

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
A NARRATIVA DE SILVEIRA DE SOUSA

Tese submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para
a obtenção do grau de Mestre em Letras - Literatura Brasileira.

GLAUCO RODRIGUES CORRÊA

ABRIL - 1976

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Letras - Especialidade Literatura Brasileira e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação.

Prof. Dr. Vicente de Paula Ataíde - Orientador

Prof.^a. Dr.^a. Dolores Ruth Simões de Almeida -
Coordenadora do Curso

Apresentada perante a banca examinadora composta dos professores:

Zahide L. Muzant

“ As regras , em arte ,
só têm valor para aqueles
que por si próprios as des-
cobrem . ”

João Gaspar Simões

RESUMO

No presente trabalho pretendemos fazer a análise das narrativas curtas do escritor Silveira de Sousa, publicadas nos livros O Vigia e a Cidade (1960) e Uma Voz na Praça (1962), com o objetivo de verificar os temas principais que elas desenvolvem, bem como a cosmovisão do autor, ao mesmo tempo/que procuramos dar uma noção geral da maneira pela qual se caracteriza a narrativa em si.

Para atingirmos nosso intento, tomamos cada um dos livros e empreendemos a análise de cada texto em separado, para depois concluirmos com a apreciação do conjunto das narrativas. Com relação ainda à primeira obra, fizemos um comentário sobre o Prólogo ali inserido e verificamos, após, a confirmação do que se propôs o autor - fazer a crônica de sua cidade. Entretanto, o objetivo maior é que tomou por mais tempo nossa atenção.

Dessa forma, chegamos finalmente à conclusão de que Silveira de Sousa aborda dois grandes temas combinados: o da solidão e o da desesperança, / os quais expressem, de maneiras diversas, a cosmovisão do autor, a qual se nos afigura pessimista e fatalista.

Quanto à tessitura da narrativa, verificamos que há o predomínio da subjetividade, através da sondagem que empreende do ângulo das pessoas, bem como uma tendência geral para a forma da crônica, em virtude do tom lírico e confessional que revela.

Por outro lado, a narrativa de Silveira de Sousa tende a ser de personagem, uma vez que está centralizada em torno das revelações do íntimo das criaturas que povoam seu universo ficcional.

ABSTRACT

In the present study we intend to analyze Silveira de Sousa's / short stories, published in the books O Vigia e a Cidade (1960) and Uma Voz na Praça (1962), aiming at examining the main themes developed as well as the author's cosmovision, trying, at the same time, to give a general view of the method of narration.

To reach our goal, we have taken each book and have analyzed each text separately, in order to conclude with criticism of the collection of short stories. As far as the first book is concerned, we have made a comment on the foreword and have confirmed the author's proposal - to write a chronicle of his city. However, the major objective has drawn most of our attention.

This way, we have finally come to the conclusion that Silveira de Sousa focuses upon two great themes: the one relating to loneliness and the other to hopelessness, that express, in different ways, the author's / Weltanschauung, which appears to be pessimistic and fatalistic.

As far as the structure of the narrative is concerned, we have discovered the predominance of subjectivity, through sounding the souls of the characters, as well as a general tendency toward the form of the chronicle, given the lyric and confessional tone which he displays.

On the other hand, Silveira de Sousa's narrative tends to be that of character, owing to the fact that it is based upon the revelations of the people's inwardness that populate his fictional universe.

SUMÁRIO

1.	Introdução	1
2.	O Vigia e a Cidade	7
2.1	Do Prólogo	8
2.2	Das Narrativas	12
2.2.1	O Charadista	13
2.2.2	O Velho	15
2.2.3	A Clarineta	17
2.2.4	Nuvens	18
2.2.5	Uma Procissão	22
2.2.6	O Amante	27
2.2.7	Fuga	29
2.3	Da Confirmação do Prólogo	32
3.	Uma Voz na Praça	39
3.1	Das Narrativas	40
3.1.1	Vinhas	41
3.1.2	O Morto	43
3.1.3	Uma Voz na Praça	46
3.1.4	O Alto-Falante	49
3.1.5	Ricco	52
3.1.6	Negócio	57
4.	Do Conjunto das Narrativas	62
4.1	Em <u>O Vigia e a Cidade</u>	63
4.2	Em <u>Uma Voz na Praça</u>	67
5.	Conclusão	71
APÊNDICE		
	As Imagens da Solidão e da Desesperança	75
	Bibliografia de Referência	83
	Bibliografia de Consulta	85

1.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, elaborada para dar cumprimento ao que preceitua o Regimento Geral da UFSC (Arts. 108 e 113), com referência aos cursos de pós-graduação, consta de uma análise-crítica dos dois livros de narrativas curtas, publicados pelo escritor catarinense Sildeira de Sousa, na década de 60.

Procuramos usar um método de trabalho essencialmente simples, qual seja o de analisar cada um dos livros, seguindo a ordem de edição: primeiro O Vigia e a Cidade, em seguida Uma Voz na Praça. Em cada um deles, analisamos separadamente as narrativas ali inseridas, com o fito de termos uma idéia mais precisa do conteúdo e da forma de cada uma de per si, para então podermos fazer a apreciação do conjunto, com o que pretendemos ter chegado à noção geral da narrativa do autor.

No primeiro livro, em que o contista se propõe, através do prólogo, a atingir um determinado objetivo - fazer a crônica de sua cidade, tomamos como ponto de apoio essa intenção declarada, para, ao final das análises textuais, verificar sua comprovação. Entretanto não foi nossa única preocupação a confirmação ou não do que se propôs o autor. Dirigimos também nossa atenção para outros aspectos que consideramos importantes, pois foi por meio deles que intentamos atingir a noção a que nos referimos e, sobretudo, a temática do escritor ilhéu.

Também não nos dominou o escopo de procurar, em todos os textos, um determinado e mesmo caráter ou valor, o que, a nosso ver, seria teorizar a priori, comportamento crítico que não é o nosso. É verdade que não pudemos fugir a uma tendência pessoal, uma vez que ninguém está a salvo de tal condição, ou a alguma influência das leituras feitas e das orientações recebidas. Isso se nos afigura normal e aceitável, e será possivelmente notado no decorrer do trabalho; da mesma forma será notado que, de cada texto, procuramos salientar os aspectos que nos pareceram os mais relevantes, os quais foram, sem dúvida, o alicerce do nosso estudo. Daí ser possível que, em dois ou mais textos ocorra uma repetição de pontos focados, ou o contrário, que em cada texto a análise tenha trazido à lume aspectos diferentes. Essa linha de trabalho /

pareceu-nos perfeitamente válida para o atingimento do nosso objetivo: o con junto dos aspectos levantados, quer pela sua diversidade, quer pela sua rep^etência, permitiu-nos o conhecimento dos temas preferidos pelo autor e a linha de sua narrativa.

Acreditamos ser necessário ainda dizer alguma coisa sobre a escolha do objeto desta dissertação, porque sabemos serem muitos os críticos, estudiosos e professores de literatura contrários ao estudo da obra de um autor vivo. A outros, pode causar surpresa o fato de termos dirigido nosso interesse para um escritor pouco conhecido no cenário nacional.

Aos primeiros afirmamos nosso ponto de vista de que não consideramos escritores vivos ou mortos; consideramos, isso sim, escritores, os quais para nós, estão eternamente vivos, desde que suas obras encontrem ressonância nos leitores. O fato de um escritor estar morto ou vivo não significa que possa ter maior ou menor mérito, nem deve constituir-se em norma para o estudo de sua produção literária, embora forçoso seja reconhecer que muitos escritores só foram alvo do interesse crítico depois que deixaram nosso mundo. Por outro lado, não é pequeno o número de escritores em plena atividade e no domínio completo de suas potencialidades físicas e mentais que fazem mortos para a crítica e para os estudiosos. Portanto, somos de opinião que não se deve fazer tal distinção, e não ser para os efeitos de caráter didático e que visa, por exemplo, a historiografia, no seu afã de delimitar épocas ou períodos. Ali sim, cabe fazer uso de fatos dessa natureza. Fora disso, seria constranger o estudioso a que deixasse de lado os seus contemporâneos, o que se nos representa um ato de injustiça e de negação da cultura.

A alegação de que o escritor vivo e em exercício não deu o acabamento total a sua obra ou não expressou completamente sua mundividência ou sua ideologia, em nossa opinião, não procede. Primeiro porque, então, não poderíamos estudar os textos de um autor que, após dar a público um ou dois livros, faleceu repentinamente, como se costuma dizer, na flor da idade. Ora, nesse caso seríamos compelidos a esquecê-lo, pois que ainda não teria dito tudo aquilo que deveria dizer, já que consideramos aquela morte como prematura,

diante da média de vida e que nos acostumamos a aceitar como normal. Segundo porque é por demais conhecido o caso do escritor que morreu em idade bastante avançada e deixou, aos pósteros, seus originais inacabados ou esboços e planos de novas obras. Da mesma forma, esse escritor não teria completado sua obra e não mereceria nossa atenção. E terceiro porque poderíamos conjecturar - que, se nos fosse possível inquirir, no além-túmulo, os escritores que, ao falecerem, deixaram vasta e completa obra, é bem provável que eles nos dissessem do seu desalento por não terem expressado tudo quanto pretenderam.

De tudo isso, mesmo até do exagero da última hipótese, temos conosco que a obra de um escritor não é apenas tudo aquilo que ele produziu, considerada no seu conjunto, após convencionar-se que está concluída. A obra de um escritor também é cada um dos textos que ele cria e que é dado ao conhecimento do leitor. Cada poema, cada conto, cada romance, da mesma forma que o conjunto deles, traz consigo o toque, a marca pessoal do criador, traz a manifestação de sua cosmovisão: é ele mesmo transfigurado em palavras. Por essa razão, julgamos ser possível debruçarmo-nos sobre um conjunto de obras literárias, consideradas como a obra de determinado escritor, ou sobre parte desse conjunto, ou ainda sobre cada uma delas isoladamente, em qualquer época de pois de publicadas, desde que nos mova o intuito de realizar a análise e a interpretação criteriosas, que nos conduzirão a conclusões acertadas.

Aos segundos, poderemos levantar a questão de que valor da obra e conhecimento do autor por parte do público não são fatores que andam necessariamente juntos e na dependência um do outro. Não é de hoje que se sabe não corresponder uma coisa a outra, em se tratando, p. ex., de best-seller. E volta e meia são descobertos, pelos historiadores ou críticos, escritores que, durante seu tempo, passaram inteiramente despercebidos, e então se lhe conferem méritos e tributos, que vêm despertar o interesse do leitor. Considera-se ainda os autores que, por circunstâncias editoriais, sobejamente conhecidas de todos aqueles que, de uma forma ou de outra, participam da chamada vida literária, permanecem restritos ao âmbito de suas regiões ou municípios,

atingindo apenas a um círculo diminuto de leitores, onde tendem a serem esquecidos e de onde não conseguem, muitas vezes, sair para o amplo respeito público. A esses se opõem outros, favorecidos por melhores oportunidades de edição, que alcançam, por vezes em breve tempo, um largo círculo de leitores e uma notoriedade fácil. Contudo, só o estudo judicioso das obras de uns e de outros é que demonstrará o que elas trazem em seu bojo de momentos da vida, de elevação de seu conteúdo e de combinação das experiências particulares de seu criador com a experiência geral da própria vida. E isso, segundo entendemos, independe do fato de ser o autor conhecido ou desconhecido de muitos ou de poucos.

João Paulo SILVEIRA DE SOUSA nasceu aos 27 de julho de 1933, na Ilha de Santa Catarina, antiga Desterro, onde fez seus estudos primários, secundários e frequentou o curso de Matemática da Universidade Federal, e de onde se afastou apenas pelo espaço de um ano, entre 56 e 57, para fazer Administração na Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro. Por nascença, formação e convivência é, pois, um florianopolitano integral.

Desde os bancos ginasianos, sentiu-se picado pelo vírus das letras: entre as aulas no Colégio Catarinense, achou tempo para montar uma pequena e rudimentar tipografia, com o aproveitamento de velhos tipos que recebera do jornal O Estado, e imprimiu um jornalzinho mensal batizado de Farrapos. Mais tarde, já no Clássico do Instituto de Educação, editou um mensário de literatura e arte, a que deu o sugestivo nome de Oásis. Dessas experiências, para a participação ativa na literatura foi um pulo. Em 1950 se engajava no grupo que editou a revista Sul, em Florianópolis, e que se tornou bastante conhecido no Brasil, não só através da revista, como também pela fundação do Círculo de Arte Moderna, pela publicação de vários livros de ficção e poesia e pela montagem de peças teatrais. Em meio a esse ambiente de plena efervescência cultural, Silveira de Sousa pôde ser estimulado e figurou, inicialmente, na antologia dos Contistas Novos de Santa Catarina (Florianópolis, Edições Sul, 1954), ocasião em que recebeu menção de louvor especial por parte de Antônio Houaiss, conforme ficou registrado em Crítica Avulsa, onde a Livraria /

Progresso, de Salvador, em 1980, houve por bem reunir os vários artigos e comentários feitos para a imprensa por aquele crítico brasileiro.

Em 1958, pelas Edições do Livro de Arte, Silveira de Sousa publica Sonetos da Noite, uma seleção de poemas de Cruz e Sousa, para, dois anos mais tarde, firmar-se como ficcionista através de seu O Vigia e a Cidade. Mais dois anos e as Edições Roteiro lançam seu segundo livro de narrativas Uma Voz na Praça, e dali para cá, escrevendo lentamente, como ele mesmo revelou em entrevista que nos concedeu, vem tecendo suas crônicas para os jornais florianopolitanos e acumulando narrativas, à espera de novas oportunidades de edição.

De si mesmo, pouca coisa costuma falar o contista ilhéu. O mais recente depoimento que prestou, foi em janeiro de 1975, por ocasião do Primeiro Simpósio de Literatura Brasileira, organizado por Vicente Ataíde para o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Catarina. Naquela oportunidade, o registro que deixou, a par da influência que disse ter recebido da literatura russa do século XIX, principalmente Tchecov, e de escritores como Kafka, revela-nos que, nos dois livros que escreveu, procurou expressar a Ilha de Santa Catarina, na qual sente um mistério e uma grandeza que talvez, disse, não tenha conseguido exprimir, além de ter tentado um caminho em direção a uma literatura em termos de ideologia, cuja preocupação seria a de sondar o ser humano, porque acredita não haver ainda a literatura latino-americana, na qual nos inserimos por natureza e direito, atingido o esgotamento ideológico.

No trabalho que ora iniciamos, pretendemos levantar o mistério que Silveira de Sousa pressentiu e recriou em sua narrativa, o qual, em nosso entender, é aquela angústia de solidão que envolve suas personagens, insuladas / na Florianópolis do autor e em si mesmas. Por outro lado, tentamos demarcar o caminho que ele confessou buscar com sua literatura.

2.

O VIGIA E A CIDADE

2.1

DO PRÓLOGO

No prólogo de O Vigia e a Cidade ⁽¹⁾, Silveira de Sousa procura fixar a posição que assume como narrador. Quer ser a testemunha isenta dos fatos que desfilam diante de seus olhos argutos e observadores. Dos fatos que fazem a vida da sua cidade, onde nasceu e onde vive diuturnamente. Quer ser o vigia que, silenciosa e obscuramente, faz sua ronda, atento, contudo, a qualquer ruído estranho à rotina das ruas percorridas, das casas conhecidas, das portas e janelas familiares. Neste aspecto é sintomático o título do livro, como é sintomática a referência ao Morro, de cujo alto "se vê a Catedral, os jardins, os telhados das casas, as ruas estreitas, as torrezinhas pontudas das igrejas menores, a ponte. Silveira de Sousa, de uma forma relativamente lírica, muito própria da crônica, define, neste prólogo, o ponto de vista puramente externo, do escritor onisciente e observador da vida interior e exterior das personagens, das ações, das situações, do tempo e dos lugares onde acontecem os fatos. Deixa claro que não pretende imiscuir-se em sua narrativa, mas sem dúvida estará onisciente e onipresente, mantendo sob controle todo o mundo com que trabalha, analisando todos os fatos e todos os seres que coexistem nesse mundo.

Essa posição assumida faz-nos lembrar de outra semelhante, aquela de Dalton Trevisan no conto O Espião, em que caracterizou perfeitamente o seu ponto de vista como narrador: "Só, condenado a estar consigo mesmo, fora do mundo, o espião espia." ⁽²⁾ Parafraseando, poderíamos dizer de Silveira de Sousa: só, condenado a estar consigo mesmo, fora do mundo, o vigia vigia. É necessário, porém, que se note ser essa localização "fora do mundo" uma posição inteiramente subjetiva, psicológica, elemento constituinte de uma curiosa dicotomia: ao mesmo tempo em que se situa fora do mundo, a fim de que possa melhor isentar-se durante o ato de recriar, com palavras, esse mesmo mundo, está o escritor também impregnado dele, porque dele participa, estando, portanto posicionado dentro do mundo.

O tom lírico-sentimental, e por que não dizer, amoroso, que se insinua no prólogo que ele houve por bem introduzir no livro, é uma evidência do amor e do carinho com que vigia sua Florianópolis e com que anota

os pequenos detalhes que lhe tocam a sensibilidade. Entretanto, não se deixa tomar somente por essa pura sensibilidade. Se tal acontecesse, acreditamos que o autor apenas teria sido mais um cronista do cotidiano, como tantos outros que pulularam à mesma época, sob a influência de um estilo que fez praça nas páginas diárias ou semanais dos jornais e revistas brasileiros, e do qual, parece não restarem dúvidas, Rubem Braga foi o pontífice. Não, não é esse o escopo literário de Silveira de Sousa. Ele quer, evidentemente, fazer a crônica de sua cidade e não apenas um conjunto de crônicas / sobre sua cidade, um conjunto de páginas leves, que não visem outra coisa além do deleite dos leitores. Não, Silveira de Sousa quer mais. "Que interesse pode ter", pergunta ele, "a descrição de uma cidade?" E responde: "Nos dá a impressão de contemplarmos um cadáver. Tentemos, pois, animá-lo com um toque de vida, com um sopro humano. "E nas poucas linhas que seguem para completar o prólogo, o autor novamente define sua narrativa e se define, ele próprio, como autor demiurgo. Na roupagem do homem comum, que ama sua cidade e a observa, e com carinho vai anotando as impressões que se lhe gravam, o contista florianopolitano deixa implícita sua teoria sobre a criação literária. As reminiscências do homem, acrescidas das coisas que constituem seu conhecimento, sua cultura, impregnadas do seu caráter e do seu temperamento, e que vão entrando nas páginas que escreve, dão a tudo - às paisagens descritas, aos fatos narrados, aos seres postos em ação - uma nova coloração, uma outra tonalidade, diversas evidentemente da coloração e / da tonalidade reais, mas que conferirão às coisas criadas no plano verbal / uma nova realidade. Essa realidade é verossímilhante, há que se reconhecer, à realidade anterior, que é o ponto de partida, o ponto de apoio, mas é irreversível, autêntica em si mesma, real ela própria.

É desse modo que se nos afigura o problema da criação literária, especificamente o da narrativa ficcional. O escritor é demiurgo, mas não cria do nada; cria sim, do elemento real físico (ou imaginário) de que ele é parte integrante como ser humano. É a partir desse elemento que ele

construirá, no plano verbal, o seu mundo ficcional, à imagem e semelhança, é verdade, do mundo real, mas intransferível, irreversível do plano em que foi criado para o plano de que foi criado. O mundo ficcional que existe na obra escrita é, pois, uma nova realidade constituída de matizes próprios, que lhe conferem essa realidade, para a qual ele foi criado, e somente onde ele pode subsistir.

Silveira de Sousa não chega a afirmar textualmente essa teoria, porque não é essa a sua função. Porém, quer-nos parecer evidente que é essa sua visão do problema, uma vez que é ela que flutua por entre suas palavras. "As paisagens e os fatos", diz-nos ele, "tomarão cores talvez diversas das reais. Mas, terá isso alguma importância? A cidade renascerá, eis o principal. Não a cidade tal como ela se possa apresentar aos olhos de quem quer que seja. Apenas a cidade construída e sentida por esse homem comum". Cremos que se tornam dispensáveis maiores comentários de nossa parte. Apesar de não teorizar, ou talvez por isso mesmo, Silveira de Sousa é de uma singular clareza, de tal maneira que, se mais dissesse, talvez não deixasse tão explícita sua posição. Modestamente ele se coloca na figura do homem comum, e em parte não deixa de ter razão. O verdadeiro e autêntico escritor é, realmente, tão comum como o mais comum dos mortais, mas é, paradoxalmente, um ser extraordinário na sua capacidade de percepção sensorial, na sua capacidade de sentir o mundo em que vive, como se o mundo vivesse dentro dele. O verdadeiro e autêntico escritor é simples, é comum, porém possui o privilégio incomum de uma observação perspicaz, de uma memória indelével e de uma inteligência criadora, que escapam a muitos de nós outros, que deixamos de observar, de memorizar ou de raciocinar sobre certas coisas simples e comuns, as quais, talvez por isso mesmo, não parecem apresentar e representar qualquer relevância na marcha dos acontecimentos que nos cercam, entretanto, são capazes de fazer com que esses acontecimentos possam até mesmo mudar de rumo.

2.2

DAS NARRATIVAS

2.2.1 - O CHARADISTA

Com O Charadista, Silveira de Sousa principia sua série de curtas narrativas, e o faz com bastante vigor e certa densidade, como se desejasse, logo de início, criar um impacto no leitor, chamando-lhe a atenção, despertando-o de um possível estado de descansa ou de predisposição a amenidades, a que poderia ter sido induzido pela leitura superficial do Prólogo. Assim, se o leitor não penetrou de veras no significado daquele intróito, ao receber o primeiro texto terá de fazer uma pequena parada, com vistas a uma indagação (estará havendo concordância entre o que foi proposto e o que foi feito?) com um rápido retrocesso às linhas em que o autor apresentou seu livro. Feito isto, poderá então concluir que não são apenas as paisagens e os fatos apanhados à cidade os elementos constituintes do conteúdo dos textos. Há algo de mais profundo. Afigura-se, com efeito, que o importante para o narrador é o "toque de vida", o "sopro humano" que anima os seres, as coisas, os lugares, por mais insólito que esse toque ou sopro possa parecer.

O Charadista trata do destino do homem dominado pela angústia da solidão. Logo nas primeiras linhas, o autor coloca a possibilidade de um dilema, que não sabemos ainda qual seja. Em poucos e curtos períodos nos dá o fluir de uma existência que se repete num ambiente calmo e suave, que "poderia trazer momentos de paz e reflexão." A passagem de emprego do tempo verbal, do imperfeito do indicativo para o futuro do pretérito, joga de chofre sobre o leitor uma dúvida: a possibilidade chegará ou não a realizar-se? O contraste entre o ritmo que marcava o fluir daquela existência e o ritmo diferente, que se prenuncia a partir de um determinado momento, é objetivamente marcado no tempo: "Hoje." O autor, que dera uma noção indefinida, mas presumivelmente longa, do tempo já vivido pelo charadista, determina com o agora e já a mudança que se opera em sua vida e fixa, nesse momento, o tempo cronológico em que se desenvolve o dilema, colocando os fatos num presente diante do leitor, ou melhor ainda, no próprio presente do leitor. O que aconteceu (as coisas que o narrador vai contar) está acontecendo hoje.

Entretanto, a isenção do autor (que usa, à sua maneira, do estilo indireto / aparente) é transmitida ao leitor. É evidente que o autor (como todo autor) se isenta só na aparência, pois sabe de antemão de tudo que vai acontecer / com a personagem, mas quer estender ou afirmar essa isenção, esse ponto de vista. Assim como pretende colocar-se fora do quadro das ações, deseja também conduzir o leitor para aquela posição. Por isso, embora presentifique as ações, ao iniciar o terceiro parágrafo, fá-lo com "Lá, e hoje, o quarto diferente." O advérbio de lugar afasta do cenário o leitor, remetendo-o à posição desejada pelo autor, enquanto que o de tempo coloca-o dentro dele. Ora, o envolvimento do leitor no tempo das ações e o seu afastamento do espaço onde elas decorrem têm uma função determinada: a de fazer com que o leitor sinta todo o drama da personagem, da maneira como foi sentido pelo autor, ao / mesmo tempo que veja o desenvolvimento do drama, em sua totalidade, de uma / posição exterior, aquela mesma do ponto de vista do autor, ponto de vista esse consciente e onipresente. É de se notar, neste aspecto, a forma pela qual Silveira de Sousa atinge seu alvo - objetiva e concisamente, como convém ao bom escritor.

A partir do dado em que a ação é fixada num determinado tempo de extensão, começamos a observar que ocorrem pequenas diferenças na rotina da personagem. Fica patente que alguma coisa está provocando essa rápida mudança. O charadista tem seu pensamento "estranhamente aberto" e chama a atenção dos vizinhos pelo "desusado mover de lábios". O seu quarto é o mesmo de sempre, mas é diferente; assim são os móveis, os objetos e ele próprio diante do espelho. A diferença que se opera no mundo exterior nada mais é do que reflexo da mudança que se faz atuante no seu mundo interior. Daí, a importância e o papel que o espelho desempenha na narrativa. A partir desse instante, em que o tempo cronológico se determina e o tempo psicológico tem andamento, o espelho é uma constante no desenvolvimento da ação: por nove vezes ele é introduzido na seqüência do discurso, sendo que numa delas é destacado no texto pela grafia em maiúsculas! Desse modo, fica relevante a sua participação na urdidura do conto. Não fosse realmente o conflito que se instala na alma do charadista o efeito único e singular, ao qual se vão acomodar os incidentes concebidos, poderíamos dizer que o autor exagerou no destaque e na insistência dada ao espelho. Porém, observado o fato com mais vagar e atenção, veremos que ele é, além de elemento-chave da narrativa, o símbolo daquele efeito preconcebido pelo contista. Símbolo da própria mente perturbada e angustiada do charadista; símbolo da consciência do homem que, em determinado momento da vida, para e olha para dentro de si mesmo; símbolo do enigma maior que a personagem nunca conseguiu decifrar.

O ato de o charadista postar-se diante do espelho e mirar-se é a / espinha dorsal do conto, é o ato fundamental de que se gera a atitude última da personagem: o suicídio. É evidente que não foi a simples postura à frente

daquele objeto que levou o homem a projetar-se janela a fora, em busca da morte. Todo um processo mental se efetuou até aquele gesto definitivo. Mas deve-se levar em conta que o autor coloca a personagem diante do espelho para que se dê a tomada de consciência, a constatação de triste realidade, em confronto com o mundo imaginário e de pesadelo que está a evoluir-se e a tomar forma na mente conturbada do pobre homem. A colocação feita é, pois, necessária a que se realize a ligação dos fatos passados à situação presente do charadista. É o espelho ainda que corta a marcha de suas divagações, trazendo-o de volta à realidade, que se reflete naquela superfície polida. É o espelho também o alvo da explosão destruidora da personagem; é nele que se fixa, no exato momento, o clímax da narrativa. Partido o espelho, tudo está desfeito: o passado, a solidão, os sonhos, a dura realidade. Só resta o desenlace fatal: o voo para o abismo, para o "enigma absoluto."

2.2.2 - O VELHO

É o tema da solidão que se repete em O Velho. É novamente o homem só, ilhado, cercado de um vazio angustiante por todos os lados. Já o título, como o conto precedente, denuncia a univocidade, indicando que se trata de uma narrativa em torno de uma só personagem, ou pelo menos, onde só uma personagem fala ou só dela se fala. Da mesma forma que o charadista, o velho se movimenta sozinho em meio aos incidentes que servem para compor a história; ele sozinho é praticamente toda a história. De maneira semelhante ao texto anterior, Silveira de Sousa começa seu segundo conto, colocando as ações verbais no imperfeito. A breve intercalação do mais-que-perfeito e do perfeito / ("... a mulher o abandonara, ele não se incomodou...") não rompe a sua intenção inicial, pois tem a função específica e clara de fixar uma época estrita em que a personagem tomou a atitude em relação ao fato que lhe ocorrera anteriormente. O que importa nesse início é a expressão de um passado difuso, de duração repetitiva, em que se dá a conhecer o tipo de vida que o velho levava. Entretanto, agora o autor se prolonga na colocação, ao contrário do

que fizera com o início d'O Charadista. Gasta quatro dos cinco parágrafos que compõem o arcebuço da narrativa. E no quinto e último parágrafo é que vai dar ao discurso os termos mais precisos, que possam expressar aquela noção de passado objetivamente visualizado, cujo caráter é determinado e conclusivo, a qual é sempre denotada pelo pretérito perfeito. É nesse parágrafo que a fábula propriamente dita estaria resumida. Ali se configurariam também as tramas do enredo, pois é somente ali que o autor assume o tom adequado à narração de uma história, e só ali passamos a ter uma ação definida - a partir do momento em que o velho se acordou até o instante em que se demorou, em pé, no Jardim Público. Ora, olhado o problema sob este prisma, poder-se-ia levantar a questão de que muito pouco ou quase nada havia para contar, e que o autor não teria chegado a construir um autêntico conto, nos moldes em que se estrutura pela narração de um acontecimento já vencido no tempo. Contudo, há que se chamar a atenção para o recurso do autor, qual seja o de ter concluído a história da mesma forma pela qual começou. A seqüência de fatos passados e acabados, até então descrita, se transmuda para uma repetição indefinida, através do reemprego do imperfeito, uma vez que, quando se demorou, em pé, o velho, olhava as árvores, sentia o aperto no íntimo, enquanto lha escorriam pelo rosto as lágrimas ou pingos de chuva. Com isso, Silveira de Sousa pretende dar ao final o mesmo andamento da abertura, a fim de que o leitor mantenha durando a imagem da personagem, que foi desenhada durante toda a narrativa. Entretanto, não é nenhuma imagem física a que pretende projetar, pois, se assim fosse, teria se valido da descrição, e tal não ocorre. É muito mais uma imagem emocional, uma imagem que possa tocar, por sua vez, a emoção do leitor, para que, através dela, ele venha a sentir o drama que a personagem carrega no seu âmago. Diferentemente de O Charadista, o impacto causado pelo conflito do velho é suave e diluído. Se, depois da preparação que se processou ao longo dos quatro parágrafos, o leitor espera um clímax vigoroso e um rápido desenlace, é claro que fica frustrado. Tudo ocorre no plano emotivo, e a própria tomada de consciência da personagem, quando se

levanta e se demora, em pé, no meio da praça deserta e escura, é feita emocionalmente. É presa da emoção que o velho chega às lágrimas, é pela emoção, muito mais do que pelo conflito em si, que o autor deseja chegar até o seu leitor.

2.2.3 - A CLARINETA

A solidão é a grande envolvente das personagens de Silveira de Sousa. É nela que parece encontrar a força impulsora de sua criação literária.

A Clarinetista segue, na estrutura e no tema, a mesma linha adotada em O Charadista. Em ambas as narrativas, ele nos apresenta o indivíduo só, abandonado pela vida, ligado a um mundo de fantasmas, que é produto de sua imaginação desassossegada e advindo da necessidade de uma catarse pela fuga. Em ambas ele conduz o leitor ao íntimo da personagem, fá-lo passear pela sua existência deplorável e vazia, procura, através de uma linha ascendente, levá-lo ao instante máximo do conflito, para, de imediato, lançá-lo às fúrias do desenlace. Em ambas, o conflito se dá na luta do protagonista contra o meio, contra o clima espiritual de que está possuído; em ambas, o protagonista não vê mais possibilidades de continuar, se reconhece perdedor e busca, como o charadista, a última saída que se lhe depara, ou, como o clarinetista, a descarga na agressão, à distância, a uma multidão que jamais tomara conhecimento dele. Em ambas, coloca num objeto inanimado o pólo catalisador da ação do ser animado, fazendo desse objeto o elemento fundamental da vida psicológica do indivíduo, o elemento-chave / do momento crucial. E mais, os dois objetos - quer o espelho, quer a clarineta - se constituem, no decorrer das narrativas, em símbolos marcantes e vigorosos.

A Clarinetista, em termos de discurso narrativo, se estrutura em condições mais inerentes ao conceito de conto, na forma a que já aludimos: a narração de um certo fato concluído no tempo, visto que a ação verbal

se apresenta, já de início, no pretérito perfeito. A ação é tomada à vida no momento em que se reveste de um efeito que possa, recriado no plano verbal, vir a interessar ao leitor.

O protagonista está em seu quarto, deitado, bebendo, num estado de desesperança e doença, que se alterna com a sensação de tranqüilidade dada pela bebida. É o indivíduo solitário, fracassado, que, apesar da situação, por instantes, parece imbuir-se de força de vontade capaz de livrá-lo da ruína. A clarineta, na qual sempre colocou toda sua razão de ser, é, então, alvo de seu olhar e de sua esperança. A partir desse lance, Silveira de Sousa entremeia a narrativa com o desenrolar das reminiscências da personagem, colocando-nos a par de sua existência frustrada, desde a infância pobre até o momento em que se encontra naquele quarto. Isso é feito através / do diálogo interior do músico, rememorando alguns episódios breves, que são, porém, marcos significativos na formação de sua personalidade. Em meio a tudo, sobressai-se a clarineta - instrumento do sucesso em tempos idos mas irrecuperáveis, veículo da auto-realização daquele ser sofrido, e, ao mesmo tempo, da constatação de sua estupidez e fraqueza, incutidas que lhe forem pelo pai estúpido. E dessa triste constatação é que surge, rápida, a nova atitude: a revolta diante da derrota, a procura de um culpado para ela. /

Através dos gritos alucinados e dos gestos desesperados, o músico atira, então, do alto de sua janela, toda a impotência e o recalque que lhe magoam sobre a multidão, lá em baixo, atônita ante aquela figura grotesca.

2.2.4 - NUVENS

Mais próxima de O Valho do que dos outros dois textos apreciados / anteriormente, Nuvens é escrito com exclusivo apoio no imperfeito, impregnado, por isso mesmo, de toda a atmosfera própria ao passado repetitivo e indefinido. Por esse motivo, o que fica de sua leitura é uma impressão também indefinida, que perdura em nossa mente devido ao tom nostálgico e confessional que se insere por entre as frases ou delas se emana.

O caráter confessional está perfeitamente delineado pelo emprego da primeira pessoa do plural, em que se incluem o autor e mais dois companheiros de infância, um deles destacado - o Negro Pudino - por trazer cigarros e pelo seu prazer sádico de sacrificar os balacus.

Tudo nesse breve texto leva a crer que o relato são memórias do autor, que, presa da nostalgia, faz correr pelo papel um episódio costumeiro em sua meninice, daí o tênue lirismo que banha suas palavras e faz com que, concluída a leitura, fiquemos um tanto indecisos quanto ao que nos foi oferecido: conto? crônica? caldeamento das duas formas? Uma coisa, porém, é certa. Silveira de Sousa não satisfaz integralmente àquelas exigências de Massaud Moisés, se tomadas ao pé da letra, a respeito do conto ⁽³⁾. Realmente não há um conflito único armado na trajetória do protagonista; não há mesmo, ousamos dizer, um protagonista, a não ser considerando o próprio autor em face de suas lembranças, e não em face de suas ambições e desejos contraditórios, investido da condição de personagem, como seria o caso. O Negro Pudino e a prostituta não chegam a se configurar inteiramente como personagens, muito menos como protagonistas de algum drama a ser fixado. Quando muito são imagens que ficaram na memória do autor e que oscilam em meio a "nuvens transparentes de ternura" (para usar uma expressão do próprio autor, cuja significação se nos representa de muita importância, conforme veremos mais adiante). Não existe também uma ação à qual se condicionariam os outros elementos constituintes da estrutura contística. Existe, sim, uma duração repetitiva do episódio no tempo lembrado. Existe, sim, um certo tom, que entretanto não chega a provocar no leitor uma determinada impressão, a não ser aquela indefinida a que nos referimos há pouco. Contudo, não nos parece viável afirmar, de pronto, que não estamos diante de um conto, e sim de uma crônica. O problema é que a conceituação de Massaud Moisés ⁽⁴⁾, perfeita e fruto de acurado estudo sobre a extensa gama de textos tidos tradicionalmente como contos, tornou-se rígida na determinação dos elementos estruturais, embora tenha, com agudez, situado os elementos fundamentais: unidade dramática, objetividade, concisão. Por essa razão, cremos não ser possível usar tal conceituação como uma matriz única e

definitiva a ser aplicada sobre os textos alvo de estudo, com o fim de que elas ali se encaixem com exatidão ou, caso contrário, sejam desconsideradas. Podemos (e devemos) usá-la como sólido ponto de apoio, sobre o qual possamos assentar princípios teóricos essenciais, sem o que ficaríamos a bracejar no vazio, e pelos quais tenhamos os meios possíveis de assimilar o que de diferente nos apresentem os novos fatos literários.

Não podemos esquecer que, modernamente, o conto tomou certos contornos diversos dos da tradição, revestiu-se de outras roupagens mais adequadas à época, sem contudo deixar de ser conto. Basta, por exemplo, dar uma olhada, nos últimos vinte anos, nas antologias ou panoramas contísticos editados não só no Brasil como no exterior, nas revistas e suplementos literários, nos resultados dos concursos de contos, para se constatar que há uma variedade muito grande de conceituação, ou pelo menos, uma maior abertura para a concepção do gênero, segundo o ponto de vista dos críticos e teóricos militantes, mesmo que não se chegue ao exagero do "será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto" (5).

Há ainda que levar em consideração outros estudiosos do assunto, os quais, apesar de buscarem apoio na tradição contística e dela tirarem as idéias gerais para elaboração de uma teoria, foram entretanto mais plásticos. É o caso, por exemplo, de dupla Omil e Piórola (6), que oferecem uma visão bastante clara do problema, quer do ponto de vista estético-psicológico como do estilístico-estrutural. Aqueles autores também se valem da seqüência tradicional do gênero, não estando, portanto, muito afastados do nosso patrício/Massaú Moisés. Pelo contrário, fundamentalmente seguem os mesmos passos, têm visão idêntica do cerne da questão. O que ocorre com os argentinos é que levam em conta as mudanças que se operaram no conto, principalmente no seu aspecto formal. Essas mudanças nos levam, muitas vezes, no ato de identificação do conto, a apelar para a única característica que teria prevalecido apesar da evolução operada - "la economía, la concisión" (7).

Diante dessa situação é que hesitamos negar, sem mais nem menos, a qualificação de conto para Nuvens. Inegavelmente, Silveira de Sousa é conciso

e econômico. Todas suas narrativas não excedem ao estritamente necessário, sua frase é curta e objetiva; não se perde em devaneios marginais. Quando repete vocábulos ou expressões, é com a intenção marcada de gravar no leitor o simbólico de uma realidade (foi o que vimos em O Charedista, por exemplo), ou quando parece devanear, está, sim, condensando sentimentos de planos infinitos de sua experiência, que são revividos profundamente na apresentação dos símbolos que se escondem (ou se exibem) em suas narrativas — o caso específico de Nuvens.

Observe-se o aparente inusitado do título em relação ao que é relatado no texto. Por que Nuvens? Se quiséssemos, poderíamos até descobrir, como fazem os escolares em certos exercícios de interpretação, novos títulos, talvez, mais condizentes com o todo. Entretanto, a par do episódio/memorável que é exposto, existe uma outra significação mais ampla, mais profunda e valiosa, tão importante, que o texto alcança a condição de símbolo. Deixa de ser uma simples e lírica narrativa para transformar-se, todo, em símbolo. De que? perguntariam aqueles que não pescaram nas águas mansas do autor o peixe certo. Símbolo, evidentemente, dos sentimentos dele, de seu "Weltanschauung", de sua cosmovisão, de sua maneira de ver o mundo, de sentir o homem no mundo, que a todo instante está presente na obra.

No quarto parágrafo, em meio à descrição do cenário, surge inesperadamente, uma suposição, que sentimos ser mais do autor, agora, no momento em que escreve, do que feita na ocasião em que se passava o episódio e posteriormente lembrada; mais sentimento maduro, refletido, do que suposição infantil da existência física de alguém escondido. "Devia haver, / nalgum canto, alguém melancólico que fumava cachimbo, silenciosamente, a contemplar o céu limpo, os olhos cheios de nuvens. Brancas e tristes nuvens, transparentes de ternura, último alimento de uma existência vazia..." Eis / aí o impulso que levou o autor a passar para o papel aquelas curtas e singelas memórias. O isolamento voluntário das crianças nos domingos, em que fugiam ao convívio humano da missa, a placidez erma da paisagem, o

rápido encontro com a prostituta decadente e só, são imagens que se juntam em função de um sentido maior, aquele que Silveira de Sousa espalha por tu e por todos e que mais ocultou do que exibiu na inserção da sua conjectura pessoal, de que em meio àquela ambiente exalando a solidão, deveria forçosamente haver um ser humano solitário, esquecido pela vida e escondido de si mesmo, buscando um último alento nas nuvens que já quase cobriam seus olhos, mas que ainda lhe permitiam alimentar-se daquela paisagem, daquelas crianças, daquela mulher. Daí o grande significado dessa inserção no texto e do título escolhido. As nuvens-representam para o "alguém melancólico" o que representou o espelho para o decifrador de enigmas e a clarineta para o músico. Daí porque dizemos, finalmente, que o texto se alça à posição / de conto devido a, exatamente, amparar-se em duas características válidas / e importantes: uma a concisão, outra a conversão em símbolo. Essa conver- são, por outro lado aproxima-o da poesia e é, em última análise, a encarna- ção da própria realidade.

2.2.5 - UMA PROCISSÃO

Uma procissão se apóia sobre uma fábula sumamente simples: o nar- rador-protagonista, presente a uma procissão, na posição de espectador, / descobre um rosto feminino que o impressiona; passado o cortejo, a multi- dão se dispersa aos poucos e o protagonista procura, sem êxito, a mulher que lhe despertara a atenção. A partir dessa história é que se desenvolva- ria o enredo, normalmente tramado segundo os respectivos nexos de causal- idade, seguindo uma progressão até o desenlace. Entretanto, não é viável / analisar a narrativa sob tal aspecto, porquanto ela se estende de forma di- ferente.

A partir da descoberta do rosto de mulher, o protagonista deixa que sua mente trabalhe sobre aquela motivação, mais do que dá propriamente seqüência à narração linear dos fatos, embora estes continuem se sucedendo na cronologia do tempo. Há como que uma justificativa para a atitude /

introspectiva do protagonista, na confissão que faz, antecipadamente, de que sua cabeça doía e o cérebro se achava pesado, rastejante, devido ao excesso da bebida na véspera. Ora, com isso, Silveira de Sousa, que se reveste da figura do narrador-protagonista, julga necessário justificar uma atitude que não é nova na contística moderna, e a qual não surpreenderia o leitor habitual do gênero. Logo é um detalhe que seria dispensável, mas / que, de uma certa maneira, não deixa de ter relevância dentro da totalidade textual, uma vez que vai explicar, indiretamente, o próprio ritmo lento da narrativa, que rasteja ao compasso do andar dos participantes da procissão. Por outro lado ainda, tal situação pertinente ao protagonista, coloca-o também no ritmo do cortejo, pois não é difícil depreender que o que o levou ali não foram exatamente motivos de ordem religiosa. Logo ele não se assimilaria com perfeição ao ritmo religioso do ritual. Assim, os pensamentos da personagem central, a marcha da narrativa e o andamento da procissão estão, todos, marcados pela mesma cadência rítmica. Daí, ainda, a particularidade da extensão do texto. Nesse primeiro livro de Silveira de Sousa é o mais longo (seis páginas ao todo), espichando-se como o próprio espichar do cortejo religioso, que lhe serviu de base e de título.

A fábula, como vimos, é extremamente simples, não propiciando, pois a oportunidade de qualquer indagação curiosa por parte do leitor. E o enredo não se realiza organicamente. Arma-se como se fosse uma versão moderna do enredo episódico, "que existiu durante os primórdios do que hoje constitui o romance e a novela" ⁽⁸⁾, guardadas as devidas proporções, evidentemente. O que acontece é que o autor estrutura sua narrativa em três planos interligados e misturados, em cada um dos quais se movimentam, respectivamente, o protagonista ele próprio, o protagonista e a personagem secundária, o protagonista e a mulher no meio da multidão. Associando esses planos em função de uma visão global, parece almejar que tudo surja ao mesmo tempo, na tentativa de comunicar sua cosmovisão, na de dizer, num só instante, as coisas que ele percebe. Daí a relevância da ação em profundidade em detrimento da ação expositiva ou linear. Por isso a estruturação do enredo se configura nos moldes daquele que Vicente Atafde ⁽⁹⁾ chamou de globalizador.

O primeiro plano da narrativa é aquele em que o protagonista se encontra como espectador da procissão, com a vista e a atenção dirigidas / para a massa que se lhe representa da multidão nas calçadas, da multidão que desfila com os ornamentos e aparatos. Nesse plano ele divisa o rosto da mulher, que passa a ser um ponto de referência à sua introspecção, quando batiza a dona do rosto e quando se notam os tons melancólicos e lúgubres, o que ocorre já no segundo plano, aquele em que está mais voltado para dentro de si mesmo, em que se pode observar a aproximação de fatos remotamente vividos aos do tempo presente da ação, como é o caso do nome dado à mulher, que lhe vem, naquele momento, do hábito que tinha na infância.

O retorno ao primeiro plano se faz com o emprego do imperfeito, através do qual temos a ação durativa, aquela que compõem o quadro da procissão em andamento, ladeada pela multidão. A esse nível aparece também o pretérito, nos lances em que a fábula propriamente é narrada. Esses detalhes de tempo verbal estão sendo anotados porque são significativos na delimitação, dentro do discurso, das fronteiras dos planos, indicando-nos a mudança de nível na posição da narrativa. A fábula, propriamente, é narrada no pretérito; o cenário em que ela acontece é descrito, regra geral, / no imperfeito. Assim, no primeiro plano, com a predominância desses dois tempos verbais, temos a fábula enriquecida com as descrições do meio-ambiente. O plano seguinte é o da introspecção, em que os tempos verbais se alternam - presente, pretérito, imperfeito - e o tempo da narrativa foge rapidamente da cronologia a que se alinhava.

O terceiro e último plano é aquele em que o protagonista trava / diálogo com o velho; é o plano do destaque, do detalhe, que parece irrelevante dentro da totalidade. Note-se, porém, a técnica cinematográfica empregada por Silveira de Sousa, com esta inserção de planos na narrativa. / Com o primeiro, através das descrições do conjunto, cria uma visão panorâmica, que permite ao leitor situar-se na própria posição do protagonista: de fora, vendo tudo o que se agita no amplo quadro. Com o terceiro, dirige a visão do leitor para um destaque do conjunto: o protagonista, na calçada.

conversa com o velho, e o próprio diálogo serve de pano de fundo, pois as referências à procissão fazem com que o leitor não se esqueça de que ela está em prosseguimento. É a técnica com que, no cinema, seria mostrado o destaque e o espectador continuaria a lembrar-se do conjunto, devido aos sons que continuariam na trilha sonora. Foi dessa forma que Silveira de Sousa tencionou colocar o leitor dentro do conjunto, figurar nele como figuraram protagonista e velho, fazer dele não só espectador, mas também figurante dos acontecimentos. São meios válidos para atingir a um objetivo. Silveira de Sousa quer, na verdade, que seu leitor penetre na significação profunda de sua temática, que veja o mundo como ele o vê.

A comparação que o narrador faz da desagradável tristeza que havia no rosto da mulher com as casas antigas traduz um sentimento de angústia e melancolia, uma angústia que arrasa e deteriora ao fluir do tempo, uma angústia do tempo mesmo, pois é ele quem arrasa e danifica, uma angústia do indivíduo, pois ele é o próprio tempo destruidor, conforme expressou Jorge Luís Borges, citado por Omil e Piérola ⁽¹⁰⁾: "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrabata pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego."

O tema da solidão, que vem se configurando à medida que penetramos as páginas de Silveira de Sousa, está associado a outros correlatos, tais como o tema da angústia e o do tempo, o que, em última instância, são aspectos de um tema genérico, em que vivem os problemas do homem moderno, cada vez menor e impotente diante do mundo que se agiganta pelas suas próprias mãos. Os problemas do homem moderno consumido pelo tempo, cuja duração ele convencionou demarcar e cuja velocidade ele tenta vencer, mas que decorre mais dentro do homem mesmo do que fora dele; do homem moderno inteiramente solitário em meio à multidão que se avoluma na superfície terrestre e que, quanto mais aumenta, mais ignora a individualidade. O homem/moderno, ilha desolada e erma no meio do oceano infinito.

A figura da mulher é como as casas antigas, atravessara "os séculos na sombra de sua insignificância", e mesmo restauradas externamente, deixam adivinhar "os corredores longos e escuros do seu interior." Eis aí a curiosa consciência da sucessão infinita do tempo, que flui sem cessar, amesquinhando o ser humano "preso a um mundo limitado, egoísta, autoritário", como nos diz Silveira de Sousa, preso a seu próprio mundo interior, ilhado / no mundo externo, mas buscando um consolo que não encontra. É isso que nos fica do monólogo do protagonista. Quanto ao detalhe do diálogo com o velho, vem reforçar a ideologia que subsiste na narrativa. Entrecortado pelas descrições do andamento da procissão, é como uma tentativa do ser humano em comunicar-se, em buscar o amparo de que necessita, em fazer parar o tempo angustiante de solidão. Contudo, a marcha do cortejo, que secciona as palavras das duas personagens através dos sons que lhe são próprios, é como a constatação de que a inexorabilidade do tempo não permite qualquer fuga. Desse modo, o protagonista, que é jovem, recusa acompanhar o velho ao bar, para com ele beber, e continua ali, só, em meio à massa humana.

À passagem do andar, com a imagem de Cristo, o jovem é presa de temor diante da figura do "Fator da desgraça e da felicidade humana." Novamente se encontram os fatos do passado remoto com os do presente da ação. Um tempo passado, que escapa à memória e é reconhecido pelo instinto, funde-se com o tempo presente do protagonista. O temor que ele sente agora é o mesmo, que remonta às origens desconhecidas do próprio homem. Consigo mesmo, o jovem agiganta um sentimento de transcendência, como se seu espírito fugisse à realidade sufocante e pairasse, muito alto, "além do espaço e do tempo, "de onde assistiria à insignificância da busca humana atrás de um indício de esperança, de certeza.

O transe é rompido com o brusco retorno ao cenário do cortejo, que já passara. "Esfumara-se o mistério", diz o autor, mas, de imediato, acrescenta, com uma ponta de dúvida, iniciando novo parágrafo: "Esfumara-se?" É a incerteza, a insegurança que guia o indivíduo na sua trajetória humana. /

Com o desaparecimento dos últimos vestígios da procissão, tudo - a rua, as casas, o Jardim Público - retorna à sua desolação. O jovem não vê mais a mulher e fica com a incerteza de reencontrá-la na cidade pequena. Dentro em pouco, a noite virá cobrir tudo de silêncio e sombra. É dessa forma que o narrador-protagonista cerra as cortinas do palco onde colocou o seu drama, o drama de um tempo angustiante de solidão.

2.2.6 - O AMANTE

A história de O Amante é desenvolvida com objetividade, indo diretamente ao ponto nevrálgico da trama, que é urdida rapidamente e com simplicidade absoluta,

Um homem sobe o morro, a horas mortas da noite, buscando, pela primeira vez, o encontro amoroso na própria residência da amante, cujo marido / estaria ausente. O receio de que possa não lograr êxito, o medo de que é envolvido, dada à própria natureza da aventura, faz com que ele não se decida a bater à porta. Tomado de súbita coragem, aproxima-se e procura despertar a atenção da dona da casa através de assobios. Dá-se o desastre inevitável: o barulho atica os cachorros que desandam a latir por todo o morro, acorda-se um vizinho, e o protagonista volta rapidamente, abandonando seus propósitos.

A história, por si mesma, tende para o anedótico fácil, e não fosse a seriedade com que Silveira de Sousa lhe dá tratamento, inevitavelmente teríamos apenas uma anedota a mais. Entretanto, ao tratar o assunto com gravidade, demonstrou o autor que seu objetivo é elevar a um nível de maior humanismo uma situação que, via de regra, é encarada com jocosidade.

O tom grave com que reveste a narrativa, desde os seus passos primeiros, chega a induzir o leitor à espera de um desfecho, se não trágico, pelo menos portador de um impacto mais forte. Mas tal não acontece.

Já na abertura da narrativa, ao situar o cenário onde se desenrolará a ação, através de uma oportuna comparação, aquelas das casinhas baixas de porta e janela semelharem-se a enormes rostos olhando carrancudos para o homem que por elas passava, na ruela mal iluminada, Silveira de Sousa, pela

própria imagem surgida da comparação, e sobretudo pelo adjetivo escolhido, carrancudos, dá foros de seriedade ao assunto e introduz o leitor no jogo metafórico usual no plano verbal literário. E isso vai ser de grande importância, porquanto, ao chegar ao final prosaico, a retirada do amante frustrado, o leitor não será presa de riso nem se divertirá com a situação, pois estará de tal maneira envolvido pela atmosfera criada pelo autor, que, quando muito, ténue sorriso aflorará a seus lábios, ou, o que é mais certo, será tomado de uma leve sensação de solidariedade humana, quase piedade, esquecendo-se do aspecto transgressivo que envolvia a ação do protagonista, para cingir-se à conotação de tristeza que causou o desenlace. Para reforçar essa sensação, Silveira de Sousa faz com que a cidade entrevista pelo protagonista, que descia rápido, se torne, lá embaixo, coberta por uma luminosidade embaçada, que se desmancha por entre a chuva miudinha. Dessa forma, o autor eleva uma situação, que poderia ser ridícula, a nível literário e humano, alcançando assim seu objetivo, que é não o de contar um fato para o riso frouxo do leitor, mas sim o de fazê-lo refletir sobre a condição do ser humano, quando tem de usar unicamente de seus próprios recursos para atingir a um objetivo, e cai vítima das circunstâncias que lhe são adversas.

Note-se que, mais uma vez, Silveira de Sousa toca no seu tema preferido, envolvendo-o, como de costume, de um terno lirismo, que se não atenua, entretanto faz com que o recebemos mais suavemente. O meio-ambiente ermo e escuro, em que a personagem transita, sozinha, sem outros auxílios além de suas próprias forças e soluções, nos dá a conotação de angústia e solidão. A ternura lírica, que faz parte integrante da prosa de Silveira de Sousa, se faz presente nas descrições do espaço físico. Temo-la em quase todas as metáforas e imagens do autor, as quais se revestem sempre de sensibilidade com que ele está imbuído ao falar das coisas da cidade. Note-se, por exemplo, a comparação que abre o texto ou a noite com um ventinho frio a correr no ventre. Deve-se destacar também o emprego dos diminutivos -ruela, casinha, ventinho, miudinha - que dão ênfase ao tom singelo e carinhoso. As imagens ambientais, regra geral, são simples, impregnadas de leve ternura,

como a suscitar simpatia: um negro que fumava tranqüilamente, olhando a noite; um botequim deserto, com um cidadão barbudo a cochilar atrás do balcão; a casinha, com fachada de tijolos e fundos de madeira, as galinhas da vizinhança, despertando entre cacarejos assustados. É a imagem de um morro pacífico, sonolento, insulado na sua calma mediocridade. É um morro simpático.

O tempo é um elemento relevante na narrativa, contra o qual o protagonista tem de lutar. As marcações dadas pelo autor, através das duas falas a ele atribuídas, a primeira em voz alta e a segunda introspectivamente, dão um andamento inicial rápido às ações. O homem não pode perder tempo, dispõe de horas limitadas para a consecução de sua aventura, na calada da noite. Chegado ao local do encontro, porém, fica longo tempo parado, em silêncio / "todo de ansiedade". As ações, então, diminuem de intensidade, entrando em ritmo mais demorado, condizente com o tempo que agora se arrasta dentro da angústia do protagonista, que perde, a partir daquele instante, a noção do tempo cronológico, passando a viver em função de um tempo puramente psicológico. Passaram-se quantas horas? quantos minutos? Não sabemos; não o sabe o personagem. A narrativa se alimenta agora muito mais da condição interna do protagonista do que das ações externas relatadas. O que interessa é, / pois, a atmosfera que foi preparada pelo autor, a qual chegou no ponto exato para o envolvimento do leitor.

A rapidez inicial da narração vai ser retomada somente no último parágrafo, mas já tornada mais lenta pelo caráter durativo da chuva enervante, "que começava a cair".

2.2.7 - FUGA

A narrativa que fecha o primeiro livro de Silveira de Sousa é uma confirmação bastante clara da cosmovisão do autor.

Uma única personagem, possuída de um desejo indefinível de fuga, atravessa a cidade em um carro puxado por cavalos, sem ter um objetivo determinado, até que alcança a orla marítima, onde fica em meditativo silêncio.

Um episódio sem grande importância no plano da ação, mas que se torna relevante, porque o autor carrega-o do sentimento que domina seus temas. O fugitivo se acha numa fase em que a vida nada lhe oferece, tudo se tornara/ vazio e destituído de significado; é um homem angustiado, sem esperanças, solitário, que não atine com qualquer finalidade no ato de viver. E emprende a fuga. De que? Da vida, dos seres humanos, de si mesmo. É presa de aquele idêntico impulso que levou o charadista a jogar-se pela janela do seu quarto. Quer sair do vazio (e paradoxalmente vai terminar diante do vazio), da solidão, da angústia e do tempo.

O tom imperioso e exclamativo com que a personagem dá as ordens ao cocheiro, querendo que ele anule as distâncias e vença o tempo, proporciona um ritmo enérgico e veloz à narrativa, que retrata, assim, o desejo de que a personagem está tomada.

Iniciando-se a corrida, não é o veículo em que o homem viaja que / se movimenta; o autor faz com que ele, recostado no assento do carro, tenha aquela sensação enganosa e infantil de que as coisas é que passam. Dessa maneira, a personagem, embora esteja se locomovendo com rapidez, olha a cidade e as pessoas passando por ela, como se estivessem sendo projetadas numa tela, para o espectador imóvel. Com esse recurso simples, Silveira de Sousa coloca, mais uma vez, em seus contos, o problema do tempo, que o preocupa e preocupa, de modo geral, o homem moderno: o tempo corre e as coisas desfilam diante do homem, enquanto que, na realidade, ele é quem arrasta dentro/ de si o Tempo inexorável. E, quando se dá conta disso ou entra em crise por causa disso, busca alcançar uma atemporalidade que o livre de toda angústia, de toda solidão. Foi o que aconteceu com a personagem anônima de Fuga. É o que acontece, normalmente, com as personagens solitárias de Silveira de Sousa.

Mais da metade da narrativa está marcada por um ritmo de energia/ e velocidade, através, como já dissemos, das ordens do passageiro ao condutor do carro de cavalos. Até essa altura, todas as frases do protagonista / são exclamativas e denotam a pressa com que ele deseja sair de tudo e de si

próprio. O ponto culminante da narrativa situa-se, curiosamente, num dilema comum. O carro chega a um cruzamento de ruas e o cocheiro hesita: "Para a direita ou para a esquerda?" É o momento crucial; há que tomar uma decisão, e a resposta não se faz esperar: "Para o mar." Note-se que a fala do protagonista não é mais calorosa. Atenuou-se, como se tendesse para o repouso, marcada por ritmo e entonação normais, pois que o autor deixou de lado o ponto de exclamação, que era a tônica em todas as palavras anteriores do protagonista. Cai, portanto, o ritmo da própria narrativa. Termos que até então denotavam a energia e a rapidez, tais como siga, depressa, correr, desfile, disparava ou se multiplicavam, são agora substituídos por outros que conotam leveza e abandono: "deitava-se, imenso e calmo", "as pedras se levantavam, redondas como seios" ou "ficou vendo, silencioso." É que diminuiu também a intensidade do desejo da personagem. Diante do mar, aplaca-se sua angústia, como se a imensidão das águas lhe representasse a chegada ao infinito, ao eterno, o que, em última análise, seria o retorno à origem.

As últimas palavras do protagonista estão destituídas de qualquer tom enérgico ou veloz. Pelo contrário, tornaram-se mansas e pausadas: "Fico aqui, sabe?" A inserção do verbo com entonação interrogativa, reproduzindo uma expressão da linguagem popular, conclui a linha da narrativa, que era crescente até o ponto da dúvida, e é descendente a partir da decisão. É a própria linha curva da existência humana.

Fuga adquire também aquele valor simbólico a que nos referimos, quando da análise do conto Nuvens. Não é simples narração de um episódio, apreendido já no clímax de seu processamento - a crise por que passa a personagem - e desenvolvido em acelerado crescendo, até um novo clímax narrativo - a escolha do caminho a prosseguir - para declinar então rumo ao desenlace - a atitude passiva do homem, em contato com o mar. É, em sua totalidade, a caracterização simbólica da própria condição humana, apenhada no momento de crise, em que o ser é levado a decidir-se diante do dilema. É também caracterização simbólica do tempo mesmo, na figura do carrinho de cavalos, que conduz o protagonista até o infinito, e do qual ele assiste o fluir das pessoas e das coisas.

2.3

DA CONFIRMAÇÃO DO PRÓLOGO

Concluída a análise das narrativas que compoem o primeiro livro de Silveira de Sousa, quando tivemos o intento de não só dar a interpretação de cada uma de por si, como também fornecer uma visão globalizante da temática e cosmovisão do autor, pretendemos agora verificar até que ponto confirmaram-se alguns propósitos que ele expõe no seu Prólogo.

O que reputamos de mais importante nas suas confessadas intenções é o desejo de não apenas descrever sua cidade natal, mas sim de recriá-la, realimentando-a com seu toque humano pessoal, injetando-lhe o sopro vivificador do artista, correndo o risco de que, com isso, ela se desfigurasse aos olhos de muitos, mas atingindo, assim, ao grande e único objetivo da arte, e da literatura em particular, que é o renascimento ou recriação da realidade pelo sentimento do artista.

O segundo aspecto que destacamos dos intuitos expressos é o carinho que evidencia ao anotar pequenos detalhes da sua Florianópolis, e o amor com que vigiu certas singularidades e singelezas, a ponto de torná-las motivo e objeto de sua particular afeição. Esse carinho e esse amor estão presentes, de modo inequívoco, no desenrolar de suas narrativas.

Concomitantemente apontamos a intenção de fazer a crônica de sua cidade, cuja importância transcende, sem sombra de dúvida, àquela de fazer crônicas sobre a cidade. Como deixou claro na apresentação de seus textos, a cidade tomou cores diferentes das reais, pois alcançou, nas narrativas, uma dimensão de universalidade que não a desfigurou, mas sim transfigurou-a, elevando-a da posição de mera retratada, para o plano de humanizada.

A Florianópolis que serve de motivação e cenário para a construção de Silveira de Sousa é a pacata e provinciana capital da década de 1950 a 1960, ano este em que se dá o lançamento de O Vigia e a Cidade. A afirmativa que ora fazemos não se prende exclusivamente ao ano da edição do livro, mas também e principalmente aos detalhes da paisagem e do meio-ambiente, os quais, aos olhos do florianopolitano que viveu àquela época se revelam denunciadores. Ao leitor que não conheceu a Ilha naquele período de tempo, difícil será, de pronto, identificar o espaço físico, por dois motivos essenciais:

primeiro porque Silveira de Sousa não se preocupa em rotular com evidências aquele espaço, segundo porque o que importa em sua narrativa, e sobre o que ele coloca toda sua força criadora, é o seu sentimento mais profundo, a concepção que possui do mundo e do ser humano, a sua mundividência. E desse modo, consegue realizar, simultaneamente, uma ficção que tem por ponto de apoio o restrito de um espaço físico marcado por suas peculiaridades regionais, mas que consegue escapar à regionalidade, alçando-se ao plano universal, dado ao profundo sentido humano que repousa na sua temática. Consegue realizar uma ficção calcada na emoção e na sentimentalidade, mas que foge ao lirismo convencional da crônica do cotidiano, para atingir um nível simbólico de valiosa significação.

Nada n' O Charadista, por exemplo, revela particularmente Florianópolis. O cenário é universal, como o são a personagem e o tema. A rua ladeada de palmeiras, silenciosa, motivadora de paz e reflexão, a casa antiga, de um amarelo desbotado, eis aí o espaço restrito onde se passa a ação, espaço este que não é privilégio florianopolitano, pois é encontrável em inúmeros pontos do globo terrestre. Deixa apenas perceber que se trata de uma cidade pequena ou, pelo menos, de um bairro pacato e afastado dos centros / ativos das cidades maiores. O caráter geral, universalizante da paisagem está em consonância com a universalidade do que é contado. Entretanto, como o leitor tomou conhecimento da confissão introdutória do autor, fica induzido a sentir, através das descrições, a atmosfera apreendida pelo contista do espaço físico real, que lhe serviu de motivação. E isso nos parece de significativa importância. A Florianópolis de Silveira de Sousa é, por ele, muito mais sentida do que a visualizada, o que ele coloca em suas narrativas é muito mais uma atmosfera envolvente, que emana da cidade, e que ele captou através de sua sensibilidade, do que o pictórico da paisagem que viu diariamente.

A cidade real, concreta, palco da vivência do escritor, transmitiu-lhe, portanto, os fluidos que derrama em suas páginas, e dos quais ele se nutriu para formar sua mundividência. O espírito dessa cidade vem a ser, pois,

a "força-motriz" (11) de Silveira de Sousa, aquela que teria determinado seu padrão de comportamento diante da realidade, os valores e as soluções para os problemas humanos que enfoca, os moldes mentais que constituem a constância estético-filosófica de sua contística.

Ainda tomando como apoio O Charadista, observe-se que o espaço físico em que atua a personagem recende a tranqüilidade, a paz, convida à reflexão. Entretanto, parece que o homem não se embriagou desse ambiente, pois é conduzido, na trajetória de sua existência, a um ponto em que se dá o rompimento desse ambiente, em que deveria ter chegado a alguma coisa, mas em que é jogado no vazio, na solidão, na ausência da presença humana. Esse curioso paradoxo é a constante nas narrativas de O Vigia e a Cidade; é a atmosfera que o autor apreendeu da sua cidade, e com a qual alimenta a cidade que recria. A Florianópolis de Silveira de Sousa é, ambientalmente, essa cidade/recriada por ele. No silêncio de sua calma, no frescor de sua sombra, na cor desbotada de suas casas antigas subsiste um clima de angústia e solidão, como se a cidade fosse um ser humano sufocado pela sensação de que está ilhado na vida, de que está só e abandonado, cercado pelo tempo infindável e / compressor. Como se a calma tranqüilidade, ao invés de levar à paz e à reflexão, gerasse toda a angústia do isolamento.

Acreditamos que nem todos os contemporâneos de Silveira de Sousa / possam ter sido presa dessa mesma sensação de que ele foi possuído. Talvez até nem um sequer tenha percebido o fenômeno. Contudo acreditamos que seus leitores atentos poderão chegar à percepção a que estamos chegando passo a passo. E se tiverem consigo a imagem da Florianópolis de 1950, poderão mesmo colocar sobre ela a imagem reconstruída pelo contista, e sentirão talvez as emanções que teriam atingido o autor em suas experiências vivenciais.

Também nas demais narrativas, muito pouco do cenário tem a força de denunciar a capital catarinense. Tudo que o compõe tende para a despersonalização, para o universal do conteúdo temático; tudo se subordina ao molde mental do autor.

Os detalhes que são inseridos na composição do meio-ambiente e que,

por sua vez, são elementos característicos da paisagem florianopolitana, ao invés de a indicarem claramente ao leitor, apenas lhe permitem leves referências, com que só chegará à identificação completa se tiver consigo, bem nítida, a imagem real para servir de suporte à confrontação. Caso contrário, será tomado pela totalidade de cada narrativa, pela universalidade do seu conteúdo humano, não demarcando, portanto, um espaço determinado especificamente. Esse fato, contudo, não desmerece nem invalida a intenção do contista ilhéu: pelo contrário, é o meio pelo qual as narrativas permaneceram, cada uma individualmente, aptas à leitura nos dias presentes, e no conjunto, em condições de permitir a constatação de que Silveira de Sousa conseguiu fazer o que intencionou: a crônica de sua cidade. O problema é que devemos interpretar como realmente a crônica de sua cidade, tal qual ele a sentiu naquela década, o que vale dizer, segundo a projeção de sua concepção pessoal: a cidade pacata, sem ruídos perturbadores, de aparência tranqüila e salutar, mas que, talvez por isso mesmo (excesso de tranqüilidade), angustia seus habitantes, como se os envolvesse com tentáculos asfixiantes, isolando-os da vida e de si mesmos, abandonando-os à solidão, insulando-os no tempo perdido.

O Jardim Público deserto na noite chuvosa e de vento sul, onde o solitário velho santou-se em um banco, sob a frondosa figueira; o enorme Morro, cortando a cidade de norte a sul, de cujo ponto mais alto o clarinetista surpreendia-se, às vezes, a olhar a Catedral e as ruas antigas lá embaixo; / os trapiches em ruínas, de onde o Negro Pudino pescava baiacus no mar manso, que se abria diante de si, mostrando-lhe ao longe a Ilha do Carvão, e mais ao fundo o Cambirela; a procissão com que o povo reverencia o Corpo de Deus, saindo lentamente da Catedral, animada pelo vozerio, ruídos, música e cantos, em meio da qual o jovem adolescente encontra e perde um rosto de mulher; as ruelas mal iluminadas do Morro pacífico, percorridas pelo amante frustrado; o carrinho de cavalos, que transporta o anônimo fugitivo, vencendo a pracinha e ruas, na sucessão das casas conhecidas, até à beira do mar calmo e imenso; tudo isso, ou apenas isso forma o conjunto de elementos indicativos do cenário recriado pelo escritor. Tudo isso, ou apenas isso, por si só, exemplifica

o que estamos expondo. São detalhes por demais característicos da Florianópolis vivida e percebida por ele, mas, ao mesmo tempo, insuficientes para descrever fisicamente essa Florianópolis. Entretanto, são os detalhes que falaram mais alto à sua sensibilidade, são os detalhes que marcaram a atmosfera ambiental (ou ficaram por ela marcados) por ele pressentida e revivificada nas narrativas. São os detalhes singelos e singulares, com que se identificou o artista, e aos quais dedicou sua afeição e carinho. São os detalhes, enfim, que carregam consigo o espírito da cidade, a que já nos referimos, / força-motriz de toda a cosmovisão de Silveira de Sousa.

O contista florianopolitano é um amante sincero de sua cidade. Trata-a com amor e carinho indisfarçáveis. As imagens que escolheu da realidade, para reproduzi-las depois no plano verbal, inegavelmente são aquelas / que mais lhe transmitiram a idéia predominante que formou seu molde mental, mas são aquelas também sobre as quais derrama o tom lírico-sentimental, / que, para nós, identifica sua afeição.

Silveira de Sousa emprega um bom número de diminutivos, mas não o faz visando apenas a diminuir a dimensão das palavras. Seus diminutivos / sempre conotam um grau de afetividade; quase sempre aparecem nas descrições ambientais, e junto a expressões, na maior parte metafóricas, que traduzem simpatia, que criam para o leitor imagens aprazíveis.

O charadista, por exemplo, pisava o chão, olhando os cubinhos da calçada, numa rua silenciosa, que esparramava frescura e sombras. O clarinetista olha, do seu quarto, a claridade cinza da tardinha, que se coava pela janela. Os companheiros de infância, nos domingos de sol, de manhazinha, iam pescar, mas sentavam antes no pastinho, para fumar os cigarros que o Negro Pudino distribuía; depois iam caçar as baratinhas, que fugiam desseperadas, pois os bichinhos são medrosos como os homens. Na procissão, o adolecente descobre um rosto de mulher, cujos olhos redondinhos giravam numa simulação de alegria; desfilavam as velhas, os homens, as virgens, os anjinhos de asas douradas, os minúsculos jesus-cristinhos que ombreavam pequenas cruces, as nossa-senhoras deste temainho; quando termina a procissão,

um sol desbotado da tardinha de inverno cai sobre a praça, onde à sombra das árvores quietas, banquinhos de pedra, vazios, muito lustrosos, exibem no encosto anúncios comerciais. No Morro, as caainhas são baixas, de porta a janela, e a noite tinha um ventinho frio correndo no ventre. O homem possuído de desejos de fuga, busca um carrinho de cavalos, a fim de conseguir seu intento; o veículo vence a pracinha e as ruas, até atingir a beira do mar, imenso e calmo, logo além do jardinzinho.

Examinando todos estes diminutivos, podemos constatar que muitos deles não se justificariam, se a intenção do autor fosse, pura e simplesmente, a denotação dimensional dos termos. Assim, por exemplo, o veículo apanhado / pelo fugitivo não poderia ser apenas um carrinho na acepção de pequena dimensão, pois que fica subentendido tratar-se de uma condução popular, de aluguel, substituída hoje pelos táxis, carros motorizados. Logo o diminutivo tem razão de ser, se interpretado como portador de uma carga afetiva, que bem poderia residir já no tratamento popular dado à viatura, na época de sua existência, tratamento esse que persistiu na mente do autor e que continuou a manter a afeição que se lhe dispensava, como parte integrante de uma paisagem / querida.

Dessa forma, o mesmo parece ocorrer com o jardinzinho, com o ventinho, os banquinhos, a manhãzinha, a tardinha ou os cubinhos. Muitos deles, embora também conotem uma pequena dimensão ou pouca intensidade, traduzem essencialmente o carinho de quem se afeiçoou à paisagem familiar, de quem se integrou nela e de quem dela recebeu um alento especial.

3.

UMA VOZ NA PRAÇA

3.1

DAS NARRATIVAS

3.1.1 - VINHAS

A narrativa que abre Uma Voz na Praça ⁽¹²⁾ se apresenta com as características da crônica, no que diz respeito ao uso, pelo autor, das próprias fontes de acontecimento, em que se distingue sua experiência e seu estilo pessoal. Entretanto, não descamba fácil para a prosa à qual "menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e a argúcia, na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância", conforme a definição de Afrânio Coutinho ⁽¹³⁾, porque o assunto se reveste de grande importância, não por se tratar de uma história interessante por si mesma, mas sim pelo fato de sintetizar um imenso conteúdo de emoção, um profundo sentido de isolamento, a que se confina o ser humano, que não encontra nada em si mesmo ou em seus semelhantes, que se aceita como algo que deve estar em seu lugar, viver e desintegrar-se um dia.

Realmente Vinhas não conta uma história que prende o interesse do leitor por si mesma; no fundo não tem uma história para contar. Entretanto, realiza-se como conto, pelo modo como é contada. É um caso daqueles a que se referiu Somerset Maugham, quando opinou sobre as histórias de Tchecov ⁽¹⁴⁾. Se tentássemos contar a história de Vinhas, verificaríamos quão difícil seria sabermos ao certo o que devêssemos contar. Contudo, em hipótese alguma, esse fato deve gerar mal-entendidos ou levar o descrédito ao autor. Não estamos pretendendo vincular o conto em foco ao conto tchecoviano, através da simples analogia, porque esse não é o nosso objetivo principal. Fazemos, a referência, por julgá-la cabível, dentro da concepção do conto moderno, que é, indiscutivelmente, a linha de Silveira de Sousa. E como seguidor, ou pelo menos influenciado, dessa linha, o escritor catarinense não deixa de pender, como penderam, uns mais outros menos, todos os contistas / ditos modernos em oposição aos clássicos, para o subjetivismo, para o fundo psicológico, para o universal, para o sentido simbólico, características essas postas em voga pelo mestre russo, e por um de seus mais fervorosos /

seguidores, Katherine Mansfield, e no Brasil, muito marcantes em Machado de Assis.

Vinhas é uma narrativa dividida, tanto no espaço formal como no conteúdo, em três partes, muitíssimo curtas, ligadas entre si por uma mesma imagem: a ilha abandonada, erma, sem vida humana. Na primeira parte, essa imagem se configura na Ilha das Vinhas, na segunda, na própria pessoa do narrador, e na última, novamente na Ilha que emprestou seu nome ao título do conto.

De início, falando na primeira pessoa, o narrador faz um retorno/ à infância, quando viu pela vez primeira aquela forma maciça, se erguendo / ao longe, no oceano. Através de rápidos cortes sucessivos, ele viaja no tempo, dando, indiretamente (pela fala de terceiros), as informações fundamentais sobre a Ilha, onde não havia nada além de pedras e areia ou aranhas e gravatás. Ao mesmo tempo faz suas confissões de adulto, em que descortina / seu pensamento em torno daquela imagem, que começa a tomar a forma de um símbolo, à medida que ele vive e que centraliza nela sua filosofia fatalista. A Ilha passou a ser a encarnação do inatingível, daquilo de que conhecemos a existência, mas a que nunca pudemos chegar; daquilo a que ainda nos agarramos nas horas de desespero, na esperança de um alívio.

A segunda parte compõe-se toda do diálogo entre Clarice e o narrador, que não aparece fisicamente, é figura muda e subentendida. Através / das palavras da mulher, que se delineia como sua namorada ou amante, o narrador se define: é o homem que não crê em nada, desligado da materialidade/ das coisas comuns da vida, que, forçosamente, acabará na solidão; "é uma ilha abandonada."

Na parte final, relata o episódio de que participou com um amigo. Bebiam ambos, quando, subitamente, as palavras do amigo fazem-no tomar uma atitude quase agressiva. Levanta-se, enfiado do amigo, do que ouvira, de tudo talvez. A ironia do companheiro, dizendo que Florianópolis era uma ilha estranha, em que todos viajavam sem sair do lugar, leva-o a reencontrar a imagem que o acompanhara: a Ilha das Vinhas, símbolo sobre o qual

pautara seu comportamento mental, seu triste fatalismo. Lá estava ela, e lá ficasse, em seu lugar, onde se sabe que está, que existe, mas aonde não se consegue chegar, vítimas que somos da nossa própria angústia e solidão. / "Ficasse lá, apagada, úmida, como um grito de afogado." Esta frase final engloba toda a situação do narrador-personagem; ele é a ilha abandonada, ele é quem vai ficar apagado na vida, sozinho, sossobrando angustiado, sem esperança de que ouçam seu "grito de afogado." Por isso a Ilha das Vinhas, que é o núcleo de cada uma das partes do conto, é, na totalidade, o símbolo da existência da personagem, na qual o autor se coloca, mais uma vez, com sua ideologia, sua concepção do mundo.

3.1.2 - O MORTO

O ser humano, confinado ao isolamento por si e em si mesmo, por que aprendeu, com a rotina de sua existência insignificante, que está na vida como estão as coisas a sua frente, como se constituíssem, ele e as coisas, uma sucessão sem fim de pontos fixos numa rede interminável, é o tema que aflora em O Morto, repetindo, assim, a mesma ideologia que predominou / na narrativa antecedente, embora aqui a construção siga um desenvolvimento / integral.

Vemo-nos impelidos a trazer, novamente, a noção do conto tchecoviano, sem a intenção, repetimos, de criar analogias, mas com vistas a demonstrar, com mais exatidão e clareza, a estruturação do conto de Silveira de Sousa.

Tomaremos como ponto de apoio e partida o divisor estabelecido / por Herman Lima ⁽¹⁵⁾, quando distinguiu o conto clássico do moderno, colocando nos respectivos pólos Maupassant e Tchecov, este tomado ao exemplo de O Acontecimento e A Angústia, e aquele ao de Um Covarde. Assim, a construção estruturada do conto moderno pode ser dita incorpórea, impregnada, porém, de profundo conteúdo emocional, emanante dos períodos, muitas vezes monótonos, que relatam episódios sem grande significação aparente, repisando

o mesmo tena sombrio, como se desejassem, por vezes, torturar o leitor. O caso é, contudo, que esses acontecimentos sem importância visível se configurem em símbolos das grandes questões da vida humana, dos grandes problemas do homem, através das visões instantâneas, das impressões, da atmosfera que transmitem, em substituição ao clássico enredo de princípio, meio e fim. / Tais contos são, na totalidade narrativa, uma curiosa miniatura de uma visão completa da vida. Ao que se nos representa, é isso que Silveira de Sousa fez com suas narrativas.

O humilde pescador que encontra um cadáver na praia é, ele próprio, um morto na vida. Tem pautado sua existência miserável pela monotonia da rotina a que já se submeteu, dada à consciência que tem de sua situação imutável, raras vezes animada por um fraco desejo de renovação, logo apagado ante o reconhecimento da impotência de fugir ao inevitável.

Essa condição toda nos é dada pelo contista através da narração do episódio em que o pescador se levanta, numa manhã nevoenta, e inicia os movimentos insignificantes e rotineiros de sua atividade. Os parágrafos em que narra as ações do pescador são intercalados por outros em que narra as intenções dele, as atitudes, os estados e as mentações que agitam o seu mundo interior.

Logo após sair para o terreiro, molhando os olhos com a água de / uma caneca, tomamos conhecimento de que, desde menino, quando se acordava / com tristes pressentimentos, gostava de caminhar sozinho pela praia. Estamos, nessa manhã, diante de um desses pressentimentos. O pescador sai, acompanhado do cachorro, examina a casa de veraneio, fechada, que fora entregue aos cuidados dele; fica, por instantes, em pé, à beira de um barranco, entre vendo a paisagem e ouvindo o mar. Neste momento, o narrador volta ao mundo interior da personagem, para mostrar a incompreensão e a convicção que possui da inutilidade decorativa de sua vida. Era "um boneco", um objeto a mais no conjunto de coisas materiais que se ligam, umas às outras, na sucessão infundável do mundo físico. Um fraco, cujos lampejos de viver por si mesmo, em procura de um objetivo, não duravam muito. Era um "marisco grudado na pedra".

Os movimentos do protagonista continuam, sem qualquer significação maior como ação exterior. O leitor, nesta altura, já onctou o mergulho na subjetividade da personagem, e tende a não esperar que a sua deslocação no cenário traga algum lance imprevisto. O pescador vai andando pela praia, procurando enxergar através do nevoeiro, atento ao som da buzina que identifica conhecido revendedor de peixe. Neste lance, o contista corta a sequência linear dos fatos, colocando o pescador adiante no tempo e no espaço: / "mais tarde, quando rememorava o acontecimento, deitado em casa (...) não podia explicar-se como achara o morto." Com essa técnica, o autor nos adianta o relógio, antecipando a cena final da narrativa, em que o pescador já estaria de volta a casa, concluído seu roteiro de andança. E joga, de sopetão sobre o leitor, o fato de que o pescador havia encontrado um morto. Ora, Silveira de Sousa foi bastante feliz ao fazer uso desse recurso, pois renovou no leitor o interesse pela ação externa, segurando-o, por uns instantes, à superfície. Por outro lado, coloca no mesmo fato, sem que seja percebido / imediatamente, a imagem mais relevante do conto, aquela em que reside o núcleo, em torno do qual giram todos os acontecimentos da história, e através do qual teremos o simbolismo do problema humano que é focado na figura do pescador.

Todos os acontecimentos agora passam a ser narrados em retrocesso, repassados que são pela mente do pescador, pois tudo já tinha terminado para ele, mas não ainda para o leitor, que retoma a expectativa de uma sequência da ação, de um desfecho impactante.

Os detalhes do morto, a dificuldade da identificação, a inexistência do sexo, o aparecimento do cavaleiro, que parte em busca de providências, criam um certo suspense externo, que nos conduz à continuidade da leitura, esquecidos das menções que pronunciavam a tendência subjetiva do conto, curiosos pelo desenlace. E o leitor avança pelo parágrafo seguinte, a dentro. Mas o autor, que segurara o leitor até agora, solta-o à retomada do mergulho suspenso temporariamente. A narrativa volta-se de novo para a

exposição dos estados e atitudes mentais do protagonista. Todos ali, ele, o morto, as árvores, o mar, os peixes, nada significam, nada representam, não passam de coisas nos seus respectivos lugares, estáticas.

Veio a carreta, vieram os curiosos, o nevoeiro dissipou-se, levaram o cadáver para o centro da vila; concluíram-se os acontecimentos, o pescador retorna para casa, reconfortado por um fraco alento, que lhe inspirara a imagem do morto na praia. Ele também era um morto, desesperançado e estático, mas uma sensação agradável, porém inútil, anima-o por um instante: a sensação física de que estava vivo. A agradabilidade da sensação coincide com o aparecimento do sol que espalhou o nevoeiro, e a inutilidade dela se confirma, do mesmo modo que se tem a certeza de que o nevoeiro voltará, numa próxima manhã.

3.1.3 - UMA VOZ NA PRAÇA

Considerando as suficientes características que levam a catalogá-la como crônica, a narrativa que empresta seu título ao livro não se realiza plenamente como conto. Tudo nela a identifica com o gênero brasileiro que abriu as portas da história literária a Rubem Braga. Não é o primeiro texto do contista florianopolitano que tende para as características que "os ingleses atribuem ao personal ou familiar essay". (16) Já nos tínhamos referido a esse aspecto por ocasião da análise de Nuvens, em O Vigia e a Cidade, e a algumas páginas atrás, quando da apreciação de Vinhas. Entretanto, preferimos, nas duas oportunidades, caracterizar aquelas narrativas / como contos, fundamentalmente pelo sentido simbólico que alcançaram, dentro da temática do autor, o que lhes permitiu sobrepassarem o efêmero da crônica jornalística. Porém, agora, expressaremos ponto de vista diferente com relação a Uma Voz na Praça, pois que ela se nos afigura, se não isenta de marcante simbolismo, pelo menos com o valor simbólico atenuado, diluído ou até mesmo disperso pelo decorrer do tom lírico-confessional e direto, com

que o autor se dirige ao leitor, na tentativa exitosa de fixar um quadro / apanhado do cotidiano, no qual procura interpretar uma realidade, que enriquece com suas reações pessoais.

Silveira de Sousa, neste texto, não se fixa numa forma definitiva de estruturação; esta varia, durante a curta extensão da narrativa, segundo as necessidades expressivas, conforme as reações ou impressões individuais do autor diante do espetáculo humano a que assiste. Ora ele descreve, ora (se) interroga, ora comenta; logo dá oportunidade a um diálogo com a companheira, em seguida encanta-se com a paisagem, toca de leve na tirada filosofante, conclui por entregar-se à meditação imaginativa. Tudo isso dentro da mais perfeita expansão livre do pensamento, das emoções, das sensações ou recordações momentâneas, que lhe afloram no momento em que assiste/ à manifestação da vida diante de si.

É interessante que se note o emprego verbal do presente, com o que pretende o autor trazer à presença do leitor o quadro tal qual ele o testemunhou, presentificando, assim, suas impressões, para que elas possam mais emocionalmente tocar o receptor, no ato da leitura.

Esses aspectos, que nos ficaram delineados durante a análise empreendida, conduzem-nos à conclusão de que o que lemos é uma acabada crônica, com todos os ingredientes que deram destaque ao gênero, no Brasil, colocando-o ao lado do conto nos esquemas literários, livrando-o da situação/folhetinesca das páginas dos jornais.

Não foi possível ao autor garantir à narrativa a intemporalidade necessária a que ela se efetuasse como conto. As duas páginas que a compõem são temporâneas, foram escritas para o consumo mais ou menos imediato do leitor diário ou semanal dos periódicos. Dentro desse princípio, / elas atingem o alvo, alcançam seu objetivo. Envolvem o leitor na sua teia de sensações, deleitam-no por momentos, talvez até façam-no refletir, por alguns minutos, sobre um dos vários problemas que elas sugerem: a indiferença diante da miséria, a simplicidade dos humildes, a tragédia do subdesenvolvimento, a (in) existência do amor ou o ridículo de uma situação, É

provável que tenha o leitor meditado, rapidamente, sobre todos eles. E depois? Ponto final. Esquece as palavras lidas, continua sua caminhada pela vida e tem, apenas, a sensação efêmera de que gozou da agradabilidade que lhe foi proporcionada. Passado o tempo em que essas páginas foram escritas, e para o qual foram escritas, não será fácil a qualquer leitor degustá-las novamente. Para tanto, seria preciso que estivesse embuído não somente do espírito consuntivo, mas que alcançasse o comportamento mais avançado e próprio do analista ou do crítico. Só assim chegaria ao valor intrínseco / que elas portam.

Não se pode negar, todavia, que o texto em perspectiva se aproxima do conto, mas essa aproximação não nos parece suficiente a ponto de fazê-lo transpor as fronteiras que separam as duas formas. Somos forçados a reconhecer que essas fronteiras, sempre que se procura distinguir, nos dias atuais, a crônica do conto, são um tanto nebulosas, bastante movediças e, em muitos casos, praticamente inexistentes. Tal se dá devido, principalmente, à tendência que se operou no conto dito moderno, já comentada anteriormente por nós, e que se vem materializando fortemente entre uma atuante / corrente de escritores contemporâneos de narrativas curtas. Entretanto, há determinados momentos em que o analista ou o crítico consciencioso não deve titubear para a definição de um texto dessa natureza, sob pena de confessar indiretamente seu desconhecimento do problema, o que não é qualitativo a quem se propõe a um trabalho literário criterioso.

Estamos agora diante de um desses momentos. Fique claro, contudo, que, ao optarmos por uma conceituação para o texto em estudo, não o fazemos com a idéia de que tenhamos a posse da verdade. Fazemo-lo com a ciência de que necessária se faz uma atitude crítico-analista diante de cada narrativa de per si, interpretando-as segundo seus aspectos mais relevantes e consubstanciais, a fim de que possamos atingir, como pretendemos, uma visão global da narrativa do autor.

Uma Voz na Praça é, pois, uma crônica, que se apóia sobre um eixo falsamente narrativo: o quadro vivo do violonista cego na praça. Dizemos / falsamente narrativo, porquanto tal eixo se nos afigura muito mais descri-

descritivo, dado ao caráter pictórico que envolve o episódio básico, do que propriamente narrativo. Observe-se que o fato buscado pelo autor à realidade não se desenvolve ativamente. É mero pretexto para que ele extravasse seus sentimentos íntimos, suas divagações, suas reflexões, seus comentários de cunho pessoal. A figura do cego, cuja voz rouquenha se eleva em meio às pessoas humildes e aos ônibus que chegam e partem, é estática, fixa na paisagem. O que temos realmente é uma cena, ao invés de um episódio ou uma história. E esta cena é que faz mover-se o pensamento do autor em direção à reflexão, à interrogação, à atitude meditativa filosófica. O casal de namorados - narrador e sua companheira - entra no quadro, formando outra pequena cena, com a função precípua de dar maior autenticidade e dinamismo às questões de foro íntimo do autor, que, na pele do narrador, coloca-se dentro do espetáculo que, para ele, está prenhe / de significação. É uma tentativa de eliminar tanto o caráter estático / desse espetáculo quanto a posição contemplativa do autor. Por outro lado, a companheira, também numa posição interna, coparticipando do quadro geral, funciona como um suporte, sobre o qual o narrador-personagem apóia suas questões, para melhor destacá-las. Ela se apresenta como uma espécie de contraste, porque, através dela, as idéias do narrador-personagem são iluminadas, mas não suas ações ou atitudes, uma vez que estas são minimizadas em favor do conteúdo lírico, das expansões da alma, o que reforça a hegemonia da crônica sobre o conto neste texto.

3.1.4 - O ALTO-FALANTE

Terminada a leitura de O Alto-Falante, tem-se, logo em seguida, a sensação de que se viajou rapidamente através de um país estranho, regido por leis diversas daquelas convencionais, a que nos habituamos a conhecer no nosso mundo real. Um lugar que, embora esquisito, está perfeitamente modelado em qualquer cidade real conhecida, dada a simplicidade

de sua configuração. Por que então a estranha sensação? Porque existe, de fato, uma certa singularidade no comportamento que é descrito, daquela massa humana, no comando da misteriosa voz que se propaga do alto-falante e no próprio alto-falante, a dirigir a população, de um ponto indefinido, môvel, como se pairasse sempre sobre ela.

Esses elementos - povo em marcha e alto-falante - constituem-se nas personagens que atuam, em breve duração, dentro de um espaço característico de uma cidade comum: praça, ruela, residência, edifícios públicos, escolas, lojas, orla marítima. Através desses ingredientes tão comuns, entretanto, o autor colocou um toque de qualquer coisa que escape à prosaica realidade cotidiana, que sobrepassa à verossimilhança dessa realidade; algo portanto extraordinário, que leva ao leitor, após o ato de leitura, a descansar o regaço e fitar o infinito à sua frente, naquela atitude clássica de quem medita sobre o profundo significado que possa se esconder nas imagens não decifradas de imediato.

Há, pois, alguma coisa de fantástico nessa narrativa. Por que, sem mais nem menos, a voz poderosa, saída de um alto-falante misterioso, emitiria ordens de marcha a pessoas que caminhavam pela Praça, despreocupadamente? Por que essas pessoas, inconscientemente, obedeceriam? Por outro lado, nada há de incomum numa voz poderosa que dê ordens a muitos (ou a todos) e que seja fielmente obedecida. Nada mais comum do que um alto-falante, nas ruas, a ferir nossos ouvidos e a tomar nossa atenção, / com seus gritantes apelos. Nesse jogo de ordinário versus extraordinário / é que reside o caráter fantástico que foi dado a narrativa. O nível que ela atinge no plano do fantástico não é, porém, total, a ponto de configurar-se como uma narrativa do absurdo ou do maravilhoso. O imaginário / que ela dimensiona está fortemente calcado no real conhecido e toma forma exatamente no (des) equilíbrio entre comum e incomum, lógico e ilógico.

Não seria lícito afirmar que estamos diante de um típico conto na forma dos "puramente imaginários, que tiveram em Edgar Allan Poe o seu

mais alto representante", (17) como também não seria lícito dizer que ele nada tem de imaginário, observada a sua tendência para o estilo em que o tom fantástico e misterioso constitui o fundo, o plano mais interior, sobre o qual se assenta o enredo. Também não seria justo negar que temos em mãos um conto fantástico à moda de Franz Kafka, "com seu mundo cheio (...) de atos sem significação, (...) sufocante e absurdo, literatura que exprime, em última análise, com um relevo vigoroso, nossas inquietações, nossos terrores e revoltas." (18) Porém, julgamos temerário afirmar categoricamente que a narrativa é puramente kafkiana, embora fosse mais fácil assim proceder. Contudo, para afirmações definitivas desse jaez, necessário e correto seria uma análise comparativa, que não é nosso objetivo no presente trabalho.

O que se nos afigura, simplesmente, é que o autor expressa seu ponto de vista acerca de uma preocupação com o comportamento humano, a par de sua desolação diante desse comportamento ou das conseqüências a que ele pode conduzir. Uma das personagens é a multidão, indefinida e indistinta, que anda na Praça; é o povo do nosso dia-a-dia, de antemão caracterizado pelo autor como um corpo inteiro, um todo ativo e pensante, em que não ocorrem exceções, que já tem seu destino traçado, uma vez que "cheio / de tola esperança, fermentava no íntimo os mais inúteis desígnios. "Essa população está, pois, condicionada a não se realizar no conjunto nem na individualidade de cada um de seus componentes. Suas esperanças estão frustradas desde o nascimento, daí serem tolas na concepção do autor; elas podem fermentar no coração da massa humana, mas isso é inútil porque jamais se concretizarão. É com essa declaração pessimista de princípios que Silveira de Sousa inicia a narrativa, para completá-la coerentemente com o desfecho simbólico-fantástico, em que o povo, à beira do mar, sob o comando do alto-faltante, só tem como saída pedir ao Desconhecido e Maravilhoso que se apiede de sua insignificância e ignorância.

Sob a ofuscação da falsa aparência que o conto denota está sem dúvida, a concepção do contista sobre a situação humana de submissão. A

massa considerada na sua totalidade, em suas manifestações de conjunto, em suas condições de coletividade, não possui a lucidez de espírito capaz à auto-determinação. Cede com facilidade à injunção de uma voz mais forte, mais poderosa, que tenha suficientes meios de comando, de liderança, de condução. Com facilidade o povo muda de hábitos ou troca seus caminhos, para atender / aos imperativos superiores. Esse é o comportamento humano que o autor deplo- ra e critica com amarga ironia. O alto-falante, materialização simbólica do demagogo, , chega ao ponto até de zombar friamente da massa que conduz, jo- gando-lhe ao rosto a crueza da inutilidade de suas ações e de suas esperan- ças ("por que estais a correr, como um bando de mulas desgovernadas?"). O mar, talvez pelo fascínio que exerça historicamente sobre os homens, configu- ra-se como a divindade desconhecida e infinita, à qual a massa é levada a buscar a salvação e a piedade.

Os símbolos colocados pelo contista são, pois, bastante transpa- rentes, e a fantasia de que se reveste o episódio, se por um lado concede- / -lhe o caráter que faz dele uma narrativa que pode ser dita fantástica, por outro lado apenas capta uma condição humana real e duradoura, que sempre es- tava presente na história das artes e das civilizações. A respeito, não se - ria demais lembrar as palavras que Charles Chaplin colocou nos lábios de sua personagem de Luzes da Ribalta: "A massa é um monstro sem cabeça." Essa é a condição humana que Silveira de Sousa reconhece e recria.

3.1.5 - RICTO

Sensação próxima a que foi transmitida ao leitor, pela narrativa precedente, repete-se também em Ricto, embora numa escala menor de extensão, visto que este conto apresenta, visualmente, maior afinidade com a perspec - tiva física do nosso mundo. Nenhuma imagem beirando o sobrenatural, como a / da voz misteriosa no alto-falante, e nenhuma ação elevada ao plano do in- comum, como a marcha automatizada da população até a beira do mar, para que

pudesse fazer o leitor, de imediato, sentir o tom fantástico e imaginário, e se deixar por ele envolver despreocupado de maiores implicações. Contudo, a situação um tanto nebulosa em que foram introduzidas as personagens, as causas indefinidas que teriam levado à agressão e à arbitrariedade, a própria ocultação da identidade das personagens, denominadas apenas através de traços indicativos, tudo isso, cria uma atmosfera de mistério, cujo poder envolvente toma conta do leitor, fazendo-o esquecer de procurar as explicações para os detalhes que não foram ditos, levando-o a deixar que se soltem as amarras de sua emoção, diante do insólito episódio, que, em si, não possui nada de extraordinário.

A verdade é que passa a nos interessar muito mais a expressão do sofrimento do seqüestrado (ou prisioneiro?), a nível universal, do que a correspondência que possa ter a nível dos seres reais vivos. Portanto, deixam de preocupar as indagações sobre quem seriam aqueles homens - vítima e carasco - ou sobre a natureza do crime que estaria sendo punido, em favor de que seja aceito o atingimento da mais profunda camada da nossa alma, daquela que nos liga, por um elo metafísico, a toda a humanidade.

Ricto e O Alto-Falante possuem, pois, uma afinidade, que pretendemos definir com o auxílio de Forster ⁽¹⁹⁾, quando, ao referir-se aos romances, dizia da existência neles de "algo mais (...) além do tempo ou das pessoas, da lógica ou qualquer outro de seus derivativos (...), alguma coisa / que os atravessa como um feixe de luz, que, por um lado, liga-se intimamente a eles, iluminando pacientemente todos os seus problemas e, por outro, passa-lhes por cima ou atravessa-os como se eles não existissem". A esse curioso feixe de luz, ele deu dois nomes: "fantasia e profecia".

Essa afinidade inerente às duas narrativas, se por um lado as aproxima, devido ao fato de conferir a ambas aquele "algo mais", que desvia a nossa imediata captação da verdade, desde que foi transportada do plano real para o plano literário, por outro as distingue, induzindo-nos a colocar cada qual em um dos pólos luminosos de Forster, guardadas as devidas proporções e evitando cair em exageros de classificações rígidas e didáticas.

Quando dissemos que havia alguma coisa de fantástico em O Alto-Falante, foi porque notamos que o conto buscava um aspecto diferente da ficção, justamente aquele chamado por Forster de "eixo fantástico-profético," (20) apesar de conservar, em seus elementos constituintes mais concretos e percebíveis à primeira vista, a vestidura própria dos fatos comuns e possíveis, tornando, desse modo, muito mais fácil a aceitação do extraordinário ou impossível. Esse aspecto diferente tendeu, apoiando-se no eixo forsteriano, para a fantasia, embora a ela não se tenha entregado totalmente.

Silveira de Sousa ofereceu-nos perspectivas de algo que não poderia acontecer, mas fez com que o acontecimento pudesse ser aceito no seu todo, mesmo que alguns de seus ingredientes não satisfizessem ao interesse do leitor pela verossimilhança. Isso, ao invés de diminuir ou atenuar o sentido de fantasia, vem muito a propósito garantir-lhe o êxito, pois produziu com certeza um determinado efeito no leitor, o qual pode ter sido de entusiasmo ou vibração, pelo recebimento integral do todo causante, ou de embaraço, pela recusa do adicional inverossímil. De qualquer forma, se configurou o aspecto de fantasia.

Convém lembrar que a fantasia, considerada como elemento ou aspecto da narrativa ficcional, conforme a conceituou Forster de maneira detalhada e exemplificada (21), é o sentido de mitologia que o autor atribui à obra, é o envolvimento do sobrenatural, mesmo que muitas vezes não necessita de expressá-lo, é o emprego de certos artifícios, tais como a voz desconhecida e dominante do alto-falante, a conduzir a massa humana; é a fusão do senso comum com o senso mítico, possibilitando sempre que a mistura criada adquira vida.

A inclinação, portanto, de Silveira de Sousa, em O Alto-Falante, foi para uma das extremidades do eixo forsteriano. E isso é que distinguiu o conto do outro que o segue imediatamente, no qual o autor se dirigiu para a outra ponta - a da profecia.

Ricto conta o episódio de um indivíduo anônimo, que é conduzido, à noite, de automóvel, por três homens também inominados, até um ponto distante de uma praia deserta, onde é surrado impiedosamente e abandonado sob a

chuva que começara a cair. A vítima, desde o início, capta a simpatia do leitor, pois é sobre ela que incide o caráter profético da narrativa, i.e., o tom de voz com que o autor vai cantar (em vez de dizer) algo universal. Essa sua singular canção, que se eleva do plano narrativo, vai causar-nos, sem sombra de dúvida, um choque. A profecia, pois, de que nos fala Forster (22), não se vincula à denotação estrita de predição do futuro, oráculo ou vaticínio. Ela se situa, como vimos, num dos pólos do eixo luminoso que atravessa os elementos constituintes da narrativa, iluminando-os ou trespassando-os, com eles combinando-se ou ignorando-lhe a existência. Ela traz consigo, implicitamente, qualquer das doutrinas, das crenças ou das filosofias que dominam o homem, ou ainda um elevadíssimo grau dos sentimentos humanos, a tal ponto culminado, que atravessa a capacidade de contenção dos seus receptáculos normais. Não é, pois, qualquer mensagem dita pelo autor, através das palavras ou das ações que coloca em suas personagens. Vai mais além e mais alto. É o tom sublime com que modula aquelas palavras ou ações, as quais passamos a entender, à medida que percebemos o quanto elas se expandem em direção a um encontro, fora do plano meramente narrativo, com o resto da humanidade. Deixam, então, de ser palavras ou ações das personagens, para serem / nossas próprias palavras ou ações.

Os agressores apresentam-se como tipos característicos, que tanto podem ser bandidos como policiais, uma vez que a figura, por demais estereotipada no consenso geral (tanto no plano ficcional quanto na realidade), quer esteja de um lado ou do outro da sociedade, carrega consigo o estigma da marginalização, da conquista e da submissão pela violência, do ato ilegítimo / às ocultas. Assim, a personagem central é iluminada pelas descrições e pelas ações referentes a seus algozes e cresce dentro da inflexão que o autor dá ao discurso narrativo.

O episódio é colocado como suscitador de um ricto portador não da imagem do riso, da gargalhada, mas da contração, da convulsão, do esgar / que o grito abafado em nossa garganta provocará.

A vítima, que não tivera medo ao sentir-se presa dos agressores, vã (e com ela o leitor), no bonequinho pendurado à vidraça do carro, a testemunha de sua situação, palhaço grotesco a rir-se de um espetáculo de que toma parte, mas de que não tem consciência. Assim seríamos nós, testemunhas da iniquidade, da qual indiretamente participamos e não temos ou não desejamos ter consciência. Mas para que o ricto em nossas faces não seja aquela do palhacinho de cortiça, a personagem de Silveira de Sousa e a situação em que ela se envolve representam muito mais do que elas próprias possam significar. Acompanha-as a noção de universo e de eterno. A vítima da perversidade permanece na história como indivíduo, como ser portador de suas particularidades, entretanto estende-se desmesuradamente até atingir o universal e o eterno, ao mesmo tempo que traz até si esse universal e esse eterno. É uma personagem que não rompe totalmente os laços que a prendem à vida comum, entretanto existe uma grandeza no ato de sofrer a agressão, de tal maneira que não pode ser apreciada através dos critérios comuns, com que são apreciados os atos comuns. É nessa grandeza que reside o aspecto profético da narrativa.

A vítima não tem medo, constrange-se de ter medo, sabe do absurdo do ato que vai ser cometido, mas o enfrenta, porque vago sentimento de culpa a induz a sofrer o castigo. Por outro lado, seu espírito envergonha-se da ilogicidade da situação, mas estremece, instintivamente, ante a iminência do perigo. Através desses estados alternados e antagônicos, por que passa o protagonista, o autor nos delinea, nos primeiros parágrafos da narrativa, a grandeza que vai habitar naquele ser submetido à violência, a qual será a tônica profética, que explodirá, una e total, nos dois parágrafos finais, quando o agredido, meio desperto, meio anestesiado pelas pancadas, revê, como num sonho, a imagem de sua mãe a censurá-lo com ar melancólico, fundindo-se, em seguida, com a imagem do cão que tivera na infância, e que morrera atropelado, "a cabeça coalhada de sangue, a boca aberta", num ricto de tristeza e sofrimento.

O protagonista está, de início, atuando ora em função de seus

próprios temores, ora em função da grandeza da consciência universal do estigma da culpa e do sofrimento humanos. O seu caráter individual atinge o / clímax na reação de que é possuído, quando também agride, com palavras, seus ofensores. Mas logo é tomado pelo sentimento de vergonha e de lástima diante da situação e da sua própria atitude, porque, a partir desse momento, sobrepõe-se nele o caráter universal. Seu sofrimento passa a transcender do particular: é o sofrimento de toda a humanidade, é o sofrimento daqueles seres oprimidos e submetidos pela força bruta, é o sofrimento que deve despertar em nós a piedade e o amor pelo resto da humanidade.

O ricto está presente em todas as faces. Em algumas é de escárnio ou de surpresa, em outras é de dor ou de tristeza, de melancolia ou de compaixão. Mas está sempre presente, disseminado pela narrativa, no boné - quinho de cortiça, nos rostos dos carrascos, nas imagens visionadas pelo / agredido. E em nós.

Silveira de Sousa inclinou-se, portanto, neste conto, para o aspecto profético forsteriano, quando concedeu à sua personagem ferida a grandeza de, sem deixar de ser ela mesma, alçar-se, como numa maviosa canção, ao infinito, em busca do encontro com o resto da humanidade. E nós todos / junto com ela.

3.1.6 - NEGÓCIO

Peixoto, o protagonista de Negócio, traz consigo algumas das / marcas que se evidenciaram antes em outras personagens do contista ilhéu. Não se pode afirmar, é verdade, que seja um homem, como o charadista, p.ex., dominado totalmente pelo tormento da solidão, mas o estado de abandono em que se encontra, e a que é relançado no final da narrativa, configura-se como uma espécie de solidão, ou, pelo menos, como uma forma bastante propícia a um estado de tal natureza.

Peixoto é um abandonado pela vida; é um desses seres a quem a sorte tem sido madrasta, a quem não foi dada uma oportunidade para a ascensão econômica; é um humilhado, submisso, mas portador de tênue esperança.

que o estimula a buscar a recuperação, ao contrário do charadista, que, diante do dilema, enceta a fuga pelo suicídio. Peixoto ainda não fugiu da realidade, e é dentro dela, com a docilidade que lhe é peculiar, que procura os meios para subsistir, para, se não vencer, pelo menos lutar. Peixoto, como personagem, se apresenta mais individualizado, i.e., mais preso à realidade do dia-a-dia, mais angustiado pela necessidade de remediar uma situação material, de resolver um problema particular; daí concretizar-se/mais como indivíduo, ao passo que o decifrador de epigramas atingiu maior relevo dentro de um caráter universal. O autor, talvez intencionalmente, talvez subconscientemente, distingue suas personagens de aspecto universal, genérico, daquelas marcadamente individuais, quando não atribui às primeiras quaisquer nomes próprios, como foi o caso do charadista, do clarinetista ou da vítima da brutal agressão, em oposição nítida ao que fez em Negócio.

A diferença entre o suicida e o pretendente à banca de revistas reside, fundamentalmente, em que o primeiro opera uma profunda tomada de consciência, mentalizando num átimo toda uma existência frustrada, e o autor coloca-o nessa situação, com a finalidade de alargar sua dimensão e seu valor existenciais, de modo que sua figura transcenda à individualidade. Quanto ao segundo, apresenta-se diante do leitor completamente individualizado na operação de autoconscientização, a qual se realiza objetivamente através do diálogo que mantém com o político, na tentativa imediatista de alcançar seus propósitos. Contudo, existem sinais característicos que os aproximam. Ambos são acionados pelo contista num momento crucial de suas existências; ambos são seres humanos marginalizados pela vida, atormentados por uma condição com a qual se acham em conflito; ambos sentem-se sós e sem forças para enfrentar a adversidade. O charadista termina por suicidar-se, enquanto que Peixoto retorna à posição inicial, desalentado, insensível ao que lhe possa acontecer dali para a frente: presa fácil da angústia metafísica que levou o solitário enigmista ao desespero fatal.

Esse cunho acompanha praticamente todas as personagens de Silveira de Sousa. Por essa razão, dissemos que o protagonista de Negócio esteve também assinalado pelo mesmo ferrete. Lembremo-nos do ancião abandonado pela mulher, pária da sociedade, objeto de comiseração para uns e escárnio para outros, que, num dado momento, projeta sua figura do centro do Jardim Público, presa da convulsão e da aflição que inundavam seu íntimo; ou do músico fracassado, para quem a vista do instrumento em desuso suscita amargas lembranças e faz com que atira sua revolta contra a multidão, platéia muda diante do artista irrealizado; ou ainda do fugitivo de si mesmo, indivíduo / sem esperanças, que empreende curiosa e inútil viagem num carro de cavalos, atrás de uma catarse inatingível; e do pescador obscuro e insignificante, ni velado às coisas com que convive, para quem a presença ocasional de um morto provoca a sensação efêmera e vã de que, pelo menos, estava vivo.

Há uma linha comum que passa por todas elas e da qual Paixoto não se desvia, apesar de, dada a forma de construção observada pelo autor, ser a figura mais individualizada de todas.

Negócio se estrutura nos moldes do considerado conto clássico, o qual, segundo Silvio Romero (23), nada mais é do que "a narração de uma situação passageira na vida de uma personagem, em seu meio normal, só ou em relação com alguém", cuja meta seria fornecer, sinteticamente, "a descritiva ou o drama de uma situação, de um passus, na vida de uma personagem." Acrescente-se a isso a conceituação exposta por Massaud Moisés (3), e se chegará à conclusão de que Silveira de Sousa tendeu para o relato de um episódio dramático univalente.

O drama vivido pelo protagonista é unívoco, apesar de manifestar-se em duas posições: primeiramente no conflito interior do próprio Paixoto e, em segundo lugar, no choque resultante de sua visita ao Dr. Osni. Isso, a nosso ver, não quebra a unidade dramática, pois que a ação conflituosa é uma só: o seu nascimento ocorre na oposição entre a ambição da personagem central e as possibilidades nulas de realizá-las por si mesma, e a sua projeção exterior é marcada na oposição Paixoto versus Osni, em que os desejos do primeiro

se dirigem para as possibilidades de realização existentes no segundo e se frustram ante a negativa recebida. Então temos, realmente, uma única célula dramática, que nasce e se desenvolve no íntimo de Peixoto, projeta-se momentaneamente para o exterior, mas volta para dentro do protagonista, onde terá seu alargamento, que é o epílogo da narrativa.

O caráter unitário do conto é mantido pelo autor também no que concerne ao espaço e ao tempo. A ação se desenvolve em um lugar geográfico bastante restrito: as ruas pelas quais transitou Peixoto, desde sua casa até a rua L..., em que reside o político; dessa rua para a casa, da casa / para a saleta, e daí novamente para as ruas. O condicionamento do espaço à ação dramática é flagrante. As descrições (reduzidas) que o autor nos fornece se limitam ao estritamente necessário para situar a personagem e dar-nos as indicações físicas e externas úteis à configuração dramática. Peixoto é um indivíduo desamparado no meio de seus semelhantes, e essa condição - célula fulcral do drama - é-nos exposta já no início, através da rápida descrição do ambiente citadino, numa manhã de inverno, quando os transeuntes passavam "sufocados em agasalhos", num contraste marcante com o protagonista, que se apresenta "enfiado numa capa de gabardine surreada." / Por isso o autor começa a narrativa com o amplo espaço aberto das ruas da cidade, para que o leitor se aperceba, através da imagem que lhe é propiciada, daquela condição humana.

O condicionamento do espaço à ação dramática segue um curioso processo circular concêntrico, em que as circunferências se formam no sentido inverso àquele operado pelo movimento das plácidas água de um lago, quando se lhe joga uma pedrinha. Elas obedecem inicialmente a uma espécie de força centrípeta, para depois, a partir da negativa do político ao pedido de Peixoto, alargarem-se centrifugamente.

O protagonista vive conflituosamente; porém seu drama pessoal, antes do passus que empreende atrás do negócio salvador, está diluído, dispersado no espaço aberto da cidade em que ele habita. Essa situação não nos é dita pelo autor, entretanto chega até nós, de maneira implícita

através dos dois primeiros parágrafos do texto. É bem verdade que ao conto não devem interessar o passado e o futuro, uma vez que tudo acontece num / perfeito uno de tempo (3), como ocorre perfeitamente em Negócio, contudo Silveira de Sousa permitiu-se induzir essa impressão ao leitor, com o fito, acreditamos, de acentuar o drama vivido por Peixoto. A situação se agrava, evidentemente, naquele determinado momento em que acontece o episódio, embora já existisse anteriormente e possa perdurar, concluído o acontecimento. A densidade dramática vai-se apertando em torno da personagem, à medida que ela se locomove em direção à pessoa do Dr. Osni, e na saleta (espaço clausurado) é que ocorrerá o clímax angustiante, que se configura por entre as palavras finais de Peixoto, gaguejadas penosamente, perdidas na suspensão / do diálogo. O desfecho dá-se logo em seguida, com a recolocação da personagem nas ruas estreitas e desertas, presa da triste interrogação íntima, que é a confirmação da negativa recebida do político. Nesse local, uma frase de propaganda eleitoral, pintada num muro, traduz a amarga ironia com que o autor caracteriza a inutilidade do empenho e da tênue esperança de sua personagem.

O parágrafo final é o reencontro com o início, fechando-se assim / o ciclo, com o alargamento e a diluição do drama; no momento em que, subitamente, a personagem entra na ampla Avenida, por onde vai arrastando sua / perna manca, tomado de "insensibilidade e desalento", rumo a uma entrega, que se pressente total, à solidão.

4.

DO CONJUNTO DAS NARRATIVAS

4.1

EM O VIGIA E A CIDADE

O Vigia e a Cidade reúne um total de oito textos, incluindo o prólogo. Das intenções manifestadas no preâmbulo e de sua confirmação, objeto de nossos subcapítulos de primeira ordem 2.1 e 2.3, não voltaremos a falar em separado, preferindo fazer as menções que se fizerem necessárias, no decorrer das idéias que comporão o presente capítulo.

As sete narrativas do livro apresentam, todas elas, um ponto comum que as congrega, embora, pelos aspectos a que demos relevo, possam ser distinguidas, praticamente, cada uma de per si, ou subagrupadas. Entretanto, observamos que todas, sem exceção, estão caracterizadas, de uma maneira ou de outra, por uma angústia da solidão, que é a idéia central, em torno da qual Silveira de Sousa desenvolve sua literatura.

Seguindo a ordem dos textos, temos que em O Charadista esse aspecto é o tema mesmo da narrativa, que, em última análise, trata do destino do ser humano dominado por aquele tormento. Em O Velho, o tema se repete: a personagem é presa da opressão que lhe causa o abandono a que foi relegado. A Clarineta, cuja personagem é o músico frustrado, mantém a mesma linha estrutural de O Charadista e a mesma tônica temática: nos dois contos o conflito explode de maneira idêntica, e a reação das personagens é impactante, no ato da tomada de consciência. Nuvens aproxima-se de O Velho, pela perdação em nossos sentidos, e é construído nos moldes da crônica, na qual não é tratado com objetividade o tema cogitado, mas se denuncia a mundividência do autor: o espetáculo da solidão exala-se das imagens que a memória do contista registrou e que servem de base para a urdidura do texto.

Uma Procissão se destaca dos demais textos pela extensão: é o mais longo desse conjunto, de onde se sobressai pelo número maior e mais diversificado de aspectos. Contudo não foge a idéia central de solidão, que se acha espalhada pelos elementos da narrativa. O adolescente descobre um rosto de mulher no meio da multidão, que acompanhava ou via o desfile religioso; fica impressionado por esse rosto e, a partir dele, volta-se para seu mundo interior, escapando à tentativa de comunicação encetada pelo velho.

Prefere ficar só com suas reflexões, nas quais se descobrem sentimentos de angústia e melancolia, um arrasamento prematuro (o protagonista tem 19 / anos), diante da deterioração causada pelo fluir do tempo. A imagem do rapaz, fechado em si mesmo, em meio à multidão que se agita e passa, é, no todo, uma imagem de solidão - o indivíduo insulado por sua própria condi-
ção.

O Amante não apresenta tão claramente expresso o problema da so-
lidão, pois que prende mais a atenção do leitor pelo que sugere nas linhas
iniciais: a possibilidade de um desenlace vigoroso ou trágico, que não se
confirma contudo, tendo em vista o incidente para o qual o autor dirige o
desfecho da rápida aventura. Entretanto aquele episódio, bastante adequado
a uma linha anedótica, foi tratado com seriedade, revelando-nos uma deter-
minada condição humana, aquela em que o indivíduo é vítima da adversidade,
é derrotado pelas circunstâncias as mais comuns, porque lhe faltam poder e
coragem para, sozinho, vencer estas circunstâncias e atingir seu objetivo.
O homem, por si mesmo, sem o auxílio de forças exteriores, abandonado à
própria sorte, é fraco, é impotente, sucumbe sem lutar. Desiste diante do
obstáculo e retorna ao ponto de partida, como o fez o amante malogrado, ou
se aniquila totalmente. Essa situação denuncia, subjetivamente, a questão/
principal da cosmovisão do autor, embora o conflito não seja portador de
tão intensa dramaticidade, como o foi, p. ex., em O Charadista. Contudo é
preciso observar que todas as três personagens - o enigmista, o músico e
o amante - foram colocadas em um momento decisivo, no qual, impotentes,
sucumbiram; todas as três estão solitárias no ato da desisção e não há a
concorrência de quaisquer elementos que possam estimulá-las a se determina-
rem num sentido positivo; todas as três buscam a solução através de uma
forma de fuga. A diferença entre elas reside no fato de que tanto o deci-
frador de charadas quanto o clarinetista já alcançaram o ápice do tormento
que lhes causa a solidão, e isso está muito bem representado no ambiente /
em que habitam, na ausência de relacionamento com seus semelhantes, na vi-
da introspectiva e povoada de fantasmas que os domina, enquanto que o

anante ainda se apega ao relacionamento humano, não está totalmente isolado, ainda o preocupam questões materiais imediatas. É uma personagem envolvida / por uma situação mais próxima àquela que Silveira de Sousa vai desenvolver, no seu segundo livro, com melhores e mais amplas possibilidades, através da história de Negócio.

O último texto do primeiro livro é bastante significativo no quadro do tema fundamental das narrativas. A personagem é apanhada no instante / máximo da angústia de que está possuída e empreende uma fuga, a um tempo inútil e simbólica. O conto todo é simbólico, retratando, numa imagem global, a mundividência do autor: o ser humano é uma ilha, perdido no meio do oceano / angustiante da vida, que, apesar da aparente tranquilidade exterior, lhe é adversa, lhe é traiçoeira, podendo, a qualquer momento inesperado, pregar-lhe uma peça. O homem é, regra geral, abandonado por seus semelhantes e pela própria vida; está entregue a si mesmo, e se lhe tornam inúteis quaisquer esforços ou tentativas de perseguir algum indício de esperança ou de afirmação. / No momento em que tem de decidir, de optar, falta-lhe o poder para tanto: é fraco, cede sempre. A esperança escapa-lhe por entre os dedos e ele desiste dela. Poucos caminhos lhe restam, e todos eles, de uma maneira ou de outra, conduzem a um mesmo destino - o aniquilamento. Apenas um desejo brota do seu âmago: o de fugir, sem saber ao certo para onde. O homem não se prepara / com uma luta, a qual não vence; é uma luta que empreende sem muita convicção, como se ela fizesse parte de seus impulsos naturais; é a luta contra o tempo, elemento deteriorante, danificador. Todavia o fluir do tempo é um fenômeno que acompanha o próprio homem, é parte integrante dele, vive dentro dele, de tal modo que é por ele absorvido. Daí a menor relevância que lhe dá o autor, no conjunto das narrativas, em relação aos aspectos da solidão, como se o isolamento a que se confina o ser humano o acostumassem ao problema, como se o tempo estivesse inerente à questão maior.

Fuga aborda, no seu breve relato, toda essa problemática, razão pela qual a consideramos muito bem situada no fecho da primeira seqüência / narrativa.

4.2

EM UMA VOZ NA PRAÇA

Uma Voz na Praça compõe-se de oito narrativas, duas das quais figuraram no primeiro livro do autor (A Clarineta e O Charadista) e foram incluídas neste volume, sem qualquer modificação textual. Por já terem sido apreciadas isoladamente e no grupo do subcapítulo anterior, ficam de fora neste conjunto.

O grande conteúdo em torno da solidão, que vimos vir marcando as narrativas de Silveira de Sousa, continua nesta segunda série a se configurar nitidamente, acrescentado agora, com mais intensidade, daquele aspecto que chamou a atenção em O Amante, na série antecedente: o problema do indivíduo que ainda se agarra à esperança de salvação, procurada no relacionamento humano, que ainda busca solucionar questões imediatas, porém é subjugado pela própria situação em que se encontra; o indivíduo para quem são inúteis e insignificantes os esforços para subsistir, para quem o destino reserva, mais cedo ou mais tarde, a solidão, o aniquilamento.

Um texto denota com suficiência a angústia da solidão. É ele Vinhas, que está fortemente impregnado do sentido de insulamento, a quem o homem se vê sujeitado na vida e do qual não pode livrar-se. Através das imagens da ilha avistada pelo narrador e do narrador ele mesmo, temos traduzida a angústia do ser solitário, que vai sossobrando aos poucos, desesperançoso de que possam prestar-lhe auxílio.

Outros quatro - O Morto, O Alto-Falante, Ricto e Negócio - aprofundam e alargam o tema de submissão do homem a poderes que dele independem, da ausência de sentido na existência que carregam, ao mesmo tempo que deixam perceber que essa condição está intimamente ligada à solidão, ou a ela conduz, desde que os humilhados e submissos estão sós, foram esquecidos pelos seus semelhantes, são relegados ao abandono pela força que os subjugam.

Já Uma Voz na Praça (texto) não se define quanto a uma linha única de conteúdo, uma vez que, composto ao sabor das reações pessoais do autor diante do quadro humano de que é testemunha, é uma exposição livre do pensamento sobre a manifestação de vida que impressionou o escritor, dando margem

para que o leitor divague, a partir das imagens que recebe no ato da leitura. Entretanto a cena central do espetáculo vivo - o violonista cego, cujo canto rouquenho ao perder na praça - retrata o ser solitário, relegado ao abandono pela sociedade, bradando inutilmente à vida que ainda existe.

O Morto é uma narrativa de profundo significado, desenvolvida através de um episódio aparentemente sem muita importância, mas com uma técnica das mais interessantes. A contraposição dos dois seres mortos, / um de fato e outro apenas na concepção, na insuficiência de meios próprios para equiparar-se à vida humana condignamente considerada, desperta no leitor a consciência do problema que o autor quer seja visualizado: a inutilidade de viver!

Em Negócio o tema é novamente tratado, desta feita através do relato objetivo de um episódio mais dinâmico. A inutilidade de viver é ali demonstrada no esforço malogrado, pelo qual o pobre eleitor tentou expandir-se economicamente, com a ajuda do poder, representado pelo político, o qual, com a recusa, lança a pá de cal sobre as frágeis esperanças, que ainda bruxuleavam na alma do protagonista.

Ricco eleva ao mais alto grau o sofrimento humano, a humilhação e a dor, a desesperança, a ausência de qualquer socorro, a submissão pelo poder de força. O "grito do afogado", com que o narrador fechou significativamente o último parágrafo de Vinhas atinge ali uma tonalidade sonora e elevada, com que o autor pretende chegar à consciência dos leitores.

Em O Alto Falante, usando de um recurso próprio da fantasia, Silveira de Sousa estende à massa humana, tomada como um todo uno e íntegro, a concepção que expusera, através das personagens isoladas das outras narrativas, qual seja, o destino do ser humano submetido a uma vontade superior, a inutilidade de todas as esperanças, a falta de materialidade para as soluções que possa tentar, usando de sua pequenez e ignorância.

Assim, o problema da angústia da solidão, que marcou com mais

insistência o primeiro livro do contista florianopolitano, repete-se no se gundo, não só pela reinclusão das duas narrativas-chave ou pela expressivi^l dade das imagens de Vinhas, mas também pela permanência dos aspectos que o denotam nos outros textos e, principalmente, pelo alargamento do tema até o nível da desesperança e da inutilidade da vida dos seres deixados ao abandono, a que atingiu nas quatro narrativas que apontamos.

5.
CONCLUSÃO

para que se sobreponha à fatalidade. O vencedor submete o vencido: o jogo que disputam tem as cartas marcadas. Não seria esse o profundo significado da brutal agressão de que é vítima o protagonista de Riata? Qual teria sido o crime cometido para merecer tão violento castigo? Não seria por acaso a ousada tentativa de os vencidos terem pretendido mudar as regras do jogo?

Essa cosmovisão pessimista e fatalista está configurada também no vão empenho de o ser humano superar o tempo. O homem já traz consigo, a roê-lo intimamente, esse inimigo voraz, com o qual não adianta lutar e do qual não consegue fugir. O tempo arruina os seres, arrasta-os inexoravelmente para um fim único e determinado.

Quanto à narrativa em si, com apoio nas análises textuais que efetuamos, podemos concluir pelo que segue:

Nas narrativas de Silveira de Sousa predominam a subjetividade, a introspecção, a sondagem da alma das personagens, a preocupação em desvendar o mundo que se agita no íntimo delas. Entretanto o autor não chega a ser monótono, como ocorre às vezes com narrativas dessa natureza, porque não estende o seu discurso ao ponto de torná-lo repetido e cansativo. Paradoxalmente, ele é objetivo na penetração da subjetividade dos seres que povoam seu universo. As repetições que possam ser anotadas ficam à conta da insistência dramática e da fixação de sua mundividência.

Manifesta-se no decorrer das narrativas uma certa tendência do autor para a tessitura da crônica, devido ao tom lírico que, por vezes, ele esparga nas descrições e confissões, pelas reações pessoais, íntimas, que se revelam nos momentos em que ele se emociona diante do espetáculo da vida. Pelas aproximações registradas nas análises textuais, vimos que alguns textos se situam numa zona limítrofe, um tanto indefinida, entre o conto e a crônica, podendo ser considerados ora de um modo, ora do outro, segundo os critérios adotados por quem os aprecia. De nossa parte, cremos que a nossa análise apontou a conceituação e as diretrizes, segundo as quais situamos os textos.

Considerando a cosmovisão que percebemos no autor, refletida que está na definição constante de seus temas, poderíamos deduzir que essa tendência

observada em Silveira de Sousa é inerente à posição que adota diante do mundo. A visão solitária que ele tem do ser humano, e que tão bem soube retratar em sua obra, seria, talvez, uma condição pertinente à sua própria maneira de ser. Já disse Afrânio Coutinho (24) que "o cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se." Porém, fique aqui apenas o registro, uma vez que o assunto demandaria um estudo mais aprofundado, em que se teria de recorrer às doutrinas psicológicas, o que não faz parte do nosso objetivo atual.

Massaud Moisés, referindo-se ao "conto de personagem" (25), lembra que "a criação de seres vivos foi apontada como preocupação fundamental do romancista, não do contista." Contudo, não esconde que, também o contista "centra sua atenção no exame da personagem (...) no galope peculiar à narrativa curta e visando à unidade que lhe é inerente. "Os resultados das análises textuais que empreendemos nos indicam que, se necessário fosse rotular as narrativas de Silveira de Sousa, optaríamos por esse tipo que buscamos em Massaud. O contista catarinense centraliza toda sua atenção nas personagens: sua arte, a sua preocupação maior é a sondagem profunda do ser humano; tudo o que ele narra, todo o universo que coloca diante de nossos olhos, está concentrado em torno das revelações que faz do íntimo das pessoas, de tal maneira que o aspecto físico não se sobrepõe ao psicológico, nos retratos que nos dá de suas personagens. Elas chegam a ser insuficientes nos detalhes exteriores; só o mínimo necessário à confirmação do que de dentro delas é extraído, é que o autor nos fornece. O leitor não guarda uma imagem materializada dos seres que preenchem o mundo de Silveira de Sousa. O que nos fica do charadista, do clarinetista, do pescador morto em vida ou do agredido de Ricto, p.ex., é uma profunda impressão de suas condições humanas, uma forte emoção e um amplo sentido de vida, que eles nos transmitem.

É dessa forma que interpretamos os textos de Silveira de Sousa, e do que deles nos marcou mais acentuadamente, terminaríamos dizendo que o escritor ilhéu bem que poderia receber, pelos dois livros que publicou até agora, o atributo de o cronista da solidão e da desesperança.

APÊNDICE

AS IMAGENS DA SOLIDÃO E DA DESESPERANÇA

A título de ilustração das conclusões a que chegamos em nosso trabalho, resolvemos selecionar as principais metáforas e expressões, usadas / por Silveira de Sousa, que conotam os dois grandes temas de sua contística. Para tanto, escolhemos o título genérico de Imagens, uma vez que elas projetam para o leitor, com bastante clareza, uma grande carga impressiva daque les temas.

A ordem seguida, em cada livro, foi a dos textos, e, após cada transcrição, fazemos nosso comentário interpretativo.

1. Em O Vigia e a Cidade

O próprio título escolhido pelo autor é a primeira grande imagem da solidão. Com a figura do vigia, indivíduo solitário, a percorrer as ruas silenciosas e vazias da cidade que dorme, pretendeu ele traduzir a sua função/ de escritor, atento e também solitário, que, sem ser percebido, observa as pessoas e os fatos que o circundam, para então recriá-los no plano ficcional. É a metáfora com que o autor se posiciona no ato da criação literária.

"Pela rua, ladeada de palmeiras, caminhava, à mesma hora sempre, o charadista. Rua silenciosa, esparramando frescura, sombras." (p.15)

O charadista, colocado na situação repetitiva de passar sempre pela mesma rua sem movimento, sob a frescor e a sombra das árvores, é o indivíduo só em meio à paisagem deserta de calor humano.

"Encontrou-se abandonado, num certo instante. Sessenta anos de existência pacífica, apagada no encargo público, deveria conduzi-lo a alguma coisa. As linhas humanas desapareceram, sem explicações ponderáveis, como / haviam surgido. A solidão." (p.16)

No momento em que atinge uma idade avançada, após longo e humilde / exercício do dever, quando deveria ter chegado a algum mérito, acha-se o homem só e desamparado, sem quaisquer justificativas para tanto.

" Ou sentar-se, ah! - ou sentar-se junto à mesa, naquele banquinho/ conhecido, amigo, o único talvez..." (p.17)

Inexiste a amizade ou a solidariedade humana. Ao ser abandonado, só

resta a afetividade dos objetos inanimados que possui.

" Horizontalmente, o charadista foi conduzido, para o silêncio que sempre o amara." (p. 17)

A morte é um reencontro com a solidão da vida.

" Era o velho. Num tempo longínquo a mulher o abandonara." (p.21)

A indicação objetiva de que, desde muito, vivia só, sem o carinho / humano. É uma das características marcante das personagens da Silveira de Sousa.

" Assim o terror o assaltava, ao imaginar que os pescóços dos cidadãos poderiam de súbito crescer e, transformados os rostos em cabeças de cavalos se aproximassem todos dele, para mordê-lo." (p.21)

O homem está confinado à sua solidude, não há esperança de convivência fraterna: os seus semelhantes apenas o agridem.

" Aquele rosto surgia, suave, remoto. Entretanto, de quem seria ? Linhas indefinidas, apenas um traço de bondade, um sinal de ternura. Era bom, ele o sabia, apenas. Associava-o a imagens diversas: animais de estimação que lhe pertenceram, longos anos atrás, e que haviam desaparecido sem um aviso." (p.22)

No momento de sonho acordado, o velho rememora um rosto amigo, / que, entretanto, lembra somente os animais de estimação, os quais, até eles, se afastaram inexplicavelmente. É a confirmação da desesperança no isolamento.

" E daí ? Nada que lhe pudesse distrair os olhos ou trouxesse uma / esperança de novidade. O mesmo cenário exíguo, como uma canção enfadonha , repetida mil vezes." (p. 25)

A vida desolada não oferece qualquer possibilidade de que se quebre a rotina. Não há o que esperar, além da monotonia da solidão.

"Subitamente, no silêncio, o quarto exíguo da pensão se lhe representou um túmulo asfixiante. Procurarem as mãos trêmulas o garrafão, com avidez." (p.27)

A angústia da solidão asfixia como a própria morte. É uma morte em

vida, cujo destino é o aviltamento do homem.

" Um estranho formigueiro humano caminhava na rua, apressado, indiferente." (p.28)

A massa humana é insensível à sorte de cada um de seus integrantes. O homem está só no meio da multidão, que o ignora.

" Longe, a Ilha do Carvão descansava solitária." (p.32)

A presença física da ilha é sempre um marco da solidão. A ilha traduz a imagem do homem privado do mundo.

" Devia haver, nalgum canto, alguém melancólico que fumava cachimbo, silenciosamente, a contemplar o céu limpo, os olhos cheios de nuvens. Brancas e tristes nuvens, transparentes de ternura, último alimento de uma existência vazia, vazia..." (p.32)

A representação, carregada de sensações pictóricas, de um ser insulado, envolvido por sua própria condição triste, sem esperanças de preenchimento do vazio que o habita.

" Agigentou-se-me o sentimento de fugir ao humano. Qual um sonho / hipnótico, fui arreptado a grandes alturas, além do espaço e do tempo, e vi, lá embaixo, a multidão insignificante a campear - onde? - um indício de pequena esperança, de fugaz certeza." (p.39)

O desejo de escapar ao tormento da vida humana, com suas confinamções ao tempo e ao espaço; a inutilidade da procura humana de alguma esperança de afirmação.

" Por um nada deixou de entrar no botequim da esquina, deserto, com um cidadão barbudo a cochilar atrás do balcão." (p.43)

A cena evoca abandono e inutilidade. O bar não tem fregueses e o proprietário não espera nada de promissor.

" Tinha um enorme desejo de fuga. Sentia que a vida nada mais era / que um enfadonho espaço vazio." (p.47)

O ser humano toma consciência de sua condição de recluso em si mesmo; a vida nada lhe oferece; não há esperança de que o homem se realize ou realize alguma coisa.

" - Mais depressa! Mais depressa! - pensou, sem dizer nada - Tão depressa que eu esqueça de mim mesmo." (p.48)

A tentativa de fugir à angustiante condição humana.

2. Em Uma Voz na Praça

Da mesma forma que o título anterior, este também é imagem de uma situação de isolacionismo, que, além de poder ser assim interpretado - o ser humano sozinho, no meio da vida social, a clamar inutilmente por uma certeza -, pode, contudo, ser levado à conta de um posicionamento do próprio autor - o escritor que lança sua mensagem isolada à coletividade. Em ambos os casos, temos a imagem da solidão.

" Nunca fui lá, como nunca fui a qualquer parte; como sempre me traçaram os caminhos e vivi correndo em círculos e um dia encontrarei a morte." / (p.11)

O homem não é livre para escolher os seus caminhos; vive consigo mesmo, sem sair da condição de solitário, que lhe é imposta pelo destino.

" Não sei o que pensar de você. É uma ilha abandonada. Não quero / mais saber de você - riu-se Clarice..." (p.12)

A metáfora, construída claramente a partir da comparação homem igual à ilha, fixa, mais uma vez a concepção fundamental do autor.

" Experimentou as portas e janelas, todas cerradas. O cachorro deitara-se enroscado no varandão de cimento, e ele se afastou sozinho." (p.17)

O ser humano só tem por companhia afetiva o animal, que, em dado momento, o troca por um conforto material, e ele se vê impelido a continuar só.

" Apenas tinha certeza, por senti-la, da existência daquela coisa que o deixava triste, quando pensava no dia igual que se estenderia a sua / frente." (p.18)

Não há esperança de evolução, de mudança. O homem acaba por ter a certeza de sua insignificância, de sua impotência diante do destino traçado.

" A esperança, apenas, teimava em ficar, como uma mosca. Visitava-o freqüentemente, em forma de imagens, enganando-lhe os olhos como as histórias

de um sonho." (p.18)

A tênue esperança, a que o ser humano se agarra, é logo desfeita. É inútil acreditar nela; não passa de ilusão.

"Sozinho, pensou coisas esquisitas. Pensou que ele estava ali por - que as árvores também nasciam e secavam nos seus lugares, como o mar estava sempre ali e a praia e as montanhas e os galos e os cachorros, ali e em to - dos os lugares, e que ele estava ali como outros estavam em outros lugares." (p.21)

O destino do homem é estar na vida como estão todas as coisas, esta - ticamente, só com seus pensamentos, sem possibilidade de sair do lugar, de sair da condição a que foi relegado.

" Seguiram então para casa, enquanto ele, de repente, foi assaltado pela agradável e inútil sensação de que estava vivo." (p.22)

O fato de estar vivo, de pensar, de andar e falar, embora envolva o homem de súbita sensação de júbilo, nada vale diante da inutilidade de sua existência.

" E o canto; quem pensará nele ? Quem pensará no canto ? Rouco, / desagradável." (p.25)

Valerá a pena o indivíduo levantar sua voz, para que ouçam a sua triste condição ? Alguém dará atenção à angústia do próximo ?

" - Sabe que deve existir o amor ? - digo de repente e impensadamen - te. - Apenas o amor ? Ao menos o amor ?

Minha compenheira olha-me espantada; porém logo seus olhos acendem / um brilho irônico:

- Aonde foi que você leu isto ?" (p.26)

Não há, na realidade, qualquer indício otimista de que o ser humano venha a amar o próximo, a dar-lhe emparo e afetividade. O amor é utopia.

" Era o povo de todos os dias, povo alegre, cheio de tola esperança, que fermentava no íntimo os mais inúteis desígnios." (p.37)

A reafirmação da desesperança. As aspirações dos seres humanos são

infundadas, ridículas, vãs, inatingíveis.

" Mal tinha tempo, cada cidadão, de olhar o companheiro, tão ansioso estava por seguir para a direita. (...) Parece que todos esperavam, aflitos, a nova ordem, pois se puseram imediatamente a correr. (...) Os rostos/suavam, tinham os olhos a fixidez brilhante dos olhos dos loucos e as mãos, ávidas, empurravam e esmurravam, abrindo caminho para a direita." (p.37)

Cada indivíduo procura, por seus próprios meios, o caminho que lhe foi traçado, e nessa busca, não tem tempo de dar a mão ao seu semelhante. / Não existe a solidariedade humana; cada um parece condenado a ser só no / meio de todos, e a ter a ilusão de que está lutando por seu destino.

" Por que estava ali ? Que fizera ? Aqueles homens, que desejavam? Tinha dentro dele, bem verdade, um vago sentimento de culpa." (p.42)

A dúvida, a incerteza da própria finalidade e do próprio destino / humano.

" Ele se estorcia, mas era inútil. Os joelhos de Jorge imobilizavam-lhe os braços. A garotada aplaudia e valava ao redor. Foi cessando, aos poucos, a resistência. Deixou-se sorrir..." (p.43)

A luta contra um poder superior é ineficaz. Diante das forças que o tolhem, o homem se submete, aceita a sua condição de vencido.

" - Assim são eles todos - disse. É quando algo de insólito lhes acontece que devemos medi-los. É preciso que algo inesperado lhes arranque/ a máscara de certeza e segurança, para vê-los como realmente são." (p.45)

Não há certeza e garantias para o ser humano submetido a uma força superior. Sempre ocorrerá um instante em que ficará demonstrada a inutilidade da esperança.

" Aos poucos, pareceu compreender o grotesco de seu impulso. Invasiu-o uma sensação de aniquilamento e de angústia. A cabeça pendeu-lhe sobre o peito e ele chorou." (p.45)

Confirmação da inutilidade dos esforços humanos para vencer o invencível. O homem não tem a capacidade de superar-se, de transpor os obstáculos que lhe são impostos. O reconhecimento de sua fraqueza aniquila-o.

atormenta-o.

" E agora? A interrogação persistia no cérebro confuso. E agora ?
E agora? Um travezo emergo de humilhação no íntimo. Um ódio indefinido e irra-
cional contra ele mesmo..." (p.54)

O sofrimento e a angústia dominam o ser humilhado e abandonado à
própria sorte. Só pode revoltar-se intimamente; não lhe sobram esperanças /
no desalento.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- (1) SOUSA, Silveira de - O Vigia e a Cidade. Florianópolis, Edições do Livro de Arte, 1960
- (2) TREVISAN, Dalton - Cemitério de Elefantes, 3a. ed. [Rio] Civilização Brasileira 1972 , p.26
- (3) MOISÉS, Massaud - A Criação Literária, 6a. ed. [São Paulo] Edições Melhoramentos [1973] , pp. 124 - 143
- (4) id. ibid.
- (5) ANDRADE, Mário de - O Empalhador de Passarinho. São Paulo, Martins , 1955, cit. in Letras de Hoje de (1974), Porto Alegre, nº 18, dezembro de 1974, pp. 42-43
- (6) OMIL, Alba y PIÉROLA, Raul A. - El Cuanto y sus Claves. Buenos Aires, Editorial Nova, s/data
- (7) id. ibid., p. 26
- (8) ATAÍDE, Vicente - A Narrativa de Ficção. Curitiba, Editora dos Professores, 1972, p. 30
- (9) id. ibid., p. 31
- (10) OMIL, Alba y PIÉROLA, Raul A. - op. cit., p. 81
- (11) MOISÉS, Massaud - Guia Prático de Análise Literária. São Paulo, Editora Cultrix [1972] , pp. 31-32
- (12) SOUSA, Silveira de - Uma Voz na Praça. Florianópolis, Edições Roteiro, [1962]
- (13) COUTINHO, Afrânio - A Literatura no Brasil. Rio, Editorial Sul Americana, 1971, p. 109
- (14) Cit. por LIMA, Herman - Variações sobre o Conto. [Rio, Edições de Ouro, 1967] , p. 22
- (15) LIMA, Herman - op. cit., pp. 20 e segs.
- (16) COUTINHO, Afrânio - op. cit., p. 110
- (17) LIMA, Herman - op. cit., p. 50

- (18) id. *ibid.*, p. 52
- (19) FORSTER, E.M. - Aspectos do Romance, tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre, Editora Globo [1969], p. 84
- (20) id. *ibid.*, p. 85
- (21) id. *ibid.*, pp. 83 - 97
- (22) id. *ibid.*, pp. 99 - 116
- (23) cit. por LIMA, Herman - *op. cit.*, pp. 26-27
- (24) *op. cit.*, p. 123
- (25) *op. cit.* (3), p. 138

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

- AUERBACH, Erich - Introdução aos Estudos Literários, tradução José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix [1972]
- ÁVILA, Affonso - O Poeta e a Consciência Crítica. Petrópolis, Editora Vozes, 1969
- BARTHES, Roland e outros - Análise Estrutural da Narrativa, 3a. ed. [Petrópolis] Editora Vozes, 1973
- BONET, Carmelo M. - Crítica Literária, tradução Luiz Aparecido Caruso. / São Paulo, Editora Mestre Jou [1969]
- BONNET, Henri - Roman et Poésie. Paris, Librairie Nizet [1951]
- BURKE, Kenneth - Teoria da Forma Literária, tradução José Paulo Paes. / São Paulo, Editora Cultrix/Editora da USP [1969]
- CARRETER, Fernando Lázaro e LARA, Cecília de - Manual de Explicação de Textos, 2a. ed. São Paulo, Editora Centro Universitário, 1963
- CASTAGNINO, Raul H. - Que é Literatura? tradução Luiz Aparecido Caruso. / São Paulo, Editora Mestre Jou [1969]
- CASTILHO, Ataliba T. de - A Sintaxe do Verbo e os Tempos do Passado em Português. [São Paulo] Separata da Revista Alfa, nº 9, Departamento / de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1966
- DUFRENNE, Mikael - O Poético, tradução Luiz Arthur Nunes e Reasyvia / Kroeff de Souza. Porto Alegre, Editora Globo [1969]
- EIKHENBAUM e outros - Teoria da Literatura, Formalistas Russos, tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros, 1a. ed., 2a. impressão. Porto / Alegre, Editora Globo, 1973
- GASS, William - A Ficção e as Imagens da Vida, tradução Edilson Alkmin Cunha. São Paulo, Editora Cultrix [1974]
- GUIRAUD, Pierre - A Estilística, tradução Miguel Maillat. São Paulo, Editora Mestre Jou [1970]
- HOUAISS, Antônio - Crítica Avulsa. [Salvador] Livraria Progresso Editora / [1960]

- KAYSER, Prof. Wolfgang - Análise e Interpretação da Obra Literária, 5a. ed. portuguesa totalmente revista pela 12a. alemã por Paulo Quintela, Vols. I e II. Coimbra, Arménio Amado Editora, sucessor, 1970
- LIMA, Luiz Costa - Por Que Literatura. Petrópolis, Vozes, 1969
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. - A Arte do Conto. Rio Edições Bloch, 1972
- MENDILOW, A. A. - O Tempo e o Romance, tradução Flávio Wolf. Porto Alegre, Editora Globo [1972]
- MOISÉS, Massaud - Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Editora Cultrix [1974]
- MONTELLO, Josué - Artur Azevedo e a Arte do Conto. Rio. Livreria São José, 1956
- _____ - O Conto Brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato. [Rio, Edições de Ouro, 1967]
- MUIR, Edwin - A Estrutura do Romance, tradução Maria da Glória Bordini. [Porto Alegre] Editora Globo, s/data
- PÓVORA, Hélio - A Força da Ficção. [Petrópolis] Editora Vozes, 1971
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e - Teoria da Literatura, 2a. ed. Coimbra, Livreria Almedina, 1968
- TODOROV, Tzvetan - As Estruturas Narrativas, 2a. ed. São Paulo, Editora Perspectiva [1970]
- WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da Literatura. Lisboa, Publicações Europa-América [1962]
- ZAGURY, Eliane - A Palavra e os Ecos. [Petrópolis] Editora Vozes, 1971