 fev, 1994.
- PY, Fernando. A tragédia do Titanic. *Tribuna de Petrópolis*. Petrópolis, 11 maio, 2007.
- PY, Fernando. Contos de Sérgio Faraco. *Diário de Petrópolis*. Petrópolis: 28 jan, 1996.
- PY, Fernando. História e arqueologia. *Poiésis*. Saquarema Rio de Janeiro, 13, fev, 2006.
- PY, Fernando. Lágrimas na chuva. *Tribuna de Petrópolis*. Petrópolis, 21 dez, 2003.
- PY, Fernando. Manilha de espadas. *Diário de Petrópolis*. Petrópolis, 05 abr, 1985.

- PY, Fernando. Noite de matar um homem. *Diário de Petrópolis*. Petrópolis, 21 set, 1986.
- PY, Fernando. Todos os contos de Sérgio Faraco. *Tribuna de Petrópolis*. Petrópolis, 04 set, 2005.
- QUINTELLA, Ary. Noite de matar um homem. *Jornal de Domingo*. Belo Horizonte: 30 ago, 1987.
- RAUPP, Francisco. Precisa-se de um entomologista. *Gazeta de Alegrete*. Alegrete: 30 maio, 1987.
- RIBEIRO, Paulo. Porto Alegre nos contos de Faraco. *Zero Hora*. Porto Alegre: 30 out, 1991.
- SANCHES NETO, Miguel. A cidade em chagas. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 11 dez, 2000.
- SANCHES NETO, Miguel. Perder para guardar. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 11 nov, 2002.
- SANCHES, Miguel. Mestre da narrativa curta. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 16 fev, 1997.
- SANCHES, Miguel. Três tempos. *Gazeta do Povo*. Curitiba: 09 dez, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Agricultura no Cazaquistão. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 jan, 2003.
- SANTOS FILHO, Heitor. A lua com sede. *Gazeta de Alegrete*. Alegrete: 22 jan, 1994.
- SANTOS FILHO, Heitor. Majestic Hotel: cinco estrelas. *Gazeta de Alegrete*. Alegrete: 04 jan, 1992.
- SANTOS FILHO, Heitor. O chafariz dos turcos. *Gazeta de Alegrete*. Alegrete: 01 dez, 1990.
- SARMATZ, Leandro. Velório sem defunto. *Porto & Vírgula*. Porto Alegre: v06, 02 nov, 1995.
- SEFFRIN, André. Antologia reúne todos os contos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 jan, 1996.
- SEFFRIN, André. Lágrimas na chuva. *O Pasquim21*. Rio de Janeiro v49: 05, fev, 2003.
- SEFFRIN, André. O urbano e o rural em Sérgio Faraco. *Jornal da Tarde*. São Paulo: 10 fev, 2001.
- SEIXAS, Cid. Faraco: a síntese da modernidade. *O Estado do Maranhão*. São Luiz: 21 fev, 1988.
- SEIXAS, Cid. O abismo do insondado. *A Tarde*. Salvador: 30 out, 1995.
- SEIXAS, Cid. Sérgio Faraco: mestre do conto brasileiro. *Blau*. Porto Alegre: 12 set, 1996.

SILVA, Juremir Machado da. Crônicas de história e literatura. *Zero Hora*. Porto Alegre: 27 out, 1990.

SOARES, Mariano. A hora e a vez de Faraco. *Universitário*. Porto Alegre: (96), jul, 1986.

TAJES, Clara. Memórias nascidas como folhetim. *Vox XXI*. Porto Alegre v24: 18-19, nov, 2002.

TATAGIBA, Luiz Fernando. Reminiscências de Faraco. *A Tribuna*. Vitória: 06 set, 1974.

TEIXEIRA, Jerônimo. A lua bebe na mitologia e na memória. *Zero Hora*. Porto Alegre: 08 dez, 1993.

TEIXEIRA, Ubiratan. Sob a pele do esfolado. *O Estado do Maranhão*. São Luiz: 16 nov, 1986.

TUTIKIAN, Jane. Destinos humanos captados com sensibilidade. *Zero Hora*. Porto Alegre: 10 nov, 1984.

TUTIKIAN, Jane. Força e autenticidade. *SLMG*. Belo Horizonte: 08 dez, 1984.

UCHA, Danilo. A correspondência de Mario Arregui e Sérgio Faraco. *Zero Hora*. Porto Alegre, 09 fev, 1991.

UCHA, Danilo. Faraco vem salvar o conto. *Zero Hora*. Porto Alegre, 15 nov, 1978.

VERAS, Eduardo. Os contos exemplares de Sérgio Faraco. *Correio Braziliense*. Brasília: 17 out, 2000.

VICENZIA, Ida. Poesia e naturalidade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 21 set, 1985.

VICENZIA, Ida. Profile: Sergio Faraco. *The Brazilian Book Magazine*. Rio de Janeiro: v4: 10-11, julho, 1994.

ZOKNER, Cecília. Faíscas na chuva. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 19 dez, 2004.

ZOKNER, Cecília. Manilha de espadas. *O Estado do Paraná*. Curitiba: 05 fev, 1989.

ZOKNER, Cecília. Sérgio Faraco: recriando paraísos. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 16 set, 1990.

III – OBRAS DE TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA:

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: Regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- _____. ; SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001: 2v.
- DACANAL, José H. e GONZAGA, Sergius (orgs.). *RS: cultura & ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Porto Alegre: ARTMED, 2005, pg. 46.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990. Série Princípios.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.
- HESSEL, Lothar et alii. *O Partenon Literário e sua obra*. Porto Alegre: Flama/IEL/SEC, 1976.
- HOHFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LEITE, Lígia Chiapini. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira*. Prosa de ficção – de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Literatura e regionalismo no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: ICP/EST, 1982.
- NEJAR, Carlos. *História da Literatura brasileira*. São Paulo: Ediouro, 2007.
- PÍGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Caminho das letras, 2004.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veja, 1978.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1930.

SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

STEYER, Fábio Augusto. *A “Estrada Perdida” de Telmo Vergara*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

WEITZEL, Antonio Henrique. *Folklore literário e lingüístico*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Literatura Gaúcha. Temas e figuras da ficção e poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

_____. *Roteiro de uma Literatura singular*. Porto Alegre: IEL, v.1, 1989.

_____ et alii. *O Partenon Literário*. Poesia e prosa. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, 1980.

IV – OBRAS TÉCNICAS:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FURSTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico: Elaboração e formatação*. 14.ed. Porto Alegre: 2005.