

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Dissertação apresentada à Universidade  
Federal de Santa Catarina para a obtenção do  
grau de Mestre em Literatura

Mestranda: **Marcia Vidal Candido Frozza**  
Orientadora: **Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Odília Carreirão Ortiga**

Florianópolis  
Setembro de 2003

TITO CARVALHO



Bulha d'Arroio  
(Paginas serrano - catarinenses)

**PAISAGENS, RETRATOS E QUADROS**  
O PLANALTO CATARINENSE EM BULHA D'ARROIO E AMIGO VELHO



## AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Odília Carreirão Ortiga, orientadora, por esclarecer dúvidas, mostrar alternativas e corrigir equívocos.

Ao Cenésio Vidal Candido, pai, amigo e companheiro durante quase todo o processo de escritura desta dissertação, hoje presente na memória e na saudade.

À Maria Alair Candido, mãe, e aos meus irmãos e sobrinhos pelo apoio, carinho e compreensão de sempre.

Ao Angelo Augusto Frozza, esposo, incentivador e amigo compreensivo de todas as horas.

Aos professores da Pós-Graduação em Literatura: Helena Tornquist, João Hernesto Weber, Lauro Junkes, Simone Pereira Schmidt e Tânia Regina de Oliveira Ramos.

À Elba Maria Ribeiro e aos demais funcionários da Pós-Graduação em Literatura.

Aos revisores e amigos: Raul José Matos de Arruda Filho e Regina Carvalho.

Às amigas: Fernanda Mara de Castro, Maristela Formiga, Roseli Broering dos Santos, Sônia Bauer, Tatiana Russo de Campos, Darlene Perdoná e Vera Aparecida Felipe.

À CAPES e ao CNPq pelo apoio financeiro.

## RESUMO

A presente dissertação configura, sob o viés da descrição e do descritivo, a leitura de fragmentos textuais selecionados dos livros de contos **Bulha d'Arroio**, de Tito Carvalho, publicado em 1936, e **Amigo Velho**, de Guido Wilmar Sassi, publicado em 1957. Objetiva-se identificar nas descrições o paisagismo geográfico, o universo humano e cultural capazes de representar o cotidiano da terra e da gente do Planalto de Santa Catarina em dois momentos históricos, econômicos e sociais diferenciados. Pretende-se, em primeiro lugar, verificar de que maneira a topografia, dominada pelo elemento “terra”, está representada nos textos de ambos os escritores; em segundo, constatar a forma pela qual o descritivo e a descrição desenham as características físicas e psicológicas das personagens que integram o universo humano dos textos ficcionais selecionados; na seqüência, comprovar de que modo são usados os recursos da técnica descritiva nos quadros de usos e costumes mais significativos da cultura da região e, por último, tecer questionamentos e reflexões em torno das confluências e divergências entre os fragmentos descritivos presentes nos textos ficcionais de ambos os escritores.

## ABSTRACT

The present work perform, to concern the description and its representation, the reading of text fragments selected of the short story's books **Bulha d'Arroio**, of Tito Carvalho, and **Amigo Velho**, of Guido Wilmar Sassi. The first published in 1936 and the second, in 1957. Its purpose to identify in the descriptions the geography scenering, the human and cultural universe able to perform the ground and the people's day by day from the Santa Catarina's Plateau at two historical, economical and social moments differentiate. It intend at first, to check of that way the topography, it dominated by "ground", it is performed in the texts of both writers; at second, to realize the way by that, the description and its presentation design the physical and psychological characteristics of the characters that integrate the texts; in the sequence to prove by wich way are used the resources of the descriptive technique in the pictures of uses and usuals more significant of the region culture and, at last, to ask questions and reflections around approachs and the wander off among the descriptions fragments presented in the ficcion's texts of both writers.

# SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>PRÓLOGO: TERRA, GENTE E CULTURA SERRANAS DE SANTA CATARINA.....</b>	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>AS PALAVRAS NECESSÁRIAS.....</b>	<b>12</b>
<b>3.</b>	<b>LEITURAS DO NARRAR.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1.</b>	<b>BULHA D'ARROIO, DE TITO CARVALHO.....</b>	<b>38</b>
<b>3.2.</b>	<b>AMIGO VELHO, DE GUIDO WILMAR SASSI.....</b>	<b>50</b>
<b>4.</b>	<b>COM MÃO SINCERA E OLHO FIEL: A LEITURA DA DESCRIÇÃO E DO DESCRITIVO EM BULHA D'ARROIO E AMIGO VELHO.....</b>	<b>57</b>
<b>4.1.</b>	<b>O PAISAGISMO DO PLANALTO CATARINENSE .....</b>	<b>59</b>
4.1.1	EM BULHA D'ARROIO .....	61
4.1.2	EM AMIGO VELHO.....	79
<b>4.2.</b>	<b>RETRATOS DA GENTE SERRANA.....</b>	<b>96</b>
4.2.1	EM BULHA D'ARROIO .....	99
4.2.2	EM AMIGO VELHO.....	109
<b>4.3.</b>	<b>QUADROS DE USOS E COSTUMES DA CULTURA DO PLANALTO.....</b>	<b>113</b>
4.3.1	EM BULHA D'ARROIO .....	116
4.3.2	EM AMIGO VELHO.....	127
<b>5.</b>	<b>QUESTIONAMENTOS E REFLEXÕES À GUIA DE CONCLUSÃO.....</b>	<b>137</b>
<b>6.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>166</b>
<b>6.1.</b>	<b>PRODUÇÃO LITERÁRIA DOS ESCRITORES .....</b>	<b>166</b>
<b>6.2.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA .....</b>	<b>167</b>
<b>6.3.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA GERAL .....</b>	<b>172</b>

# 1. PRÓLOGO: TERRA, GENTE E CULTURA SERRANAS DE SANTA CATARINA

O Planalto Catarinense,<sup>1</sup> de relevo acidentado, formado por escarpas erosivas de borda de planalto, é configurado por morros, campos e coxilhas ondulantes. No passado, o paisagismo da região constituía-se, em predominância, de pastagens que cobriam grandes porções de terras,<sup>2</sup> onde viviam manadas de gado crioulo. A vegetação compunha-se da mata de *araucária angustifolia*, à sombra da qual cresciam outras árvores de porte e de valor econômico como a imbuia (*Phoebe porosa*), o cedro (*Cedrela fissilis*) e a canela (*Ocotea pretiosa*).

A erva mate (*Ilex paraguariensis*), árvore nativa e de valor econômico para a região,<sup>3</sup> integrou, também, no passado, a paisagem e continua, nos dias de hoje, a compor parte da vegetação do território serrano. Dela extraem-se as folhas que, após a secagem e a moagem, são usadas no preparo de uma bebida muito apreciada no sul do Brasil: o chimarrão.

---

<sup>1</sup> O Planalto Catarinense compreende uma extensão de terras classificadas, do ponto de vista geográfico, em subplanaltos: o Planalto Dissecado do Rio Iguaçu/Rio Uruguai (Bom Jardim, São Joaquim, Caçador, Videira, Chapecó), o Planalto dos Campos Gerais (Campos Novos, Abelardo Luz), o Planalto de Lages (Lages, Bom Retiro), o Planalto de São Bento do Sul (São Bento, Campo Alegre) e o Patamar de Mafra (Rio Negrinho, Mafra e Itaiópolis)". Esses dados foram fornecidos, em 19/04/2002, pela professora Dra. Maria Dolores Buss, do Departamento de Geociências da Universidade Federal de Santa Catarina, em especial, para este trabalho. Outras referências podem ser encontradas no **Atlas geográfico de Santa Catarina**. Ab'Sáber, em **Projeto brasileiro para o ensino de geografia**, denomina o Planalto Catarinense como Planalto das Araucárias.

<sup>2</sup> A vegetação original do Planalto Catarinense modificou-se com o passar do tempo em consequência do surgimento e crescimento das cidades, do aumento das atividades agrícolas e do reflorestamento de *pinus eliott*, usado como substituto da *araucária angustifolia*.

<sup>3</sup> A exploração da erva-mate em Santa Catarina ocorreu quase em paralelo ao comércio do gado. De acordo com Sílvio Coelho, "entre 1890 e 1916 a extração da erva-mate era a principal atividade econômica" do oeste do estado. SANTOS, Sílvio Coelho dos. **A integração dos índios na sociedade regional: a função dos postos indígenas em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1970. p. 26.

Por seu clima diferenciado, o Planalto Catarinense, localizado 900 metros acima do nível do mar, destaca-se das demais regiões do Estado de Santa Catarina. No verão, a temperatura pode passar além dos trinta graus centígrados; no inverno, nas regiões mais altas, os termômetros registram, algumas vezes, temperaturas abaixo de zero. A neve pode ocorrer nas regiões de São Joaquim, Urupema e arredores. Nas demais localidades serranas, ocorrem geadas durante os meses mais frios.

O Planalto Catarinense, na metade do século XVIII, serve aos bandeirantes paulistas, mineradores e caçadores de índios, como corredor de passagem dos Campos de Curitiba (atual estado do Paraná) para os campos da Província de São Pedro (atual estado do Rio Grande do Sul). O desenvolvimento da economia nos centros de mineração de Goiás, Minas Gerais e Mato Grosso provoca, porém, o interesse comercial do governo da Província de São Paulo com objetivos de aquisição e posterior venda do gado muar e vacum, existentes nas planícies sulinas.<sup>4</sup> Esse fato contribui de maneira decisiva no povoamento e desenvolvimento da região sul do Brasil. Para facilitar o acesso entre as duas regiões (Províncias de São Paulo e São Pedro), em 1727, Antônio da Silva Caldeira Pimentel, Governador da Província de São Paulo,<sup>5</sup> determina a abertura de um caminho de ligação dos campos sulinos aos centros comerciais de São Paulo, com passagem pelo Planalto Catarinense e pelos Campos de Curitiba.

O Sargento-Mor Francisco de Moura Farias, incumbido de viabilizar essa rota,<sup>6</sup> relata em carta a Diogo Soares, datada de 1738, que, ao chegar no alto da serra, deparou-se “com campos e pastos admiráveis, e neles imensidade de gado”,

---

<sup>4</sup> FERREIRA, Jurandir Pires (Org.). **Enciclopédia dos municípios brasileiros**, v. XXXII. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia, 1959. p. 225.

<sup>5</sup> FERREIRA, Jurandir Pires (Org.). *Op. cit.*, p. 225.

<sup>6</sup> De acordo com o relato de Francisco de Souza Faria, junto vieram também outras trinta e cinco pessoas, encarregadas de estabelecer a rota comercial de ligação da província do sul com a província de São Paulo. FERREIRA, Jurandir Pires (Org.). *Op. cit.*, p. 226.

remanescente da região do Prata.<sup>7</sup> Segundo o registro de viagem, ocorrida em 1858, do médico alemão Avé-Lallemant, a Província de Santa Catarina, “esplendidamente dotada pela natureza”, compõe-se de um “emaranhado de serras” e de um “emaranhado de baías, pontas e projeções”.<sup>8</sup> Assim, ao chegar no Planalto, o viajante depara-se com uma região “erma” e “encantadora”, onde

colinas sucedem-se a colinas, uma encosta relvada domina a outra, uma cadeia de serras segue a outra; tudo é uma confusa terra de pasto, em cujas íngremes vertentes ressaltam inúmeras massas de pedra-de-areia cobertas de líquens, ou tudo é coberto de densas matas de araucárias.<sup>9</sup>

Foi determinante para a colonização do Planalto de Santa Catarina a abertura da rota comercial que aproximou o território catarinense das terras paulistas de Sorocaba, passando pelos campos de Curitiba. Essas terras, até metade do século XVII, aproximadamente, segundo a maioria dos estudiosos da matéria, eram habitadas pelos índios Kaingang.<sup>10</sup> Por volta de 1760, as primeiras famílias de bandeirantes paulistas chegam com a missão de fundar vilas nos locais de parada dos tropeiros.<sup>11</sup> A relação do nativo com o colonizador caracteriza-se por dupla política: de um lado resulta em tolerância recíproca e, de outro lado, essa convivência motiva incursões dos novos habitantes ao território dos índios.<sup>12</sup> Nessas “batidas”, muitos índios são dizimados, porém, às vezes, são poupadas mulheres e crianças para o trabalho escravo nas fazendas

---

<sup>7</sup> EHLKE, Cyro. **A conquista do planalto catarinense 1ª fase: bandeirantes e tropeiros do “Sertão de Curitiba”**. Rio de Janeiro: Laudes, 1973. p. 136-140.

<sup>8</sup> AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)**. Tradução de Teodoro Cabral. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980. p. 16-17.

<sup>9</sup> AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>10</sup> Os últimos remanescentes da tribo Kaingang vivem hoje numa reserva indígena localizada no município de Ipuacu, no Oeste de Santa Catarina. Na minha infância tive a oportunidade de conviver com as crianças indígenas dessa tribo.

<sup>11</sup> EHLKE, Cyro. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>12</sup> MACHADO, Paulo Pinheiro. Bugres, tropeiros e birivas: aspectos do povoamento do planalto serrano. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **História de Santa Catarina no século XIX**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999. p. 15.

próximas.<sup>13</sup> A partir da segunda metade do século XVIII, várias famílias de colonos, procedentes dos Campos do Paraná, instalam-se na região. Da mesma forma, no início do século XIX, novos imigrantes, agora oriundos das colônias italianas e alemãs do Rio Grande do Sul, são atraídos ao Planalto Catarinense. Esses imigrantes trazem, “além de suas extensas famílias, escravos africanos, índios ‘administrados’ e mestiços agregados”.<sup>14</sup>

Nessa época, as terras dos Campos das Lajes<sup>15</sup> configuram-se por uma grande extensão territorial, incluindo várias povoações. Com o passar do tempo, essas localidades são desmembradas politicamente para a formação dos atuais municípios de Campos Novos, Curitibanos, Bom Retiro, São Joaquim, Anita Garibaldi e, os mais recentes, Correia Pinto, Bom Jardim da Serra, Painei, Capão Alto e Bocaina do Sul.

Contudo, o centro urbano de maior referência da região é a cidade de Lages, geograficamente situada mais ao sul do planalto e considerada a capital do Planalto Catarinense. A cidade confunde sua gênese histórica com a abertura da *Estrada dos*

---

<sup>13</sup> Conforme pesquisa de mestrado de Kátia Bianchi Ferreira, há no município de Painei uma localidade denominada *Mortandade*. Esse nome pode ter sido adotado em consequência do assassinato de aproximadamente cem índios, em apenas uma noite, pelo caçador *Martinho Bugreiro*. De acordo com a tradição, os índios sacrificaram vários cavalos por vingança. Segundo a pesquisadora, “ironicamente o nome tanto pode advir da mortandade dos índios como da mortandade dos cavalos”. FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. **A dupla face da cultura popular de Painei**: os cantares do risível e a crônica do cotidiano. Florianópolis, 2001. 198 f. Mestrado (Dissertação). Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. p. 6-7.

<sup>14</sup> MACHADO, Paulo Pinheiro. (Org.). *Op. cit.*, p. 15-17.

<sup>15</sup> A pesquisa localizou outras variantes do nome dado inicialmente a esse território, conhecido hoje como Planalto Catarinense. Entre elas destacam-se: *Campos de Lagens*, *Paragem das Lagens*, *Sertão da Terra Firme* e *Continente das Lagens*. Especula-se que o nome *Lagens* tenha surgido em virtude da existência de grande quantidade de um tipo de pedra denominado *laje*. Considera-se, também, que uma das primeiras denominações dessa região tenha sido a de *Vacaria das Lagens*, por causa das manadas de gado existentes nesse planalto. COSTA, Licurgo. **O continente das Lagens**: sua história e influência no sertão da terra firme. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982, v. 1. p. 16-17. Dados semelhantes foram destacados na **Enciclopédia dos municípios brasileiros**. FERREIRA, Jurandir Pires (Org.). *Op. cit.*, p. 225-227. Ver também, SARTORI, Sérgio. Região Serrana de Santa Catarina: povoamento e estruturação do sistema produtivo. In: **UNIPLAC** - Revista de divulgação científica e cultural, v. 2, n. 2, julho/dezembro 1999. p. 21-26.

*Conventos*.<sup>16</sup> Em 1771, Correia Pinto funda, por determinação do governador da província de São Paulo, Morgado de Matheus (Dom Luiz Antônio de Souza Botelho Mourão), a primeira vila oficial do Planalto Catarinense com o nome de “Vila de Nossa Senhora dos Prazeres dos Sertões das Lagens”.<sup>17</sup> A cidade, “cravada em um cocuruto de serra, boca do sertão”, é descrita por Paulo Setúbal, bem mais tarde, como “pitorescamente aninhada num espigão de morro”, entre “coxilhas ondeantes e sem termo”.<sup>18</sup>

A região dos Campos de Lages começa a diminuir de extensão por volta de 1854, quando as localidades de Campos Novos e Curitibanos desligam-se do município de Lages para integrarem a região de Curitibanos. Em 1869, Campos Novos, e, em 1881, Curitibanos tornam-se, também, municípios independentes. São Joaquim da Costa da Serra é desanexado, em 1887, para constituir município.

Do início do século XVIII até as duas primeiras décadas do século XX, a economia do Planalto Catarinense baseia-se na criação e no comércio de animais e, secundariamente, na agricultura. Essa situação inverte-se no final da década de 20 em razão do declínio do transporte de gado. Nesse período, várias indústrias de extração de madeira instalam-se no Planalto Catarinense, imprimindo à região um novo impulso econômico, com base na extração e no comércio de araucária. Nas décadas de 40 e 50, com a instalação de serrarias movidas a vapor, as circunscrições do Planalto, especialmente Lages e seus arredores, ganham destaque no cenário brasileiro como

---

<sup>16</sup> As denominações de *Estrada dos Conventos* e *Caminho das tropas* são sinônimas, correspondendo ao mesmo traçado elaborado por Francisco de Souza Faria em 1727 e retificado por Cristóvão Pereira de Abreu em 1732. FERREIRA, Jurandir Pires. (Org.). *Op. cit.*, p. 225, 226.

<sup>17</sup> COSTA, Licurgo. *Op. cit.*, p 50.

<sup>18</sup> SETÚBAL, Paulo. **Confiteor**: memórias. 13ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1993. p. 138. O autor registra, neste livro, algumas experiências de um curto período de tempo de sua vida, vivido na região do Planalto Catarinense para tratamento de saúde.

exportadoras de madeira de pinho. Porém, na década de 60, a região serrana entra em declínio, em consequência da diminuição das reservas naturais da mata de araucária *angustifolia*, perdendo sua posição de maior fornecedora de madeira aos grandes centros urbanos do país.<sup>19</sup> O interesse econômico volta-se outra vez para a agricultura e a pecuária. A partir do final dos anos 70, essa economia recebe novo impulso com a instalação de outras indústrias de beneficiar madeira e fabricar celulose.

Todas essas variações econômicas determinam as atividades dos habitantes do Planalto Catarinense. Nos séculos XVIII e XIX, o tropeiro trabalha apenas no transporte de animais. O declínio do transporte de gado, no século XX, obriga-o a diversificar suas atividades. Alguns se tornam pequenos criadores de gado ou peões de fazendas, e outros, transportadores de produtos diversos. Com a exploração da madeira, a partir da década de 30, o homem serrano, acostumado às lides de transporte e de criação de gado, transforma-se em trabalhador assalariado da indústria madeireira.

Assim, a topografia, o clima, o povoamento e a economia do Planalto Catarinense determinaram o modo de viver do povo serrano. A dificuldade de descer a serra em direção ao litoral, a ausência de estradas trafegáveis, e as atividades pastoris contribuíram para o isolamento dos habitantes dos altiplanos. A vida social ficou restrita, quase sempre, às festas religiosas e aos bailes realizados em comemoração do final de trabalhos coletivos, os denominados *pixuruns*.<sup>20</sup> Em seus escritos, Avé-

---

<sup>19</sup> De acordo com Licurgo Costa, parte da madeira exportada para outros centros do país foi empregada na construção do Distrito Federal. COSTA, Licurgo. *Op. cit.*, p. 913-914.

<sup>20</sup> A palavra *pixurun* encontrada nos textos de Tito Carvalho apresenta-se como uma variante do termo *mutirão*. De provável origem tupi, o *mutirão*, termo genérico pelo qual designa-se o trabalho “cooperativo entre populações rurais”, desenvolveu-se como forma de atenuar os “efeitos individualistas que a economia latifundiária imprimiu à vida rural brasileira”. CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980. p. 516, 517. Vale lembrar ainda, o caráter retributivo dessa ajuda, em que os beneficiados, ao receberem o auxílio dos vizinhos, ficam, obrigatoriamente, imbuídos de devolver-lhes o auxílio por meio de trabalhos prestados. Outro aspecto dessas reuniões é seu caráter festivo. Durante o processo, o organizador oferece alimento farto aos seus auxiliares e, em geral, o final desse período de atividade intensa é comemorado com músicas, danças e bebidas.

Lallemant registra a ocorrência de uma festa em honra a São João, realizada durante sua permanência na vila de Lages. A descrição revela um dos costumes dos habitantes do Planalto:

Até em Lajes a véspera de São João foi festejada com fogos de artifício. Apesar da claridade do luar, subiram foguetes na noite fria e muitas espingardas foram disparadas. De acordo com o uso do país, alguns músicos, ou melhor, diletantes percorreram a localidade com violinos e guitarras; muitos jovens, bem envoltos no seus ponchos, os seguiam e paravam diante das casas.<sup>21</sup>

O viajante relata os festejos da "véspera de São João", uma tradição brasileira desde os tempos coloniais, encontrada também nessa região. Os fogos de artifício, o disparo das espingardas e a música são os sons que animam as festas de São João em Lages. Tece comentários a respeito dos "foliões" estarem "embriagados" e "armados", com armas de fogo, diferenciadamente das festas gaúchas do Rio Grande do Sul "de São Nicolau até Uruguaiana", quando os foliões "trazem à cintura a sua larga e pontiaguda faca, geralmente com bainha de prata". Observa, ainda, que o homem dos altiplanos, "mais centauro do que de costume", não dispensa o uso do cavalo nas festas. Vive, sempre, no trabalho, montado a cavalo, de "pés descalços e num pé, uma enorme espora" e, nas festas, veste-se com "ponchos de listras variadas flutuando ao vento, esporas gigantescas tilintando a cada passo" e usa "uma absurda quantidade de guarnições de prata nos arreios".<sup>22</sup> Registro semelhante a respeito de alguns aspectos culturais dessa região, em particular as festas religiosas e profanas, encontra-se nos manuscritos de Doutel de Andrade,<sup>23</sup> configurando uma das faces da pesquisa elaborada

<sup>21</sup> AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>22</sup> AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>23</sup> Doutel de Andrade nasceu na localidade de Campo de Dentro, atual município de Painel, SC, em 1900. Sua infância foi marcada, entre outros acontecimentos, pelo contato com Júlio Marcos (de origem russa), contratado por seus pais como professor de português e alemão, além das matérias básicas do curso primário. Por volta de 1926, integra um grupo de trabalhadores na construção da estrada Lages-Urupema. Em 1941, é designado pelo então prefeito de Lages, Vidal Ramos Jr., Intendente Distrital de Painel. Permanece no cargo até 1973. Distingue-se ainda, no período de 1943 a 1948, como cronista do jornal **Região Serrana**. Após a aposentadoria (1980), dedica-se à leitura de livros diversos e ao registro de suas memórias, deixando um caderno manuscrito no qual relata fatos sociais e cotidianos vivenciados por ele ou acontecimentos sociais marcantes da sociedade painelense de sua época. Faleceu em 1996. FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *Op. cit.*, p. 116.

por Kátia Bianchi Ferreira. A pesquisadora destaca o aspecto documental/memorialista dos textos de Doutel de Andrade, nos quais descreve a simplicidade do viver dos habitantes de Painel, local marcado socialmente pelas festas religiosas ou profanas ou por acontecimentos do cotidiano.<sup>24</sup> Em um dos textos do cronista, assemelhado ao testemunho de Avè-Lallemant, *Painel d'outros tempos (um casamento de sítio)*, observa-se o costume do homem serrano de transformar as festas de casamento em acontecimentos sociais importantes para a comunidade onde vivem.<sup>25</sup> Essa narrativa, datada de 1928, descreve o “estado festivo” da pequena vila, despertada pelo “pipocar dos rojões” desde as primeiras horas do dia, e destaca a chegada dos “cavaleiros montados em fogosos ginetes” e das “senhoras fustigando seu cavalo”, todos seguindo o cortejo da noiva, marcado pelo “som de uma velha gaita de foles”.<sup>26</sup>

Era costume da gente serrana realizar as reuniões de lazer ou de final de trabalho (os *pixuruns*) nas casa de amigos. Nessas ocasiões, surgem os desafios de trovas ou as recitações de décimas.<sup>27</sup> Costumes semelhantes encontram-se na ficção do escritor catarinense Tito Carvalho,<sup>28</sup> em especial a descrição dos *pixuruns*, quando acontecem os desafios das trovas. Em Guido Wilmar Sassi depara-se com a referência ao costume de improvisação e declamação de décimas nas feiras. É interessante observar que as trovas presentes na ficção de Tito Carvalho aproximam-se do caráter provocativo e satírico daquelas coletadas na dissertação já referida. Em contrapartida, a

---

<sup>24</sup> FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>25</sup> FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>26</sup> FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *Op. cit.*, p. 132 - 133.

<sup>27</sup> FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *Op. cit.*, p. 43 - 70.

<sup>28</sup> Na coletânea **Bulha d'Arroio** de Tito Carvalho, em especial nas narrativas *Valentia* e *Carijo*, destaca-se a presença do costume de fazer trovas. Observa-se o registro do costume dos *pixuruns* nos contos *Minuano*, *Flores de sangue*, *Morena* e *Santa Luzia*.

décima perde seu caráter risível no texto *Uma história dos outros*,<sup>29</sup> de Guido Wilmar Sassi, transformando-se em um refrão trágico, que sintetiza toda a narrativa.

Assim, os textos literários de Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi, escolhidos para integrarem a presente dissertação, consignam, também, os usos e costumes dos habitantes do Planalto Catarinense. Tito Carvalho tematiza, nas narrativas de **Bulha d'Arroio**,<sup>30</sup> o modo de viver da gente do campo, destacando-a nas atividades de trabalho e lazer. Nos contos de **Amigo Velho**,<sup>31</sup> Guido Wilmar Sassi representa as angústias existenciais do povo serrano frente às exaustivas tarefas de extração e benefício de madeira. Em data mais recente, Márcio Camargo Costa tematiza literariamente os contrastes entre a vida rural e o progresso urbano no Planalto Catarinense. Suas narrativas foram analisadas, em dissertação de mestrado, por Raul José Matos de Arruda Filho.<sup>32</sup> O pesquisador faz um resumo dos aspectos históricos da história da literatura do Planalto Catarinense, centrando seu trabalho nas narrativas de Márcio Camargo Costa. Para Raul J. M. de Arruda Filho, numa perspectiva sócio-político-cultural, a literatura dessa região caracteriza-se por manifestar o “choque entre

---

<sup>29</sup> SASSI, Guido Wilmar. Uma história dos outros. In: \_\_\_\_\_. **Amigo Velho**. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981. p. 27-33.

<sup>30</sup> A primeira edição de **Bulha d'Arroio** é publicada pela Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina em 1939. Nessa edição, o autor serve-se do subtítulo *Páginas serrano-catarinenses* para indicar o teor de seus contos: o registro dos usos e costumes do povo das serras de Santa Catarina. Em 1979, a editora da Universidade Federal de Santa Catarina publica a edição crítica de **Bulha d'Arroio** elaborada por Danila Varella. Uma outra edição é organizada em 1992 pela Fundação Catarinense de Cultura em colaboração com a citada Universidade. Vale lembrar que o subtítulo da primeira edição não é mencionado nas demais publicações dessa coletânea.

<sup>31</sup> A primeira edição de **Amigo Velho** sai em 1957 pelas Edições Sul de Florianópolis. Nova edição desse livro é publicada em 1981 pela editora Movimento, de Porto Alegre. Um ano depois, essa mesma editora publica a terceira edição do referido conjunto de contos. Interessante observar que a capa da primeira edição de **Amigo Velho**, elaborada por Galileu Amorim, traz como pano de fundo um círculo quase difuso dentro do qual uma caricatura de rosto humano está parcialmente encoberta por uma serra manual, numa espécie de referência ao teor dos contos.

<sup>32</sup> ARRUDA FILHO, Raul José Matos de. **Baruio di purungo: literatura no Planalto Catarinense**. Florianópolis, 2000. 139 f. Mestrado (Dissertação). Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.

a cultura regional e a procura pela universalidade”. Esse choque encontra no escritor catarinense o agente catalizador que registra literariamente essas contradições, procurando “retratar, de forma ficcional, os acontecimentos regionais”. O pesquisador entende que Márcio Camargo Costa, “ao recontar a história, dando destaque ao humor, à tipificação regionalista e à crítica de costumes, revela um mundo que está perdendo as suas características diante da modernidade”.<sup>33</sup>

Além dos textos ficcionais acima citados, são representativas da terra e da gente do Planalto Catarinense, as produções dos artistas plásticos Agostinho Malinverni Filho<sup>34</sup> e Susana Scóss Bianchini,<sup>35</sup> que assinalam, em seus trabalhos, traços dessa cultura. O primeiro deles, faz das serras e dos pinheiros os temas recorrentes de suas telas. Já a produção de Susana Scóss Bianchini alarga essa temática para introduzir, além dos símbolos topográficos do Planalto, os símbolos climáticos da região, a geada e a neve. Além dos registros, topográfico e climático, encontrados em algumas telas desses dois artistas plásticos, o pintor Willy Zumblick<sup>36</sup> privilegia a história do Planalto Catarinense ao representar, em onze telas, a *Guerra do Contestado*, que envolveu o

---

<sup>33</sup> ARRUDA FILHO, Raul José Matos de. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>34</sup> Agostinho Malinverni Filho nasce em Lages, SC, no ano de 1913. Por influência do pai, o escultor italiano Agostinho Malinverni, inicia nas belas artes, aos dez anos. Três anos mais tarde, pinta “Santa Luzia”, seu primeiro trabalho pictural. Vence um concurso de desenho, de âmbito estadual, em 1928. Nos anos subseqüentes, até 1933, esculpe pedras na oficina de cantaria, de propriedade da família. Patrocinado pelo governo do estado de Santa Catarina, matricula-se, em 1934, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, para cursar pintura e escultura. Retorna a Lages em 1945. Faleceu em 1971. Esses dados foram fornecidos por seu filho Jonas Malinverni Filho, em março de 2001.

<sup>35</sup> Susana Scóss Bianchini nasceu em Lages, SC, em 1917. Na juventude foi aluna de desenho artístico, no Instituto Universal Brasileiro de São Paulo. Frequentou aulas do curso básico e superior nas Organizações Latino-Americanas, também na capital paulista. Publicou **Recordando São Joaquim**, em 1987. Reside, atualmente, em São Joaquim, SC, onde mantém um atelier de pintura e de exposição de seus trabalhos. LAUS, Harry [*et alii*] (Orgs.). **Indicador catarinense das artes plásticas**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1988. p. 34.

<sup>36</sup> Willy Alfredo Zumblick destaca-se nas artes catarinense por suas pinturas e esculturas. Nasceu em Tubarão, SC, em 1913. Foi aluno de Guilherme Lob, em Porto Alegre, RS. Também foi aluno (desenho e escultura) de Moacir Fernandes, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. LAUS, Harry [*et alii*] (Orgs.). *Op. cit.*, p. 170.

povo catarinense, durante o período de 1912 a 1916. Na tela *Monge João Maria curando doentes* pode-se ver, ao fundo, traços da paisagem serrana, destacando-se os pinheiros; em primeiro plano, identificam-se traços culturais no uso do pala, vestuário de uma das figuras do quadro, e na presença do carro de boi, ícone do labor da gente das serras catarinenses. Outra tela, denominada *Roda de Chimarrão*, representa um costume muito forte entre os serranos, o círculo de amigos partilhando o chimarrão.<sup>37</sup> Outro pintor catarinense, Martinho de Haro,<sup>38</sup> de renome internacional, merece também menção por representar, nas artes plásticas, traços da cultura do Planalto Catarinense.

A contextualização da região serrana em seus aspectos geográficos, históricos, econômicos e sociais motiva este prólogo em decorrência da opção do trabalho pelas paisagens, quadros e retratos, representativos do cotidiano do Planalto Catarinense, em **Bulha d'Arroio** e **Amigo Velho**. Assim, os traços da terra, da gente e da cultura serranas, representados na ficção de Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi, são os norteadores de leitura dos fragmentos textuais, destacados dos contos que compõem o *corpus* do presente trabalho. Daí a ausência, neste prólogo, de outros aspectos culturais também importantes da região serrana.

---

<sup>37</sup> NUNES, Lélia Pereira da Silva. **Willy Zumblick**: uma história de vida e de arte. Brasília: Editora do Senado Federal, 1993. p. 98 e 149.

<sup>38</sup> Martinho de Haro nasceu em São Joaquim, em 1907. Na juventude dedicou-se ao paisagismo e aos retratos. Entre 1927 e 1937, estuda na Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, com bolsa de estudo do governo do estado de Santa Catarina. Em 1938, torna-se aluno da “Academia de La Grande Chaumière” (Paris, França). Retorna a São Joaquim, no ano seguinte. Faleceu em Florianópolis, em 1985. LAUS, Harry [*et alii*] (Orgs.). *Op. cit.*, p. 77-79.



## 2. AS PALAVRAS NECESSÁRIAS

Na segunda metade do ano 2000, próximo ao término das atividades de graduação no curso de Letras, comecei a busca de um tema que me propiciasse desenvolver um projeto com o objetivo precípua de permitir o ingresso no curso de **Pós-Graduação em Literatura** da Universidade Federal de Santa Catarina. Em conversa com a Professora Odília Carreirão Ortiga, fui aconselhada a ler **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Varzea: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos**<sup>1</sup> com a intenção de encontrar um ponto de partida para outro trabalho, fruto de outra leitura, agora centrado no elemento *terra*, em textos de escritores que tematizassem um outro espaço territorial catarinense, a região serrana. A sugestão configurava-se, em síntese, na transposição e adaptação da temática textual e da metodologia de pesquisa dessa dissertação para narrativas que privilegiassem outro paisagismo geográfico, humano e cultural.

O primeiro contato com o trabalho supracitado confirmou a possibilidade desse procedimento operacional, com ênfase no descritivo, e firmou, em paralelo, o compromisso com a mesma temática da dissertação, por acordar em minha memória ecos de histórias que, no passado, povoaram meu imaginário de menina, nascida nas terras do Oeste de Santa Catarina, ouvindo, durante toda a infância, narrativas sobre a gente e os fatos da minha terra.

---

<sup>1</sup> SOUZA, Luciana Cristina. **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos**. Florianópolis, 1998. 151 f. Mestrado (Dissertação) Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Dissertação de Mestrado orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Odília Carreirão Ortiga.

A leitura dessa dissertação e a aceitação de realizar um trabalho semelhante e, ao mesmo tempo, diversificado, motivaram várias implicações: a primeira, de permitir o reencontro com um escritor, nascido na Ilha de Santa Catarina, cujas narrativas preservam a memória cultural da região litorânea, ao representar na ficção usos e costumes marinistas; a segunda, de pensar a viabilidade de um projeto de semelhante linha poética e retórica, substituindo o paisagismo físico e humano do litoral pelas mesmas circunstâncias estéticas em textos representativos de outro espaço cultural, as terras altas do Planalto Catarinense; e a terceira, de propiciar a busca de fragmentos textuais que descrevessem as paisagens, os retratos e os quadros de costumes capazes de exercer, em relação à cultura serrana, papel idêntico ao desempenhado pelas narrativas de Virgílio Várzea em correspondência à cultura litorânea.

Marcada a linha de condução da presente dissertação, restava-me definir o corpo principal da leitura; em outras palavras, escolher os textos que referenciam aspectos da cultura serrana na ficção.<sup>2</sup> Optei, como já foi anunciado no prólogo, por **Bulha d'Arroio**, de Tito Carvalho, e **Amigo Velho**, de Guido Wilmar Sassi, em razão de ambos privilegiarem, em suas narrativas, o cotidiano da gente do Planalto de Santa Catarina.

Lembra-se aqui a validade de traçar o perfil, configurado em traços biográficos e bibliográficos, dos escritores responsáveis pelos textos componentes do eixo principal desta dissertação, por considerá-lo relevante para identificar melhor a pesquisa.

---

<sup>2</sup> Antes de citar as obras escolhidas para integrarem o *corpus* deste trabalho, vale fazer uma breve observação a respeito da grafia dos títulos que serão citados a partir deste momento. Sempre que nos referirmos aos títulos dos livros, estes serão grafados em negrito e, quando se tratar dos contos, estes serão grafados em itálico. Essa diferenciação deve-se ao fato de que os títulos dos livros são, também, títulos de um conto de cada um, respectivamente.

O primeiro na cronologia temporal é o escritor e jornalista Tito Carvalho, nascido em Orleans, Santa Catarina,<sup>3</sup> em 4 de janeiro de 1896. O fato de ter nascido em Orleans, situada ao pé da Serra Geral, pode ter motivado a influência da cultura serrana em sua ficção. Além disso, na infância e juventude, subiu, muitas vezes, o Planalto para passar férias em São Joaquim, na fazenda dos tios maternos, Elisiário Cascaes e Ana Pereira Cascaes. Nessas idas e vindas, acompanhava os tropeiros, que se deslocavam do planalto para o litoral, transportando gado ou mercadorias.<sup>4</sup> Aos treze anos, mudou-se com a família para Florianópolis, e concluiu o curso secundário no Ginásio Catarinense. Anos depois, passa a exercer a profissão de jornalista, divulgando, também, seus trabalhos literários, a crônica jornalística e o conto, em vários jornais do interior e da capital do estado de Santa Catarina. Em 1921 é indicado para ocupar a 13ª cadeira da Academia Catarinense de Letras, cujo patrono era Francisco Barreiros Filho, sendo empossado em 15 de fevereiro de 1924. Dois anos depois encontra-se no Rio de Janeiro, a integrar o corpo redatorial de **A Pátria**, permanecendo nessa cidade por curta temporada. Em 1927, de volta à Florianópolis, dirige a Imprensa Oficial e o jornal **A República**. Em decorrência da Revolução de 1930, “deixa as funções oficiais e profissionais na Capital” e vai para a cidade de Laguna. Encarrega-se da redação do jornal **O Libertador**, de Itajaí, em 1932, e, no mesmo ano, assume a direção de outro jornal, **A Cidade de Blumenau**, ocupação na qual é detido e conduzido à penitenciária de Florianópolis, em decorrência de seu alinhamento à causa revolucionária paulista. De

---

<sup>3</sup> Tito Carvalho, apesar de não ter nascido no Planalto Catarinense, ligou-se desde sua juventude à cultura dessa região. O subtítulo de **Bulha d’Arroio**, (*Paginas serrano-catharineses*), e os termos de seu discurso de posse na Academia Catarinense de Letras, (*E fui pastor, e fui tropeiro, para melhor aprender a simplicidade e a franqueza do serrano na sua índole afetiva e valente*. p. 4), confirmam a escolha de autor representativo da cultura serrana.

<sup>4</sup> Esses dados foram fornecidos pela neta do escritor, Regina Carvalho, professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. De acordo com a informante, a frequência de Tito Carvalho na fazenda de seus tios pode ser explicada tanto pela necessidade de uma vida mais próxima da natureza quanto pela necessidade de ver sua prima Lorena, com quem se casou em 1917.

1932 a 1944, permanece em Florianópolis como redator do jornal **O Estado** e diretor do **Diário da Tarde**. Nesse período publica um conjunto de contos, **Bulha d'Arroio**, representativo de vivências serranas, circunstância que pode explicar ter sido considerado pelo escritor e jornalista Gustavo Neves como o “pioneiro do regionalismo nas letras catarinenses”.<sup>5</sup> Convidado para participar da direção da agência de notícias **Asapress**, muda-se para o Rio de Janeiro, onde desenvolve as atividades de cronista parlamentar; correspondente em Bogotá da **Asapress** na 9ª Conferência Pan-americana; redator dos jornais cariocas **Diretrizes**, **Tribuna da Imprensa**, **O Sol** e colaborador do **Diário de Notícias** e do **Jornal do Comércio**. Seu retorno à cidade de Florianópolis ocorre em 1956, quando assume a direção da Biblioteca Pública do Estado. O romance **Vida Salobra**, sua única produção no gênero, é publicado em 1963.<sup>6</sup> Falece dois anos mais tarde na mesma cidade. Trinta anos após a morte de Tito Carvalho, várias crônicas de sua autoria, publicadas em jornais e revistas, são organizadas em coletânea e publicadas sob o título **Gente do meu caminho**.<sup>7</sup>

O segundo escritor escolhido, Guido Wilmar Sassi, nasceu na cidade de Lages, em 14 de setembro de 1922. De acordo com o próprio escritor, seu nascimento coincidiu com a realização da *Semana de Arte Moderna em São Paulo* e da fundação do Partido

---

<sup>5</sup> Esse comentário de Gustavo Neves sobre a produção literária de Tito Carvalho foi publicado pela Fundação Catarinense de Cultura, em 1994, no volume sexto da *Série Resgate*, número dedicado ao escritor das serras catarinenses, p. 14. A classificação de “pioneiro do regionalismo” catarinense é contraditada por Lauro Junkes por considerar como precursores do regionalismo literário em Santa Catarina, os escritores Virgílio Várzea, Othon D’Eça e Franklin Cascaes. JUNKES, Lauro. Tito Carvalho: a expressão regionalista. In: \_\_\_\_\_. **O mito e o rito**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. p. 71.

<sup>6</sup> A primeira edição desse romance foi publicada pela Livraria Acadêmica de Florianópolis. A segunda edição de **Vida salobra**, organizada em 1992 pela Fundação Catarinense de Cultura, faz parte do volume **Vida salobra e Bulha d'Arroio**: a ficção regionalista de Tito Carvalho.

<sup>7</sup> Para registrar esses traços biográficos foram pesquisadas as seguintes obras: **Tito Carvalho**: antologia, organizada por Iaponan Soares e Joca Wolff; **Bulha d'Arroio**: edição crítica, organizada por Danila Varela; **O mito e o rito**, de Lauro Junkes e **Gente do meu caminho**, publicação póstuma das crônicas de Tito Carvalho, organizada por Helena Tornquist.

*Comunista Brasileiro*.<sup>8</sup> Passa a infância e a primeira juventude ora na casa paterna em Lages e mais tarde em Campos Novos, ora em companhia da avó em Lages. Esses espaços de *triste e doloroso exílio*<sup>9</sup> um em relação do outro, atuam de maneira marcante na pintura do paisagismo humano, físico e cultural no conjunto da obra do escritor. O vaivém espacial no eixo Lages-Campos Novos e Campos Novos-Lages findou em 1941. A morte do pai obriga-o a assumir a posição de *arrimo de família – a avó, a mãe e dois irmãos menores*<sup>10</sup> e a exercer empregos e atividades diversas em Lages até 1952. Nesta ocasião, presta provas para ingressar no Banco do Brasil e, em virtude de aprovação no referido concurso, toma posse na agência bancária da cidade de Rio do Sul/SC. Durante esse período, desenvolve atividades literárias, colaborando em vários jornais e revistas. Contudo, a estréia nacional ocorre em 1949, com a publicação do conto *Amigo Velho*, na **Revista do Globo** (Porto Alegre/RS). Em 1950, estabelece contato com o Grupo Sul de Florianópolis, tornando-se amigo de *Salim Miguel, a quem considera uma espécie de seu “descobridor”, Archibaldo Cabral Neves, Walmor Cardoso da Silva, Eglê Malheiros e Anibal Nunes Pires, todos fundadores do Grupo Sul*.<sup>11</sup> Seu primeiro livro, **Piá**, é publicado em 1953 e o segundo, **Amigo Velho**, em 1957. Esse último conquista no Rio de Janeiro, no ano seguinte, o “Prêmio do Instituto Nacional do Livro”. Colabora com cinco narrativas para **Vinte histórias curtas**, coletânea de contos publicada em 1960. A morte da filha *por afogamento, no rio Uruguai, município de Palmitos, no oeste catarinense* e o *suicídio de Hélio Bosco de Castro, seu parceiro de sonhos e de*

---

<sup>8</sup> A biografia de Guido Wilmar Sassi, apresentada neste trabalho, baseia-se em dados fornecidos pelo próprio escritor em texto que integra a coletânea de estudos críticos **Guido Wilmar Sassi**, Literatura e cidadania, organizada em comemoração aos setenta anos de vida do escritor por Salim Miguel e Iaponan Soares, obra já citada, p. 141-151.

<sup>9</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cronologia (comentada e com alguns toques poéticos). In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim. (Orgs.) *Op. cit.*, p. 142.

<sup>10</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cronologia, p. 143.

<sup>11</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cronologia, p. 143 - 144.

*lutas* motivam o rompimento do já *prejudicado relacionamento com a religião*.<sup>12</sup> Em 1962, muda-se para São Paulo e, na ocasião, passa a tratar do lançamento de **São Miguel**, escrito em 1959, romance vencedor de um concurso literário instituído pelo Círculo da Boa Leitura e pelas Edições Melhoramentos no ano seguinte. O prêmio foi recebido com *sentimento apático*, em virtude da perda da filha e do amigo.<sup>13</sup> Essa narrativa tematiza a angústia existencial de seres humanos explorados no trabalho de transporte de madeira, atividade que tem como cenário o rio Uruguai, um dos marcos de fronteira das terras catarinenses do Brasil com o território argentino. Nova mudança acontece em 1963, agora para o Rio de Janeiro, quando passa a colaborar na imprensa carioca. Por participar de manifesto contra a intervenção da polícia na Editora Civilização Brasileira, ocorrida durante o golpe militar de 1964, o escritor sofre reveses, passando a ser enquadrado pela ditadura militar como *elemento perigoso*. No mesmo ano, publica **Testemunha do tempo**, uma série de contos de ficção científica e reescreve **Geração do Deserto**, editado nesse mesmo ano pela Civilização Brasileira, *editora considerada “maldita”* pelo regime ditatorial.<sup>14</sup> Essa narrativa sobre a Guerra do Contestado é adaptada, em 1971, para o cinema, com o título de **Guerra dos Pelados**, filme dirigido por Sílvio Back.<sup>15</sup> A vida dos mergulhadores nas plataformas petrolíferas constitui o tema central do romance **O Calendário da Eternidade**, escrito em 1980 e publicado no ano seguinte. A solidão e a angústia existencial, temas recorrentes em

<sup>12</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cronologia, p. 146.

<sup>13</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cronologia, p. 146-147.

<sup>14</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cronologia, p. 147.

<sup>15</sup> Sílvio Back, escritor, roteirista e cineasta, nascido em Blumenau-SC, inicia como diretor cinematográfico em 1962. Sua história no cinema brasileiro conta com cerca 30 filmes entre curtas, médias e 8 longas-metragens. Quase todos os seus filmes são relacionados à vida, à história e à cultura do sul do país, além de temáticas latino-americanas. Seu longa-metragem de estréia é “Lance Maior”. Com o filme “A Guerra dos Pelados” (longa-metragem), recebe a seguinte premiação no ano de 1971: “Prêmio Qualidade”, do Instituto Nacional de Cinema - INC; “Melhor filme brasileiro exibido em São Paulo”, prêmio concedido pela **Folha de São Paulo**; três prêmios para o elenco no I Festival de Cinema de Guarujá - SP; Menção especial na II Semana Internacional do Filme de Autor, em Málaga na Espanha; e, em 1972, é selecionado para o Festival Internacional de Cinema de Berlim na, então, Alemanha Ocidental.

todos os contos de sua autoria, predominam de igual forma em **A Bomba Atômica de Deus**, publicado em 1986. Escreve, dois anos depois, **Os 7 Mistérios da Casa Queimada**, livro editado em 1989. Esse último trabalho do escritor aborda a saga de uma família de ascendência alemã – *Valtrichi* – que, durante cinco gerações, se envolve com uma sucessão de mistérios. Em 05 de maio de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, falece Guido Wilmar Sassi de *morte natural e na cama*,<sup>16</sup> conforme seu desejo, todavia dois anos antes da data por ele escolhida.

Os textos de **Bulha d'Arroio**, de Tito Carvalho, foram publicados, em sua maioria, de 1920 a 1926, na imprensa de Florianópolis, conforme informação do crítico Nereu Corrêa.<sup>17</sup> Mais ampla e diversificada, a obra de Guido Wilmar Sassi foi editada, no período de 1940 a 1989, em diversos lugares: os contos na imprensa de Florianópolis, em jornais do interior de Santa Catarina e em periódicos de outros estados brasileiros. Já os livros de contos foram divulgados em âmbito nacional por editoras diversas.<sup>18</sup>

Assim, na delimitação do *corpus* do trabalho, a opção recaiu sobre dois escritores que privilegiam, em seus textos, o Planalto Catarinense, e uma obra do mesmo gênero em cada um deles, ambas representando na ficção a terra, a gente e os costumes serranos. Cada uma dessas obras é contextualizada em épocas sócio-econômicas e culturais diversificadas. **Bulha d'Arroio** tem por temática as vivências e

---

<sup>16</sup> Em entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, em 1990, Guido Wilmar Sassi revela que gostaria de morrer na segunda metade do mês de setembro do ano de 2004. A referida entrevista está publicada na 53ª edição do jornal **Ô Catarina**, edição de setembro de 2002, p. 3 -18. Este número, programado para ser editado no mês em que Guido Wilmar Sassi comemoraria oitenta anos de vida, foi, contudo, publicado como homenagem póstuma na mesma data.

<sup>17</sup> CORRÊA, Nereu. Um regionalista catarinense. In: \_\_\_\_\_. **O canto do cisne negro e outros estudos**. 2ª ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. p. 84.

<sup>18</sup> As coletâneas de contos - **Piá** e **Amigo Velho** - foram publicadas respectivamente pelas editoras Sul e Fundação Catarinense de Cultura (Florianópolis), e pelas editoras Antunes e G.R.D (Rio de Janeiro). Os romances foram publicados pelas editoras: Movimento (Porto Alegre), Civilização Brasileira (Rio de Janeiro) e Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis).

os problemas decorrentes das transformações econômicas e sociais, ocorridas no Planalto Catarinense nas décadas de 20 e 30 do século XX. É a época dos tropeiros, fazendeiros, pequenos sitiantes e criadores de gado, época marcada pelo afastamento dos movimentos culturais, ocorridos nos grandes centros brasileiros, e por uma economia fundada na agricultura e na pecuária, em particular, no comércio de gado. **Amigo Velho**, contextualiza as décadas de 40 e 50, representando na ficção outras vivências, decorrentes de outro momento da realidade econômica da região, agora impulsionadas pela extração, beneficiamento e transporte da madeira de pinho. Em síntese, destaca-se que nos contos de **Bulha d'Arroio** a gente serrana é apresentada em situações de trabalho, lazer e defesa da honra. Em contrapartida, nas narrativas de **Amigo Velho**, o serrano é representado em condições não humanas de trabalho, combatendo pela sobrevivência, e quase sem espaço para o lazer.

De acordo com a fortuna crítica desses escritores, **Bulha d'Arroio** pode ser considerada como “regionalista” por trabalhar temas e linguagens característicos do Planalto Catarinense. Segundo os críticos, **Amigo Velho**, embora busque nessa região os temas de suas histórias, “ultrapassa o regionalismo pitoresco e descritivo” ao emprestar à ficção da gente, da terra e dos costumes serranos uma “dimensão universal”.<sup>19</sup> É possível pensar que o comprometimento político do escritor seja responsável pelo fato de algumas dessas vozes críticas o considerarem distanciado tanto do “pitoresco” quanto do “descritivo”.

---

<sup>19</sup> Tal postura crítica é de responsabilidade de SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim. (Orgs.) *Op. cit.*, p. 7.

As palavras expressam, quando se tenta isolá-las em um título, uma possibilidade maior ou menor de determinação metafórica capaz de transmitir a intencionalidade de um trabalho. Como primeira tentativa de solucionar o problema da escolha de um título, possível de circunscrever as relações do tema central e da linha metodológica com o *corpus* do trabalho, pensei, após algumas tentativas, em nomeações que pudessem destacar as relações de ficção e memória. Após algumas hesitações entre os títulos pensados, três deles passam a se impor: o primeiro, **Ficção e memória: o cotidiano do Planalto Catarinense (paisagens, retratos e quadros em Bulha d'Arroio e Amigo Velho)**; o segundo, **Terra, gente & cultura: a ficção do cotidiano no Planalto Catarinense (paisagens, retratos e quadros em Bulha d'Arroio e Amigo Velho)**, e o terceiro, **Paisagens, retratos e quadros: o Planalto Catarinense em Bulha d'Arroio e Amigo Velho**. A escolha recaiu, após algumas vacilações, no terceiro.

Escrever uma dissertação - que busca identificar na ficção a terra, a gente e os costumes do Planalto Catarinense - equivale a assumir várias posturas e conseqüências. A primeira delas implica adotar um *corpus* abrangente, que contextualiza épocas diversas e momentos distintos da cultura serrana, e composto por narrativas curtas, produzidas por dois autores cujas ficções representam vivências e experiências da vida serrana em tempos diferenciados, o que parece ter determinado algumas diferenças textuais em **Bulha d'Arroio e Amigo Velho**, na opção temática e, de certa forma, na técnica narrativa.

Tão antigo quanto o homem, o conto pode ter sua gênese nas narrativas de caçadas que, pela tradição oral, são transmitidas de geração em geração. Sob essa perspectiva, o conto é considerado por vários historiadores da literatura como a mais antiga forma de narrativa ficcional, configurada em seus primórdios por relatos de fatos

reais. Esses relatos assumem novas formas, tornando-se, com o passar do tempo, gênero literário com estrutura própria. De maneira geral, os estudiosos caracterizam o conto como uma narrativa curta de enredo único, número reduzido de personagens, uma só temática e observando a unidade espacial e temporal. Vale lembrar que os estudos teóricos sobre o conto não são consensuais no que diz respeito aos elementos de possível caracterização da estrutura narrativa.

Das inúmeras conceituações sobre o conto, destacam-se, neste trabalho, duas linhas: a mais recuada é representada por André Jolles e Wolfgang Kayser e, a mais recente, por Ricardo Piglia e Jean Pouillon. Para a postura morfológica de Jolles, o conto é a mais antiga *forma simples* de narrativa literária que “se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem”. No decurso histórico dessa espécie literária, vai surgindo uma nova forma de narrar, o conto em sua *forma artística*. Nele, o narrar depende de uma força criadora, individual. Contudo, a disposição mental específica do conto, oral e escrito, parece configurar uma moral, orientada para o “acontecimento” e não para o “ajuste de contas”.<sup>20</sup> Ao tratar da obra literária, Wolfgang Kayser considera o conto como uma forma do épico, assemelhada ao romance e ambos como narrativas “do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular”. Confirma que sob “a designação de conto costuma-se incluir tudo o que é mais curto”. Mais adiante, alarga o entendimento de André Jolles ao afirmar que “as formas simples se podem converter em contos”.<sup>21</sup> Um conceito mais atual encontra-se em Ricardo Piglia, para quem o conto apresenta duas histórias: a primeira história é de construção “visível”, e a segunda, a

---

<sup>20</sup> JOLLES, André. **Formas simples e formas do conto**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 192 - 199.

<sup>21</sup> KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da Literatura. 2ª ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1958. p. 262.

“secreta”, é construída em segredo. Assim, a “história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário”.<sup>22</sup> E o bom contista, segundo Piglia, é aquele que sabe narrar em primeiro plano uma história e construir, “em segredo”, a segunda.<sup>23</sup> Entretanto, adverte que a segunda história “não se trata de um sentido oculto que depende de interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático”.<sup>24</sup> Reconhece que “a versão moderna do conto”, referenciada pelo narrar de “Tchecov, Katherine Mansfield e Joyce”, “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada” e “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las”.<sup>25</sup> Em contraponto a essa visão, Jean Pouillon propõe que a compreensão da história narrada depende do grau de entendimento do leitor, pois no conto predomina a ação e, às vezes, a narração é intercalada de passagens psicológicas. Segundo ele, nesse caso, “é preciso justamente que o leitor ‘extraia’ o significado que não está explícito no conto, procedimento que incita o leitor a “ler entre as linhas”.<sup>26</sup>

Apesar das visões diferentes de Piglia e Pouillon, a respeito da dupla história e da história e sua interpretação, considero possível aproveitá-las, quando da apresentação e primeira leitura, sobre os aspectos do narrar, nos contos de Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37.

<sup>23</sup> PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>24</sup> PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>25</sup> PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>26</sup> POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 16-17.

<sup>27</sup> Reafirma-se aqui a escolha dos autores citados como referência teórica sobre o conto, balizadora das leituras de Tito Carvalho e de Guido Wilmar Sassi, embora sejam conhecidas outras vozes teóricas. A escolha é decorrente de dois critérios. O primeiro diz respeito a uma leitura menos tradicional, que procurou encontrar outra perspectiva para a observação de textos ficcionais. O segundo firma-se na teoria de Ricardo Piglia – aplicada aos contos de Tito Carvalho - principalmente no aspecto estrutural, pois em vários de seus textos coexistem duas estórias, sendo a segunda de cunho social, político ou cultural. Por outro lado, a teoria de Jean Pouillon pode ser aplicada aos textos de Guido Wilmar Sassi, cujo comprometimento ideológico pode ser percebido no contexto sócio-econômico e cultural da sua literatura. Ler conjuntamente Pouillon e Sassi implica em descobrir “significados e alusões” nas entrelinhas.

A segunda responsabilidade assumida é a de privilegiar escritores, cujas narrativas representam o paisagismo geográfico (topografia), humano (retratos) e cultural (quadros de usos e costumes), que se impregnam de um realismo acentuado pela preocupação de representar o elemento físico, ôntico e cultural de uma determinada região. Essa preocupação com o particular talvez seja o motivo da crítica considerar, em maior ou menor grau de acentuação, o fazer artístico dos escritores escolhidos para a pesquisa como produção regionalista.

A fortuna crítica dos escritores selecionados para comporem o *corpus* de leitura desta dissertação, confirma, com maior ênfase em **Bulha d'Arroio**, o enquadramento dos textos na vertente do regionalismo brasileiro. O primeiro é incluído no modelo regionalista do início do século XX e **Amigo Velho**, no regionalismo instaurado no Brasil a partir da década de 30.<sup>28</sup> Nas palavras de Nereu Corrêa, o escritor Tito Carvalho explora a “vida campeira” do “planalto de São Joaquim”,<sup>29</sup> interpretando e recriando linguagens e temas característicos dessa região. Dessa forma, entende que o escritor, ainda que de forma involuntária, situa-se no “contexto modernista” de 22, por considerar que uma das “conquistas” desse movimento foi a “recusa aos temas importados” e, em consequência, “o retorno às fontes nativistas com toda a sua carga telúrica”.<sup>30</sup> O caráter regionalista de Tito Carvalho, segundo Iaponan Soares, é influenciado pelo regionalismo de Coelho Neto e Afonso Arinos, podendo ser considerado como um dos poucos “documentos da vida dos campos de Santa

---

<sup>28</sup> Refere-se aqui à segunda fase do modernismo brasileiro, em especial à geração de 30 a 45 do século passado, da qual fizeram parte escritores de várias regiões do país, entre eles José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Jorge Amado e Érico Veríssimo.

<sup>29</sup> Apesar de Nereu Corrêa ter se referido ao Planalto de São Joaquim, esta denominação não corresponde à totalidade espacial das narrativas do escritor em tela, que inclui, também, em suas narrativas, as terras altas de Lages.

<sup>30</sup> CORRÊA, Nereu. Um regionalista catarinense. In: \_\_\_\_\_. **O canto do cisne negro e outros estudos**. 2ª ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. p. 83.

Catarina”.<sup>31</sup> Em estudo mais recente, Helena Tornquist assinala a presença, em **Bulha d’Arroio**, da vertente regionalista brasileira, iniciada no século XIX, que trata de “preservar, pelo registro literário, os usos e costumes típicos de regiões afastadas” dos centros urbanos.<sup>32</sup>

Os críticos de Guido Wilmar Sassi divergem em relação ao teor regionalista de sua produção literária e situam a ficção de Sassi no contexto modernista da geração de 30. De acordo com Paulo Rónai, as duas primeiras coletâneas do escritor gravitam em torno de dois “núcleos”: as crianças pobres em **Piá** e o pinheiro em **Amigo Velho**.<sup>33</sup> Quanto à produção literária, o crítico observa que Sassi abre “ao leitor uma região brasileira ainda sem voz na literatura”, e dá “demonstração palpável dos problemas de um conjunto ecológico”.<sup>34</sup> Antônio Hohlfeldt entende que **Amigo Velho** vincula-se de um lado à vertente naturalista brasileira que antecede o Parnasianismo e Modernismo brasileiros e, de outro, alia-se à “tradição realista do romance de trinta” do século passado, em especial pela “preocupação social” expressa na produção literária dos escritores da terceira geração modernista brasileira.<sup>35</sup> Já Hélio Pólvora salienta a temática recorrente na obra de Sassi, as diferenças sociais, e o compromisso estilístico

<sup>31</sup> SOARES, Iaponan. **Panorama do conto catarinense**. Porto Alegre: Movimento, 1974. p. 10.

<sup>32</sup> TORNQUIST, Helena. Realismo e memória. In: CARVALHO, Tito. **Gente do meu caminho**. Organização de Helena Tornquist. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina; Fundação Catarinense de Cultura, 1997. p. 163.

<sup>33</sup> RÓNAI, Paulo. Guido Wilmar Sassi. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>34</sup> Ao referir-se às narrativas da coletânea **Piá**, Paulo Rónai tece o seguinte comentário: “é um punhado de contos regionais cujos protagonistas são crianças pobres”; já ao falar sobre os contos de **Amigo Velho**, entende que essas narrativas “se coordenavam em ciclo à volta de um tema central, o pinheiro”. RÓNAI, Paulo. Guido Wilmar Sassi. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). *Op. cit.*, p. 12.

<sup>35</sup> HOHLFELDT, Antônio. **A literatura catarinense em busca de identidade**: o romance. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura e Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994, p. 57.

“com a realidade”.<sup>36</sup> De acordo com Lauro Junkes, manifesta-se nos contos de **Amigo Velho**, “o compromisso do autor com essa gente pobre (...) solidarizando-se com a condição social desses personagens, que dependem da exploração da madeira dos pinheirais para sua sobrevivência (...) sem decair em excessivo tom sentimentalista ou melodramático”.<sup>37</sup>

Centrar a leitura em fragmentos textuais de caráter descritivo constitui o terceiro compromisso assumido pelo presente trabalho. A descrição<sup>38</sup> liga-se à Retórica tradicional, que a utiliza nos discursos de elogio, enaltecimento ou glorificação de pessoas, lugares e obras artísticas. Curtius assinala que, durante toda Antiguidade Greco-romana e Idade Média Latina, a descrição foi sempre usada no discurso do gênero laudatório ou epidítico. A Retórica, segundo ele, “elaborou a imagem do homem ideal e, determinou, por milênios, a paisagem ideal”.<sup>39</sup> Já no mundo grego do período helenístico, o lugar ideal, antes manifestado por uma “amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas”<sup>40</sup> passa a ser representado pela paisagem campestre, onde os pastores praticam suas atividades de lazer e produção poética. A contribuição de Virgílio para a consolidação da poesia pastoril, ao adotar o modelo de Teócrito, é destacada por Curtius, que registra também a influência virgiliana até a poesia do Arcadismo.<sup>41</sup> No Renascimento, porém, de acordo com Philippe Hamon, a Retórica tratou a descrição de maneira contraditória, assim permanecendo até início do século

---

<sup>36</sup> PÓLVORA, Hélio. Guido Wilmar Sassi: temas e sentimentos brasileiros. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim. *Op. cit.*, p. 107 - 112.

<sup>37</sup> JUNKES, Lauro. Amigo Velho nas engrenagens capitalistas. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). *Op. cit.*, p. 31.

<sup>38</sup> Embora o objetivo principal não seja o de elaborar um histórico sobre a descrição, torna-se aconselhável fazer uma breve pontuação desse procedimento na tradição ocidental.

<sup>39</sup> CURTIUS, Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 190.

<sup>40</sup> CURTIUS, Robert. *Op. cit.*, p. 194.

<sup>41</sup> CURTIUS, Robert. *Op. cit.*, p. 192.

XIX, considerando-a “a negação da literatura” e “a hipérbole da figura”, todavia conservando o caráter de “ornamento do discurso”.<sup>42</sup> Georg Lukács destaca outro ângulo dessa mudança estética: para o crítico a descrição, até o século XVIII, era apenas um dos meios usados na composição poética e se torna um elemento essencial da composição narrativa a partir do século XIX, com a ascensão do romance.<sup>43</sup> Lembra-se que a descrição (*hipotipose*)<sup>44</sup> passa a fazer parte importante da estrutura narrativa do romance, em especial no Romantismo, destacando-se da narração para compor o paisagismo (*topografia*), o retrato (*prosopografia* e *etopéia*) e os usos e costumes (*quadro*). Com a produção dos romances realistas e naturalistas, a descrição passa a ocupar um lugar de maior destaque na narrativa.<sup>45</sup> A valorização dos detalhes pelos escritores filiados a essas tendências estéticas deve-se ao fato da ficção realista estar centrada no “real”.

Quando se trata da descrição e do descritivo, Philippe Hamon é referência obrigatória. No ensaio “O que é a descrição?”, propõe três etapas do processo descritivo. A primeira é a passagem da narração para a descrição no contexto narrativo. Nessa passagem podem-se identificar “certas marcas” ou “processos estilísticos” que servem para ligar um modo narrativo ao outro, sem deixar transparecer a manipulação

---

<sup>42</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**. Tradução para o espanhol de Nicolás Bratosevich. Buenos Aires: Edicial, s/d. p. 20.

<sup>43</sup> HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>44</sup> A hipotipose é usada por Fontanier para designar todas as espécies de descrição, porém Philippe Hamon, usa o termo para designar as descrições de cenas vivas e animadas, compondo, assim, o quadro. Neste trabalho, optou-se pelo uso da palavra **paisagismo** para substituir a figura do pensamento por desenvolvimento, topografia; da palavra **retrato** para englobar, prosopografia e etopéia, e **quadro** para designar uma forma particular de hipotipose. FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**, p. 420, e HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 17.

<sup>45</sup> O aprofundamento da questão sobre o histórico da descrição pode ser encontrado nos estudos de Robert Curtius no livro **Literatura européia e idade média latina**, em especial os capítulos IV (sobre a retórica) e X (sobre a paisagem ideal). O assunto é tratado também por Roland Barthes, de modo geral, no ensaio “O efeito de real”. E, Philippe Hamon, no primeiro capítulo do livro citado acima, apresenta em detalhes o histórico da descrição, desde os tratados de retórica platônica e aristotélica, até o século XX.

do descritor. A descrição apresenta-se quase sempre como tributária do olhar da personagem e não do olhar do descritor.<sup>46</sup> A segunda etapa destacada pelo teórico trata da maneira como os elementos componentes de um fragmento descritivo ligam-se entre si, mantendo a coesão interna da descrição. Observa, na terceira etapa, o papel que o fragmento descritivo desempenha na “economia” global de um texto narrativo. A descrição, composta por elementos interligados, contribui tanto para aumentar um texto quanto para ligar um fragmento textual, a princípio independente, ao contexto narrativo.<sup>47</sup>

Outro teórico da questão, Gérard Genette, destaca que narração e descrição são dois “tipos de discurso” inseridos na narrativa. O primeiro caracteriza-se por seu aspecto temporal e dramático e o segundo, por seu aspecto atemporal e espacial. Os dois “discursos” diferem por ser a narração predominantemente ativa, enquanto que a descrição exprime uma “atitude” mais “contemplativa (...) diante do mundo e da existência” e possui uma equivalência mais poética.<sup>48</sup> O teórico entende que a descrição, “enquanto modo da representação literária”, não se distingue “nitidamente da narração”<sup>49</sup> e, por isso, deve ser considerada, apenas, como uma “fronteira (...) inferior” ainda que “imprecisa” da narrativa. Dessa forma, a descrição deixa de se apresentar como um modo de representação literária, distinguindo-se então como um dos aspectos dessa representação.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? Tradução de Fernando Cabral Martins. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **Categorias da narrativa**. 2ª ed. Lisboa: Arcádia, 1977. p. 59.

<sup>47</sup> GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. [*et alii*]. **Análise estrutural da narrativa**: ensaios. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 265.

<sup>48</sup> GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 263.

<sup>49</sup> GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 266.

<sup>50</sup> GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 267.

Embora abordando os elementos narrativos com nuances diferenciadas, Roland Barthes aproxima-se do tema tratado neste trabalho, ao passar do exame dos atuantes para as considerações sobre o “nível narracional”. “Inumeráveis são as narrativas do mundo”, afirma o teórico, ao registrar que toda matéria é boa para que o homem lhe confie suas narrativas. A narrativa funde-se com a história da humanidade e “não há em parte alguma povo algum sem narrativa”.<sup>51</sup> A partir dessas afirmativas Barthes adota o discurso como objeto de análise da estrutura narrativa e estabelece um estudo descritivo da estrutura desse discurso. Segundo Barthes, o discurso narrativo é um sistema formado pela combinação de unidades mínimas, e nele cada unidade exerce uma determinada função na ordem do discurso, dividindo-se tais funções em duas grandes classes, considerando o nível semântico, constituído por unidades funcionais e o nível sintagmático, composto por unidades indiciais.<sup>52</sup> A classe das *Funções* apresenta subclasses que se caracterizam uma por seu papel articulador, quando estabelece a ligação entre dois segmentos narrativos (*função cardinal*), e outra por seu papel complementar das funções cardinais (*catálise*).<sup>53</sup> A função de *catálise* interessa particularmente a esse trabalho, justamente por sua função complementar da narrativa, pois é a partir da idéia da descrição como complemento ou preenchimento do ato narrativo que se estabelece, na presente dissertação, uma relação entre a teoria de Barthes e as outras teorias da descrição. Em outro ensaio,<sup>54</sup> ao referir-se às “notações” produzidas pelos escritores realistas, Barthes volta a tratar da função de “catálise” (“enchimentos”) no texto narrativo. Segundo ele, essas “notações” ou “pormenores” possuem um caráter funcional indireto só recuperado pela estrutura, quando todos forem

---

<sup>51</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 19.

<sup>52</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 30-31.

<sup>53</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa, p. 32.

<sup>54</sup> BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

somados. Esses elementos, aparentemente “insignificantes”, “parecem destinados” a um “*luxo* da narração”.<sup>55</sup> Considerados como *luxo*, os “pormenores” assemelham-se às descrições, mesmo se o objeto for “denotado” por uma só palavra, acentuando assim o “caráter enigmático” da descrição.<sup>56</sup> Ao passo que a “estrutura geral da narrativa” possui caráter preditivo, a descrição apresenta-se como uma forma “analógica” de estrutura “somatória”. Confere-se assim, à descrição, uma certa “singularidade” que assume certa “importância para a análise estrutural da narrativa”, pois “tudo na narrativa” deve ser “significante”.<sup>57</sup> O “pormenor”, descrição de objeto, espaço, vestuário e aspecto físico, serve para produzir um “efeito de real”,<sup>58</sup> uma ilusão da realidade. Dessa forma, a descrição literária nunca é a representação da realidade em si mesma, mas apenas um “efeito de real”, uma espécie de criação com base no que é possível de acontecer no mundo concreto. Em trabalho posterior,<sup>59</sup> enfatizando a descrição literária, Barthes a define como uma visão, uma espécie de “moldura vazia” a ser preenchida pelo olhar do observador que “se põe à janela” e transporta essa imagem para o papel. Assim, a descrição constitui-se no trabalho de “copiar uma cópia (pintada) do real (...): o código sobre código, diz o realismo”,<sup>60</sup> atividade que lhe confere, segundo o autor, o caráter de “‘pastichador’ (por uma *mimesis* segunda, copia o que já é cópia)”.<sup>61</sup>

Em seus “ensaios” dedicados à imaginação da matéria, Gaston Bachelard estabelece as diferenças entre a “imaginação reprodutora” e a “imaginação criadora”. Segundo ele, a primeira apresenta uma relação mais próxima da memória, por ser uma

---

<sup>55</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 131.

<sup>56</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>57</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 132.

<sup>58</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 136.

<sup>59</sup> BARTHES, Roland. O modelo da pintura. In: \_\_\_\_\_. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

<sup>60</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 85-86.

imagem vista ou percebida através dos sentidos. A “imaginação criadora”, capaz de elaborar uma “imagem literária”, é fruto do trabalho do escritor com a linguagem. E, a função da literatura e da poesia está na “reanimação da linguagem”, por meio da criação de novas imagens: “uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes, (...) a linguagem poética, quando traduz imagens materiais, é um verdadeiro encantamento de energia”.<sup>62</sup> A partir da concepção de uma “imaginação criadora”, Bachelard faz uma leitura sobre a imaginação da matéria, centrada em sua relação com os elementos da física pré-socrática: o fogo, o ar, a água e a terra. Cada um desses elementos é responsável por uma instância psíquica da mente do escritor, enquanto produtor de uma obra literária.<sup>63</sup>

No presente trabalho, considera-se a descrição como capaz de representar, no contexto narrativo, a paisagem, a gente e os costumes serranos, aproximando ficção e realidade, emprestando ao texto de ficção um “efeito de real” necessário à conservação da memória do Planalto Catarinense, em dois momentos específicos da economia e da cultura da região.

Entende-se por descrição topográfica, neste trabalho, as representações de lugares e de paisagens,<sup>64</sup> que servem como espaço de vivência das personagens. Embora sejam observadas, nos textos que compõem o *corpus* do trabalho, descrições de interiores,<sup>65</sup> a leitura privilegia os fragmentos descritivos de paisagens, buscando, assim,

---

<sup>62</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3 - 6.

<sup>63</sup> O texto, apresentado no corpo deste trabalho, a respeito da produção “filosófica” de Bachelard é decorrente da leitura dos livros desse pensador: **A terra e os devaneios da vontade**, **A terra e os devaneios do repouso** e **A poética do espaço**. Outras informações sobre a produção de Gaston Bachelard foram localizadas em DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995; JAPIASSÚ, Hilton. **Para ler Bachelard**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977 e QUILLET, Pierre. **Introdução ao pensamento de Bachelard**. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

<sup>64</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 16.

<sup>65</sup> A leitura identificou duas descrições de interiores nas narrativas *Bulha d’Arroio* e *Santa Luzia*, contos de **Bulha d’Arroio**, e uma descrição de residência na narrativa *Vagão*, de **Amigo Velho**.

uma possível correspondência entre o texto ficcional e a região do Planalto Catarinense. Para a Retórica, o retrato tanto pode ser formado pela etopéia, descrição dos traços morais, quanto pela prosopografia, descrição dos traços físicos ou, ainda, as duas figuras empregadas conjuntamente na construção do retrato de uma personagem. Denomina-se de quadro, neste trabalho, as descrições “vivas e animadas” de ações praticadas pelas personagens.<sup>66</sup> Entende-se, na presente pesquisa, que os quadros, elaborados com maior número de detalhes, emprestam ao fragmento descritivo uma nota mais forte da cultura de uma região.

O objetivo principal desta dissertação consiste em identificar a memória cultural do cotidiano da terra e da gente dos altiplanos de Santa Catarina na ficção de **Bulha d'Arroio**, de Tito Carvalho, e **Amigo Velho**, de Guido Wilmar Sassi, privilegiando essa identificação na leitura dos procedimentos descritivos do paisagismo geográfico, humano e cultural. Pode-se dizer que neste trabalho se registram, de um lado, a presença da descrição mnemônica, ligada ao paisagismo fruto das experiências de vida do escritor; de outro, a possibilidade da descrição memorialista tornar-se memória cultural. A descrição mnemônica configura-se como um tipo de seqüência narrativa, quando o fenômeno da recordação intervém a partir de um paisagismo rememorado ou revisitado pelo escritor. Mesmo sem um perfil definido nos estudos literários, esse tipo de descrição, memorialista e mantenedora da memória local, surge quando a paisagem “interior” descrita demonstra na ficção uma paisagem exterior. Esse procedimento narrativo põe um acento sobre a realidade da experiência subjetiva a partir da qual o narrador/descritor descreve um paisagismo exterior. Vale destacar que, nessas circunstâncias, o discurso descritivo organiza-se não em relação a um modelo externo referencial, mas em relação a um modelo interiorizado, no qual não se busca um

---

<sup>66</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 16, 17.

efeito do real nem uma fidelidade ao objeto descrito, mas uma capacidade de manter um mundo passado. Essa idéia a respeito da descrição mnemônica e da descrição como memória, de certa forma remetem aos estudos de Gaston Bachelard sobre a imaginação poética e a imaginação da matéria.

Os objetivos específicos podem ser expressos nas seguintes propostas: verificar de que maneira a topografia do planalto catarinense, dominada pelo elemento “terra”, está representada nos textos **Bulha d’Arroio** e **Amigo Velho**; constatar a forma pela qual o descritivo e a descrição desenham nos referidos textos as características físicas (prosopografia) e psicológicas (etopéia) das personagens componentes dos retratos da gente do Planalto Catarinense, e comprovar de que modo são usados os recursos da técnica descritiva nos quadros de usos e costumes (hipotipose)<sup>67</sup> significativos da cultura da região.

O procedimento metodológico adotado na presente dissertação apresenta algumas etapas, mas centra-se em duas espécies de leitura. A primeira, a leitura do narrar, é configurada em aspectos da estrutura narrativa e a segunda, a leitura do descrever, é centrada em fragmentos textuais, buscando no descritivo e na descrição a representação referencial da região das terras altas de Santa Catarina. Nessa etapa pretende-se ler de que maneira os procedimentos descritivos destacados dos textos constituem-se em fragmentos narrativos capazes de registrar e manter a memória de uma coletividade. Considero necessário, à guisa de pressupostos teóricos, discutir o papel do descritivo e da descrição na narrativa ficcional. Se a literatura é a representação de uma “realidade”, algumas hipóteses podem ser levantadas sobre a relação da ficção com o “real”. Na primeira, a descrição pode ser considerada, segundo Philippe Hamon, como uma forma de memória textual,<sup>68</sup> por armazenar, em sua

---

<sup>67</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 16 - 17.

<sup>68</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 73 -74.

estrutura, informações sobre as personagens e o meio em que vivem, manifestas nos detalhes da paisagem, dos retratos e dos quadros de usos e costumes. Na hipótese segunda, a descrição, além de memória do texto, pode ser memória de um contexto, entendendo-se por contexto o momento histórico e o movimento social, econômico e cultural de uma determinada região. No caso da leitura dos fragmentos textuais, componentes do *corpus* deste trabalho, a ser efetuada na parte central da dissertação, a descrição pode ser representativa de dois períodos distintos da economia das serras catarinenses: o ciclo do comércio de gado e o ciclo da industrialização da madeira, e de dois momentos diferenciados da Literatura Brasileira do século XX: o primeiro, representado por Tito Carvalho, compreende as décadas de 20 e 30; o segundo, representado por Guido Wilmar Sassi, abrange as décadas de 40 e 50.

Assim, faz-se necessário organizar a divisão de trabalho em unidades, plano de trabalho que passo a apresentar de forma esquemática.

À guisa de introdução ao texto dissertativo, optei por um prólogo que enfoca traços gerais da *terra, gente e cultura serranas de Santa Catarina*, partindo da configuração geográfica e etnográfica, da formação histórica, econômica e cultural da região dos altiplanos catarinenses. Em *As palavras necessárias*, estão presentes as considerações de caráter mais específico a respeito do encontro com o tema, da identificação do *corpus* de leitura e do perfil de seus autores, dos objetivos, geral e específicos, e da metodologia escolhida para a produção deste trabalho. No segundo capítulo - *Leituras do narrar* - pretende-se fazer uma apresentação e leitura dos contos de **Bulha d'Arroio** e **Amigo Velho**, destacando-se em especial a temática; a série, em cada uma das narrativas, de paisagens (topografia), retratos (etopéia e prosopografia) e quadros de usos e costumes (hipotipose) e, de forma suplementar, a possível estrutura de duas histórias ou da necessidade de interpretação, segundo teorias de Ricardo Piglia e

Jean Pouillon, conforme observações teóricas acima apontadas. A parte principal da dissertação - *Com mão sincera e olho fiel: a leitura da descrição e do descritivo em Bulha d'Arroio e Amigo Velho* - centraliza-se em buscar os procedimentos narrativos da descrição, considerada pela retórica clássica como “escrava” da narração e pela retórica moderna como elemento complementar do ato de narrar. Essa leitura efetua-se em dois planos: no primeiro, identificam-se os métodos descritivos, em cada um dos textos, no processo da narração; no segundo, retórico e poético, identifica-se a descrição como figura de linguagem, capaz de representar o paisagismo geográfico, antropológico e cultural. Ambos os planos de leitura procuram atingir o objetivo principal do trabalho, o registro da memória cultural do Planalto Catarinense. Na última unidade – *Questionamentos e reflexões: à guisa de conclusão* – busca-se constatar os resultados das leituras efetuadas no *corpus* e, refletir esses procedimentos, contextualizando-os e questionando-os.

### 3. LEITURAS DO NARRAR

De acordo com seu discurso de posse na Academia Catarinense de Letras, Tito Carvalho pretendia inscrever nas letras catarinenses um regionalismo que mantivesse a *essência de beleza* da vida rural dos altiplanos de Santa Catarina, sem *arrancar o sertanejo ao seu hábitat, para mergulhá-lo numa vida dissemelhante*.<sup>1</sup> Para tanto, o escritor deteve seu olhar *ror de tempo, meditando a conformação bárbara e caprichosa daquela nesga barriga verde*.<sup>2</sup>

Desse discurso, em que o escritor aponta as fontes de sua produção ao mencionar, além dos escritores brasileiros Afonso Arinos e Taunay, o autor português Aquilino Ribeiro e os regionalistas europeus Fritz Reuterm (alemão), Bjorson (norueguês) e Leon Tolstoi (russo), destaca-se um trecho significativo para este trabalho:

*Eu trago indeléveis na retina os aspectos da terra em que a felicidade me bafejou, dadivosa. Trago as paisagens que outros não quiseram ver, a paz serena das coisas e dos seres, a graciosa curva das distâncias, em que sobressai, vez a vez, um casal branquejando que diríeis rápida espatulada na vastidão quieta e verde; e no coração os gestos largos da sua gente enternecida e boa.*

Os críticos das obras literárias de Tito Carvalho são divergentes a respeito do teor regionalista, tanto de **Bulha d'Arroio** quanto de **Vida Salobra**. Para Mâncio Costa, no romance, o escritor “realizou com rara felicidade, uma obra artística de profundas

---

<sup>1</sup> Texto datilografado por Tito Carvalho e proferido por ele na posse da 13ª cadeira da Academia Catarinense de Letras, ocorrida em 1924, p. 3. O texto original encontra-se nos arquivos da referida Academia.

<sup>2</sup> CARVALHO, Tito. *Op. cit.*, p. 4.

vivências rurais. Talvez a melhor que já se tenha escrito no Brasil, nestes últimos tempos”.<sup>3</sup> Já Nereu Correia entende que “a vida campeira do planalto de São Joaquim – encontrou em Tito Carvalho o seu melhor intérprete”,<sup>4</sup> em especial nos contos de **Bulha d’Arroio**. Em contraponto às considerações acima apontadas, Altino Flores nega-lhe o caráter regionalista, por entender que “o regionalismo de Tito Carvalho é destituído de psicologia, puramente reflexivo e, portanto convencional”, acreditando que o escritor

não pode praticar o verdadeiro regionalismo em que até há pouco dissipou notável soma de talento. Além de ele não ser um produto legítimo da região que elegeu para moldura de seus contos, não possui essa região as tradições [aludidas], sendo de somenos valor os aspectos paisagísticos e costumários [sic] que por ventura pretendesse apresentar como grandemente representativo.<sup>5</sup>

Contudo, essa divergência pode ser refutada pelo próprio discurso de Tito Carvalho, proferido quando de sua posse na Academia Catarinense de Letras:

*Querer o regionalismo lesma, recuado aos limites estreitos do léxico caracol, é extinguir-lhe a essência de beleza, proscrever-lhe a límpida magestade [sic], arrancar o sertanejo ao seu hábitat, para mergulhá-lo numa vida dissemelhante; é transplantar a flor selvagem que o minuano não estiolou nem as soalheiras crestaram, para a agonia morna duma estufa.*<sup>6</sup>

Guido Wilmar Sassi, em entrevista “escrita” a Giovanni Ricciardi em 1990, entende que o processo criativo de sua ficção é ocasionado por vários fatores. Entre eles,

<sup>3</sup> CARVALHO, Tito. **Vida Salobra**. Florianópolis: Livraria Acadêmica, 1963. p. iii.

<sup>4</sup> Esse comentário de Nereu Correia encontra-se no prefácio da Edição Crítica de **Bulha d’Arroio** elaborada por Danilla Varela em 1979. p. 11.

<sup>5</sup> FLORES, Altino. O regionalismo em Santa Catarina. In: **O Estado**. Florianópolis, 14-08-49. p. 3.

<sup>6</sup> Fragmento destacado do discurso proferido por Tito Carvalho em sua posse na Academia Catarinense de Letras, p. 2.

[As] *reminiscências, lembranças, vultos que se foram, cenas de um passado próximo ou longínquo, arquivos de memória, poeira das alegrias e das dores (...) sobras de sentimentos, de ações e reações; resquícios, lixo, sucata – tudo o ficcionista aproveita, fazendo misturas das mais heterogêneas com os cacos do cotidiano, as vivências atual e antiga, as antevisões nebulosas do futuro.*<sup>7</sup>

“Autor de uma variada obra literária”,<sup>8</sup> Guido Wilmar Sassi, segundo os críticos Salim Miguel e Iaponan Soares, não pode ser considerado um escritor regionalista pois, ainda que “centrado em sua região de serra acima”, seus textos ultrapassam “o regionalismo pitoresco e descritivo”. Para Salim Miguel e Iaponan Soares, o escritor procura representar na ficção “sua gente, sua terra, seus hábitos” e “seus costumes” e assim testemunha a vida dos “desassistidos, revelando a face de um povo abandonado, mas que nem por isso deixa de sonhar”.<sup>9</sup> Dessa forma, Guido Wilmar Sassi, de acordo com os críticos acima citados, ultrapassa a fronteira do regionalismo para apresentar temas universais, produzindo uma literatura “de paixão, de piedade, de ternura [e] de revolta”.<sup>10</sup> Para Enéas Athanásio, o escritor que “iniciou nas letras brasileiras o ‘ciclo do pinheiro’” é um regionalista ainda que a “forma” não seja predominante em sua obra, na qual se sobressaem os aspectos sociais, humanos, econômicos e geográficos do Planalto Catarinense.<sup>11</sup>

A apresentação do *corpus* e a primeira leitura textual serão organizadas de acordo com a disposição dos contos na coletânea,<sup>12</sup> destacando-se a temática, o ângulo

<sup>7</sup> Fragmento de texto destacado da já referida entrevista concedida a Giovanni Ricciardi e publicada no jornal **Ô CATARINA!** de setembro de 2002, p. 9. Edição publicada em comemoração aos 80 anos do nascimento de Guido Wilmar Sassi.

<sup>8</sup> SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). *Op. cit.*, p. 6.

<sup>9</sup> SACHET, Celestino. **A literatura catarinense**. Florianópolis: Lunardelli, 1985. p. 134.

<sup>10</sup> SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). *Op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> Comentário sobre a coletânea **Amigo Velho** de Guido Wilmar Sassi, elaborado por Enéas Athanásio para integrar o livro **A literatura catarinense**, organizado por Celestino Sachett, p. 136.

<sup>12</sup> A edição do livro **Bulha d’Arroio** usada nesta pesquisa é a de 1992, publicada pela Fundação Catarinense de Cultura, cuja referência consta da bibliografia deste trabalho.

narrativo, a síntese da história, o registro da presença dos procedimentos descritivos e, por último, a possibilidade de leitura da dupla história ou da história e sua interpretação, conforme teorias de Ricardo Piglia<sup>13</sup> e Jean Pouillon.<sup>14</sup>

Ao destacar-se a síntese da história, paga-se o necessário tributo a esse elemento quase sempre fundamental da ficção e, ao mesmo tempo, procura-se situar os fragmentos descritivos no conjunto da narrativa.

### 3.1. BULHA D'ARROIO, DE TITO CARVALHO

O escritor Tito Carvalho recria, nos contos de **Bulha d'Arroio**, a terra, a gente e a cultura do Planalto de Santa Catarina ao representá-las na ficção em casos e histórias e em fragmentos descritivos de paisagens, retratos e quadros. A coletânea, formada por dezesseis narrativas curtas, com exceção de *Flores de Sangue* e *Santa Luzia*, é editada em 1936, porém vários contos haviam sido publicados, anteriormente, na imprensa de Florianópolis. Nas palavras de Nereu Corrêa, o livro compõe-se de “casos de chinas, de tragédias domésticas, de valentia e de vingança, ao lado de algumas páginas puramente descritivas de paisagens, cenas e costumes da região”.<sup>15</sup> É sob esse ângulo de histórias de tragédias domésticas que será efetuada a apresentação e a primeira leitura desses textos.

O conto *Bulha d'Arroio* inscreve a temática de luta do homem em defesa da honra e, em paralelo, aborda os temas da morte e da solidão. O narrador, Pedro

---

<sup>13</sup> PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*

<sup>14</sup> POUILLON, Jean. *Op. cit.*

<sup>15</sup> CORRÊA, Nereu. *Op. cit.*, p. 83.

Lonanco, conta para um narratário, identificado como *seu doutor*,<sup>16</sup> os motivos que o levaram a matar a mulher, Tanagilda, e o amante, tio Jaço. A história, narrada à guisa de confissão, inicia-se com a execução do *enzoínero* tio Jaço *com uma carga de chumbo na paleta*. Na seqüência, relata a forma acidental pela qual tomou conhecimento do ultraje de sua honra, fato que torna a vida do tropeiro uma *cangalha mal enjambrada*, dividida, de um lado, pelo *peso de lã da coragem de confiado* e, de outro, pelo *peso de sal* [da] *amargura*. Pelos usos e costumes da região, a honra de um homem restitui-se pelo sangue dos traidores e a história ficcional confirma a tradição. O ato de matar implica a perda da liberdade, restando ao narrador a saudade das lides do campo, sua companheira até a *cova*. Marcada pelo elemento trágico, a narrativa representa aspectos da cultura da região serrana, documentada por dois quadros de costumes (hipotipose), sendo um de defesa da honra e outro de enfrentamento físico de tio Jaço e do narrador Pedro Lonanco - após o *pinicar* na viola dos acontecimentos da *vida triste* do último -; por um retrato psicológico do sedutor (etopéia) e por um quadro paisagístico (topografia).

Em *Luta de Touros*, o narrador/descritor em terceira pessoa utiliza-se de metáforas antropomórficas na narração da disputa entre dois animais, Jaguané e Baio-Churriado, identificando neles atitudes e sentimentos humanos. Os touros, antes do enfrentamento, *olhavam-se longamente nos grandes olhos calmos*, parecendo *que conversavam, virgulando frases* com um *bater demorado de pálpebras*. O Jaguané inicia os ataques; contudo, *tem a instintiva intuição da derrota infamante*. Em revide, o Baio-Churriado crava, com um *orgulho selvagem*, os chifres nas costelas do inimigo. Ao fim da luta, o touro vencedor Baio-Churriado sente-se dilacerado entre a *saudade*

---

<sup>16</sup> A estrutura desse conto lembra a estrutura adotada por Guimarães Rosa em **Grande sertão: veredas**. Nesse romance, estabelece-se um narrador em primeira pessoa que relata a um ouvinte vários episódios ocorridos durante sua vida no sertão. Na seqüência, a título de exemplo, transcreve-se um pequeno trecho extraído do início do romance: “- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego.” ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 9.

*dum ódio ou espinho dum remorso.* Dessa narrativa - trágica e fortemente descritiva - foram destacados dois retratos de Baio-Churriado e Jaguané (ambos com traços da prosopografia e etopéia), um quadro dessa luta (hipotipose) e vários fragmentos paisagísticos desse conflito, todos representando o mesmo espaço físico que serve de cenário ao combate (topografia).

*Valentia* tematiza um pequeno episódio amoroso e apresenta uma narrativa diferenciada com dois narradores. A narrativa é aberta com a fala do narrador impessoal *...o xiru marujo falou:* Na seqüência, o marujo narrador, em primeira pessoa, passa a contar a história ocorrida em uma festa em Bracatingas,<sup>17</sup> decorrente de um triângulo amoroso. No baile, Terêncio, noivo de Maria-Chica, e Zé-Chapada, o violeiro, enfrentam-se por causa da moça. A disputa inicia-se por um torneio a ser realizado através de trovas. Após a troca de versos entre Maria-Chica e Zé-Chapada, começa a briga. De um lado, as mulheres batem em Maria-Chica e de outro, os dois rapazes brigam entre si, porém os grupos são separados pelos amigos. Acalmados os ânimos, o baile prossegue até a madrugada. Pela manhã, Zé-Chapada e Terêncio voltam a brigar. E, mais uma vez, os contendores são apartados. O violeiro é levado para a vila em *bangoe* e Terêncio fica nos braços de Maria-Chica. Desse conto foram destacados para a segunda leitura, a ser efetuada mais adiante, um retrato de Maria-Chica (prosopografia), três quadros de costumes (trabalho doméstico, festa e luta) e uma descrição paisagística das Bracatingas, local de realização do baile.

Narrado em terceira pessoa, ainda que mantenha o tom coloquial de fala, *Minuano* enfoca a trajetória de um tropeiro, encarregado de conduzir um médico até a casa do amigo doente. A viagem é feita em uma noite escura e fria de inverno rigoroso.

---

<sup>17</sup> De acordo com uma moradora de São Joaquim, havia, no local onde hoje está o centro do município, um capão da espécie *bracatingas*; por causa disso recebeu a localidade o mesmo nome das árvores que compunham a vegetação local.

Ao chegarem à casa do doente, após uma penosa travessia, encontram-no à beira da morte. O tropeiro consola-se com o falecimento do companheiro, ocorrido logo após a chegada do médico, pois sua sina *é saber vencer e não ficar pealado na primeira encruzilhada da vida*. E quando a desgraça chega não há *cobertas* nem *orações* que possam salvar o homem do *minuano da desgraça*. Desse relato de uma curta e penosa viagem, através de uma noite fria de inverno, destacaram-se dois retratos, um do tropeiro e outro do médico (o do médico é constituído pela descrição física – prosopografia - e o do tropeiro, pelas descrições física e psicológica – prosopografia e etopéia) e, por último, um fragmento descritivo representando uma paisagem noturna de inverno.

*O Patriota*, narrado em terceira pessoa, conta a história de abandono de um rapaz, ridicularizado por seu jeito *tararaca* e por sua *disparidade física*. Apesar de *quase aleijado*, é aceito pelo recrutamento militar. O amor à pátria torna-se a força capaz de fazê-lo sobreviver e passar a considerar os campos de treinamento como sua casa. A baixa obrigatória do serviço militar contribui para o desencadeamento de um processo de demência. Passa o resto de seus dias imerso em *uma loucura mansa* a dar *vozes de comando, ao clarim*. Nas noites frias, *traça o pavilhão verde ao ombro*, e *dorme tranqüilo*. Foram destacados dessa narrativa um retrato do Patriota (físico e psicológico, prosopografia e etopéia) e uma descrição de espaço aberto, o campo que lhe serve de refúgio.

Narrado em primeira pessoa e guardando semelhanças estruturais com os contos *Bulha d'Arroio* e *Valentia, Baitatá* transpõe para a ficção uma figura do imaginário popular, encontrada na região das serras catarinenses. O narrador conta a um companheiro de viagem o encontro ocorrido com a personagem Janguta Tivi e a assombração. Uma noite, ao passar por certa região, o rapaz ouve seu nome proferido,

segundo o narrador, pelo baitatá, como forma de provocação. Com muita coragem, prepara-se para lutar, porém o cavalo o derruba e a faca se quebra. Pela manhã, é encontrado todo machucado, arrastando-se pelo chão, a procurar o baitatá. Destacaram-se dessa narrativa duas descrições configuradas em um retrato coletivo das assombrações e uma descrição paisagística da Serra do Oratório.

No conto *Entrevado*, a exemplo da estrutura narrativa anterior, o narrador relata para um companheiro de viagem a história do fazendeiro Quim Santos. O fazendeiro, na velhice, paralítico e abandonado pelos filhos, permanece em sua casa apenas acompanhado por uma mulher, encarregada de trabalhar no campo e de lidar com o deficiente físico. O narrador, ao passar certo dia perto da casa do fazendeiro, ouve gritos. Acercando-se da casa, constata que esta fora invadida por uma quadrilha de ladrões. Na sala, além dos bandidos, depara com o proprietário todo machucado pela violência dos assaltantes. De repente, uma cobra cascavel entra pela sala e enrola-se no corpo do deficiente físico. Este reúne todas as forças que lhe restam e pede ajuda a Nossa Senhora dos Aflitos. A cobra desce do corpo do homem, morde a perna do chefe da quadrilha e, ao ir embora, passa por cima das botas do narrador. Este episódio dramático permitiu o destaque de um retrato de Quim Santos e um quadro de trabalho campestre.

*Pinheiro agonizante* descreve a luta de um velho pinheiro para manter-se vivo, após ter sido ferido pelo machado. A árvore aprofunda suas raízes na terra na tentativa de buscar, no *ventre da terra inútil*, a seiva da vida e agita seus galhos, *braços esticados pras alturas*, na tentativa de vencer a morte. Porém, nem a seiva sugada da terra nem a prece elevada ao céu são capazes de deter a morte. Numa manhã de céu azul, o velho pinheiro *aos arquejos* tomba *surdamente*, *a galharia decepada*, *o tronco inerte*

*esfacelado* e espalha-se pela terra para alimentar *vidas novas*. Esta narrativa é caracterizada por ser quase toda ela um quadro descritivo de paisagem.<sup>18</sup>

De certa forma, a estrutura narrativa de *Bulha d'Arroio*, *Valentia*, *Baitatá* e *Entrevado* é repetida em *Tigüera*. O narrador, Tio Izidro, um antigo escravo, conta para um ouvinte a história de amor da filha de um fazendeiro, nhá-Candoca, por um peão da fazenda do pai da moça, Mané-João. O pai descobre o namoro e promete a filha como prêmio a Mané-João em troca da produtividade da *tigüera*, pedaço de chão ressecado e sem vida. O rapaz consegue o feito, porém o fazendeiro Quinca, além de não cumprir a promessa, manda matá-lo. A moça, ao saber da tragédia, morre nos braços de tio Izidro. O episódio - pela temática de amor contrariado - aproxima-se do episódico bíblico de Jacó e Raquel, celebrado em um soneto de Camões.<sup>19</sup> Dessa narrativa foram destacados um retrato (tio Izidro), um quadro de costume e uma paisagem de espaço aberto, a topografia da *tigüera*.

---

<sup>18</sup> Esse quadro descritivo da agonia de um pinheiro faz lembrar a mesma técnica usada por Virgílio Várzea em várias de suas descrições, como, por exemplo, a descrição do cair da tarde presente em **Mares e Campos**, na narrativa *A vela dos naufragos*: “o dia encaminhava-se para a tarde e a luz desbotava lentamente n’um dourado esvaído” (p. 84); ou a descrição do entardecer presente na narrativa *A volta das velas* de **Histórias Rústicas**: “E à maneira que a luz desmaiava por traz dos montes de oeste, os cascos esguios das canôas e lanchas erguiam-se sobre o mar, destacando-se uns dos outros pelos latinos voadores, as velas rectangulares que avançavam lentamente para o crescente da praia... (...) Àquela hora, para léste, na curva deserta do horisonte lonqínguo, apparecia o plenilunio, cobrindo de uma luz côr de flôr de laranjeira a cúpola immensa do Espaço” (p. 79, 85).

<sup>19</sup> “Sete anos de pastor Jacó servia / Labão, pai de Raquel, serrana bela; / Mas não servia ao pai, servia a ela, / Que ela só por prêmio pretendia. / Os dias, na esperança de um só dia, / Passava, contentando-se com vê-la; / Porém o pai, usando cautela, / Em lugar de Raquel lhe dava Lia. / Vendo o triste pastor que com enganos / Lhe fora assi[m] negada a sua pastora, / Como se a não tivera merecida, / Começa de servir outros sete anos, / Dizendo: - Mais servira, se não fora / Pêra tão longo amor tão curta a vida!” In: CAMÕES, Luís de. **Lírica**: sonetos, odes, redondilhas. Org: José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 58.

Os temas de abandono e de solidão, encontrados em *O Patriota*, retornam em *Flores de Sangue*. Ao contar a história de João Maria, peão de fazenda *crescido aos coices*, o narrador, “impessoal”, contextualiza a história, enquadrando-a nas condições sub-humanas em que vivem os trabalhadores braçais das fazendas do Planalto Catarinense. O trato constante com o gado, a rejeição dos capatazes e a convivência única com os animais determinam que o comportamento do peão se identifique com o instinto dos animais. Acostumado ao desprezo humano, João Maria encontra na égua *madrinheira*, com a qual se afeiçoa, o calor e a atenção ausentes em seus semelhantes. O animal assume, nas palavras do narrador, uma cumplicidade com a personagem. No piscar vagaroso das *pestanas*, a égua *talvez falasse* de sua vida de miséria, *partilhada* agora pelo rapaz. Angustiado pela solidão, certa tarde, *com a treva a descer, pouco a pouco, peneirando o frio cortante e úmido*, João Maria gruda-se *às ancas* da égua que, revoltada, *fende-lhe o crânio com os cascos traseiros*. Nessa narrativa, um pouco mais alongada, o descritivo está mais fundamente associado à narração, permitindo destacar para a leitura apenas um retrato, da personagem João Maria; dois quadros de costumes: o primeiro sobre o pouso dos tropeiros e o segundo sobre a lide com o gado e, por último, um fragmento paisagístico do campo.

*Carijo* repete, de certa forma, a estrutura narrativa de *Valentia* e guarda profundas semelhanças com o conto *Bulha d'Arroio*, ao reiterar a temática da honra do tropeiro com uma diferença no procedimento do ultrajado que recorre à justiça para defender sua honra, ao invés de fazer-lhe a defesa pessoal. O narrador em terceira pessoa introduz a história e, em seguida, institui o diálogo do tropeiro com *seu Nastácio*, o inspetor de polícia. O caso narrado pelo tropeiro ao *Inspetor* centra-se no baile comemorativo do término de trabalho coletivo. Convidado para o *pixurum*, o tropeiro aceita o convite ao saber da presença de Biloca, de quem está enamorado. E ao

ver, durante o baile, a amada namorando outro homem, desafia a moça para uma *trova*. Depois dos versos trocados, sentindo-se ofendido por Biloca, o rapaz dispara dois tiros no salão. Em revanche é agredido por *vinte e cinco* convidados e sai da briga ferido a bala que *varou a carrocha*, e por *dois golpes de chanfalho* [que] *pegaram o chicojuelo e um a picanha*. Para defender-se, procura, mais tarde, segundo o narrador em terceira pessoa que retoma o discurso, o inspetor, pedindo justiça. Este, agora voltando à estrutura de diálogo, após ouvir o relato, garante que fará justiça e despede o queixoso, que sai *contente com a sua justiça e pitando a sua alegria*. Destacaram-se dessa narrativa, centrada em um episódio do cotidiano, dois quadros, um de festa – o baile - e outro de luta.

O tema da violência predomina no conto *Zé-Tigre*, narrado em terceira pessoa, ao focar a maldade de alguns homens, capazes de matar seres humanos indefesos, e a indiferença da polícia, incapaz de solucionar um crime. *Zé-Tigre* era um homem *buenacho e amoroso*. Os animais ficavam *dóceis ao seu assobio, ou à sua cantiga de boiadeiro*. Na volta para casa, de uma de suas viagens, ao chegar à porteira chama pela mulher. Não obtendo resposta e vendo a porta da casa entreaberta, *futurou desgraça*. Dentro do *cachicholo* encontra sua mulher, *Siá-Maria-Chica, toda descomposta*, pendendo do *catre* e *com um tento volteado no pescoço*. No chão, vê seu filho *em sangue* com os *miolos derramados pela brecha dum argolaço de tatu*. A polícia é chamada, faz o *exame*, bebe o *leite das guampas*, mastiga o *churrasco do varal* e retira-se *sem saber quem é o assassino*. Ao ficar só, *Zé-Tigre* sente uma vontade de *derramar sangueira*. Então, o homem bom transforma-se em um bandido, *semeando* por onde passa o *terror, a desgraça e a morte*, no desejo de vingar a morte da mulher e do filho. A saga de *Zé-Tigre* só acaba quando é morto, com a própria faca, pelas mãos de um

rapaz, o *Pedro-Tereza*. Dessa narrativa, processou-se apenas o retrato da personagem principal.

*Andeja* reitera o tema da solidão, encontrado em outros contos da coletânea. O narrador em terceira pessoa conta a história de Gabriela Gonçalves Padilha, uma andarilha recolhida por *Sebastiana Tica*. O interesse da mulher, porém, é somente fazer de Gabriela uma *fonte de renda com que se prover de canguara permanente*. Tempos mais tarde, com a morte da “protetora”, Gabriela volta para as ruas, onde é maltratada, ridicularizada e explorada por todos. A solidão traz-lhe a lembrança da antiga protetora e, para amenizar a tristeza em que vive, procura abrigo na casa de Chica-Feia, filha da Sebastiana, que *a explora e a derreia a porrete, hereditariamente...* O texto ambientado em um meio urbano, o que o difere das demais narrativas, permitiu a constatação de apenas um retrato.

Em *Morena*, o relato em terceira pessoa tematiza a viagem de um tropeiro a conduzir uma tropa de gado. Durante o percurso, o viajante observa a paisagem que o faz lembrar do amor que ficou para trás. Era a *mulatinha dos seus pecados*, que tempos atrás o trocara por outro. Desse amor impossível o tropeiro guarda as melhores lembranças. A solidão e o silêncio do percurso são quebrados pela voz do tropeiro que canta uma cantiga saudosa, plena de recordações da amada. Por se tratar de um episódio de viagem, a presença do paisagismo é muito forte; como descrição propriamente dita no entanto, foram encontrados apenas uma paisagem (do caminho) e um retrato físico (da Morena), todos originários do caráter mnemônico dessa narrativa.

Centrado na coragem e determinação de uma mulher, *Sacrifício*, narrado em terceira pessoa, é um detalhado perfil feminino de coragem e luta. Abandonada pelo marido e com dois filhos para criar, Siá Gerôncia se dedica ao trabalho penoso de lavar uma terra que lhe foi arrendada. Por causa de sua beleza física, é assediada por *uma*

*caipa dos trezentos diabos*. Ao recusar as *más-propostas* do dono da terra, é *escorraçada* de sua casa. Siá Gerôncia sai à procura de *serviço*, porém as mulheres acham que ela possui uma *estampa demasiado bonita* e se recusam a contratá-la. Sem nada encontrar no campo, parte, com seus filhos, para a cidade. Lá recebe uma carta do marido, pedindo-lhe dinheiro para voltar para casa. Ao bater em vão de *porta em porta* sem nada conseguir, Siá Gerôncia decide vender seu corpo ao capitão Viduca, um *ricaço solitário e morfético*, submetendo-se ao *destino indesviável* com a *face vermelha, úmida de pranto, iluminada pelo sacrifício extremo...* Dessa narrativa foi possível destacar dois retratos (de Siá Gerôncia e do Capitão Viduca) e um quadro de trabalho, enfocando as atividades domésticas e campestres.

O tema da defesa da honra ultrajada repete-se em *Santa Luzia*. O narrador, em terceira pessoa, conta a história de Bento, um rapaz apaixonado pela órfã Angélica. Certo dia, o moço aceita o convite feito por Rosinha, filha de um fazendeiro, para participar das festividades em honra à Santa Isabel, padroeira da família. Nessa festa, Bento marca casamento com sua amada. Após o casamento, o casal passa a viver no Faxinal, terra de arrendamento. A gravidez de Angélica deixa Bento muito feliz. Ao nascer a criança, a mãe adoece. Em decorrência da *gravidade do caso* e da necessidade de *tratamento demorado*, Angélica segue para a vila com o filho. Lá encontra-se com Paim, o grande amor de sua vida, e decide fugir, apesar de o filho estar muito doente. Bento, inconformado com a traição da mulher e com a morte do filho, sai em busca dos traidores para lavar sua honra. Após ter matado Angélica, tira-lhe *cuidadosamente os olhos, cujas órbitas vazias deitavam lágrimas de sangue negro*. Em seguida, vai à procura de Paim e obriga-o a *comer os olhos* da amante, deixando-o *picado de balas*. Curvado *ao peso da sina maldita*, Bento sai pelo mundo, sem destino, com o remorso *grudado à garupa, com unhas e dentes*. Essa narrativa, a de maior extensão de todas as

que compõem a coletânea, possibilitou o encontro de um número maior de descrições possíveis de serem destacadas. Delas serão lidos, na unidade - *Leitura dos fragmentos descritivos* -, dois retratos (de Angélica e de Bentinho), três quadros (um de festa religiosa, um de costumes – preparativos para um casamento - e um de festa de casamento) e uma paisagem campestre.

Assim, ao configurar o cotidiano da vida campeira do Planalto Catarinense, Tito Carvalho representa em *Bulha d'Arroio* (homônimo do título da coletânea), *Valentia*, *Minuano*, *Tigüera*, *Carijo*, *Zé-Tigre*, *Morena* e *Santa Luzia* a gente serrana em situações existenciais de trabalho, lazer e defesa da honra. O imaginário popular faz-se presente nos textos *Baitatá* e *Entrevado*. As temáticas da solidão existencial e, conseqüentemente, da marginalidade social, surgem nos contos *O Patriota*, *Flores de Sangue*, *Andeja* e *Sacrifício*. Além da vida da gente serrana expressa nos temas apontados, o escritor representa outras vivências, quando descreve a luta de dois animais pela demarcação de território em *Luta de Touros* e a luta de uma árvore pela sobrevivência em *Pinheiro Agonizante*. Vale destacar que essas narrativas apresentam-se como *quadros* de costumes, ou “descrições de cenas e costumes da região”, circunstância também apontada no estudo já citado de Nereu Corrêa.<sup>20</sup>

Apesar da predominância de narradores em terceira pessoa nos contos de **Bulha d'Arroio**, identificam-se, nessa coletânea, seis contos com variações estruturais. Destes, três podem ser enquadrados na categoria do narrador em primeira pessoa e os outros três variam sua forma de narrar, instituindo-se, no decorrer da narrativa, outros narradores. Contudo, mesmo nos contos em terceira pessoa, nota-se um certo tom coloquial que aproxima essas narrativas do narrar em primeira pessoa, distanciando-as das narrativas tradicionais, em terceira pessoa.

---

<sup>20</sup> CORRÊA, Nereu. *Op. cit.*, p. 84.

Pode-se identificar a dupla história, apontada por Piglia, em algumas narrativas de **Bulha d'Arroio**. No conto homônimo ao título dessa coletânea, o narrador conta para um ouvinte os motivos e as circunstâncias das mortes de tio Jaço e Tanagilda. A prisão do assassino é indicada apenas no final do conto. Em nenhum momento o narrador deixa claro que está numa prisão em decorrência de circunstâncias componentes da primeira história. A dupla história encontra-se presente também na narrativa *Luta de touros*, observando-se um aspecto diferenciado daquele apontado na narrativa anterior. Nesse conto, o embate é uma necessidade dos animais para a conquista de espaço. No entanto, humanizado, o animal vencedor, no final da narrativa, esboça um certo arrependimento por ter perdido na luta um oponente tão bom, fato que, metaforicamente, liga os instintos animais a uma necessidade humana. Duas histórias podem, também, ser lidas na narrativa *Minuano*. A primeira, a visível, relata o percurso do tropeiro que guia um médico até a casa de um ferido. Somente no final é que se pode entender as considerações do tropeiro a respeito de sua vida dura, pois o doente para o qual leva *socorro de urgência* é seu irmão, fato que pode ser lido como a história segunda. Já em *Tigüera*, enquanto tio Izidro narra a história de Mané-João e nhá-Candoca, em paralelo deixa vestígios de uma outra história, sua vida de escravo, constituindo-se esta como a história segunda. Em *Flores de sangue*, a narrativa da vida solitária de um peão de fazenda revela, em seu final, uma morte inusitada, o companheirismo do peão com a égua madrinheira acaba em morte, quando João Maria busca suprir suas necessidades sexuais com o animal.

### 3.2. AMIGO VELHO, DE GUIDO WILMAR SASSI

Em 1957, Guido Wilmar Sassi publica seu segundo livro de contos, intitulado **Amigo Velho**. Em sete narrativas curtas – *Amigo Velho*, *Cerração*, *Uma história dos outros*, *Noite*, *Prece de criança*, *Serragem* e *Vagão* - o escritor, de acordo com Paulo Rónai, apresenta “instantâneos de sete destinos humildes, fisiológica, sentimental e economicamente ligados à exploração da madeira”.<sup>21</sup> Encontra-se em **Amigo Velho** o cotidiano do homem da região dos pinheirais, mostrando a ligação quase fraterna entre homem e vegetal. O pinheiro é a fonte de trabalho para os cortadores, para os serradores e para os caminhoneiros que transportam a madeira até o porto de Itajaí. É a origem da riqueza dos donos de serrarias. E, aos velhos, doentes e crianças, as sementes do *vegetal* são a fonte de alimento que os mantém vivos. Mas, algumas vezes, a árvore deixa de ser um benefício para o homem, para se tornar um algoz que lhe tira a vida. A vida dessas personagens, ligada diretamente ao pinheiro, será o ângulo de leitura a ser observado na apresentação dos textos de Guido Wilmar Sassi.

No primeiro conto, *Amigo Velho*,<sup>22</sup> que também empresta seu nome ao livro, o narrador em terceira pessoa conta a vida de João Onofre e sua relação com um pinheiro, localizado no quintal de sua casa. Quando criança, brincava à sombra amiga do pinheiro; quando jovem, sob a proteção da árvore, descansava do trabalho e nela refugiava-se do calor do verão; quando adulto, por ocasião da instalação de várias serrarias na região, João Onofre vai trabalhar na extração da madeira. Da mesma forma, seus filhos mais velhos abandonam “a rocinha do pai” para se tornarem empregados nas serrarias. O trabalho pesado e a miséria contribuem para que João Onofre adoça e

---

<sup>21</sup> Esse comentário, elaborado por Paulo Rónai, é citado na capa da segunda edição da coletânea **Amigo Velho**, de Guido Wilmar Sassi.

<sup>22</sup> Os textos de Guido Wilmar Sassi, que integram este trabalho, pertencem à 2ª edição de **Amigo Velho**, publicada em 1982.

envelheça de maneira precoce. Sem forças para continuar o trabalho, a única fonte de subsistência são os *frutos saborosos* do pinheiro. Certo dia é avisado de que “seu” pinheiro seria derrubado. Para salvar o “amigo”, implora, sem sucesso, ao gerente da serraria, que o pinheiro seja poupado. Após o corte da árvore, João Onofre toma consciência de toda a devastação provocada pela extração da mata de araucária. A paisagem aparece-lhe como o *campo devastado de uma batalha*. O tempo passa e João Onofre morre. Em *sua sepultura*, pode-se ver ainda a pequena cruz, feita dos restos do *pinheiro amigo*, cuja sombra parece envolver a sepultura em um *abraço acolhedor e bom - de amigo velho*. Dessa narrativa, uma das mais representativas do tema da amizade na obra de Guido Wilmar Sassi, destacaram-se os seguintes fragmentos descritivos: um retrato de João Onofre, três quadros, sendo um de lazer e dois de costumes, e dois fragmentos descritivos de paisagens.

Em *Cerração*, o narrador em terceira pessoa conta o acidente que tira a vida do caminhoneiro Procópio. A narrativa inicia com a chegada do *caminhoneiro* à serraria para carregar uma carga de madeira com destino ao Porto de Itajaí. Apesar da cerração, Procópio *deu partida ao motor. Acenou para o amigo e meteu-se na estrada, disposto a enfrentar a jornada longa.*<sup>23</sup> Enquanto dirige, pensa na vida, nas contas que tem para pagar, no frete que não rende muita coisa e na família que depende de seu trabalho para sobreviver. Distraído com suas preocupações, Procópio não ouve a buzina de um carro que vem em sua direção e a cerração o impede de ver a luz dos faróis. Na tentativa de desviar do outro carro, joga o caminhão fora da estrada e mergulha no *abismo*. Foram encontrados nesse texto uma descrição configurativa de paisagens (a estrada da Serra da Miséria) e um três quadros de trabalho (o trabalho infantil de coleta e venda de pinhões, o trabalho nas serrarias e o trabalho de motorista de caminhão).

---

<sup>23</sup> SASSI, Guido Wilmar. *Cerração*, p. 20.

No conto *Uma história dos outros, contada por vários narradores*, o narrador principal insere, no decorrer de seu relato, fragmentos narrativos de outras pessoas, intercalando os comentários, ora de sua mãe ora de seu amigo Ademar Varella; os diálogos do amigo no depoimento que fez ao delegado; os comentários do editor do jornal que noticiou a tragédia; o sermão de domingo, proferido pelo padre da comunidade, e fragmentos da conversa das pessoas que se juntam nas feiras para comentar o ocorrido. Essa narrativa, com seus múltiplos narradores, tem por tema a violência de um crime que abalou toda uma comunidade. Por causa das chuvas que assolaram a região durante um ano, vários *donos de serrarias ficaram endividados*. Um deles, depois de muito tempo sem nada produzir, consegue vender uma partida de madeira. Em casa, separa algum dinheiro para pagar as contas e o conserto de uma máquina quebrada. A filha de quatro anos, ao vê-lo contar o dinheiro, pergunta-lhe sobre a utilização do mesmo. Nervoso, o pai responde que o dinheiro é para queimar. Chamado por um vizinho, deixa o dinheiro em cima da mesa. Ao voltar para casa, depara-se com a menina a queimar a última nota. Fora de si, corta as mãos da filha com um facão. A menina morre esvaída em sangue, a mãe enlouquece e o homem é condenado a trinta anos de prisão. Como a ação é predominante nessa narrativa, ensejando poucas descrições, destacou-se apenas um quadro de costumes, ceguinhos que improvisam *décimas* e as declamam nas feiras.

Em *Noite*, o narrador, em terceira pessoa, dá testemunho da aflição e do desespero de Mané Juca e sua mulher Marcolina. O homem, um antigo peão de fazenda, após uma doença, que lhe debilita as forças, é dispensado pelo patrão. *Por muito favor*, o ex-patrão permite que a família continue a morar em um pequeno espaço na fazenda. Mané Juca sustenta sua família, colhendo pinhões para vender na cidade. Ao voltar para casa com sua mulher, após um dia inteiro de trabalho, descobre uma árvore carregada de

pinhas e decide efetuar a *tirada*. Com esforço, sobe na árvore. Após o trabalho exaustivo, tenta descer, mas percebe que não possui as forças necessárias. A noite chega e Mané Juca fica preso naquele que antes fora o amigo que lhe proporcionara abrigo e alimento e que agora se mostra um inimigo. Dessa narrativa dramática, que tematiza a duplicidade da natureza em suas relações com o homem, destacaram-se um retrato de Mané Juca e um quadro de trabalho da *tirada dos pinhões*.

Em *Prece de criança*, um médico conta para a menina Melita um pouco da história de Bento, paciente que acaba de falecer. Bento era conhecido em toda a cidade em decorrência da atividade de venda de vassouras silvestres e de pinheirinhos para o Natal. O progresso e a modernização da cidade acabam com o trabalho de Bento, que passa a sobreviver de esmolas. Velho e doente, é recolhido ao hospital, onde falece. Enquanto narra o passado de Bento, o narrador faz, também, um breve histórico do crescimento da cidade e das condições subumanas dos pobres que a habitam. Na tentativa de amenizar o sofrimento dos desvalidos, o médico procura mantê-los mais tempo no hospital, contrariando a vontade dos funcionários, como faz com Melita, criança pobre e desnutrida. Destacaram-se dois retratos (Bento e Melita) e uma paisagem urbana.

O narrador em terceira pessoa, em *Serragem*, conta a história de João Raizer, um empregado de serraria. A personagem, um homem de cerca de quarenta anos, sonha com o amor descoberto “nos tempos de madureza”, na expressão de Carlos Drummond de Andrade. Ao meio-dia, deitado na serragem, João Raizer espera que Jurema traga-lhe o almoço. Nesse dia, a moça está de aniversário e, a pedido do pai, convida João para um jantar em sua casa. Finda a refeição, a menina vai embora e João Raizer deita-se um pouco para descansar até a hora de voltar ao trabalho. Decidido a pedir a mão da moça em casamento naquela noite, reinicia suas tarefas com a serralheira. Porém um acidente

com a serra, no qual perde a mão, acaba com seus sonhos. Enquanto a vida do homem se esvai em sangue no hospital, a serragem produzida pelas máquinas apaga os vestígios do sangue humano, único sinal da presença de João Raizer na serraria. Observou-se, na leitura dessa narrativa, a presença de processos descritivos que configuram duas paisagens (a serraria e o monte de serragem) e dois quadros (trabalho e lazer).

O último conto, *Vagão*, também narrado em terceira pessoa, conta a vida de Anísio, um negro que, após uma doença, *fraco e velho*, só consegue o trabalho de empilhador de madeira - que não é suficiente para alimentar a família e ainda comprar os remédios para o filho doente. Preocupado com a situação miserável em que vive, lembra das histórias contadas por sua mãe de criação, Maria Candinha. Segundo ela, no tempo dos escravos, o negro trabalhava muito, mas era alimentado pelos patrões. A liberdade dos escravos é, para Anísio, uma injustiça, pois o homem liberto não consegue dinheiro nem para alimentar-se direito, quanto mais para comprar remédios ou roupas. Sozinho no trabalho, Anísio passa o dia com um pedaço de pão e um copo de garapa, única refeição que pode comprar. Cansado e com fome, Anísio entra em delírio e morre. Nesse conto, que trata da exploração do homem em seu trabalho e da velhice precoce, causada pela miséria e doença, foram destacados dois retratos (um da família de Anísio e outro do gerente da serraria), um quadro de trabalho (empilhar madeira) e um fragmento paisagístico (o *bairro da Beira*).

Nos contos integrantes de **Amigo Velho** predomina o narrador/descritor em terceira pessoa. Contudo, é possível observar que em alguns contos, a exemplo de *Noite*, *Cerração* e *Vagão*, o narrar é permeado pelo fluxo de consciência das personagens. Somente uma narrativa é processada em primeira pessoa, *Prece de criança*. Nesse

conto, porém, o narrador-personagem apresenta-se mais como o narrador da história do protagonista Bento. E, em *Uma história dos outros*, são instituídos vários narradores que contam, cada um a sua maneira, o mesmo episódio. Essas observações a respeito dos narradores são confirmadas pelas palavras de Lauro Junkes.<sup>24</sup>

Pode-se observar que, em **Amigo Velho**, todas as narrativas giram em torno de um mesmo tema, o pinheiro e, em cada uma delas, as personagens pertencem a um grupo social de baixa renda, composto por trabalhadores braçais, velhos e doentes. As exceções são encontradas nos contos *Uma história dos outros* e *Prece de criança*. No primeiro, a personagem é o proprietário de serraria (embora, à beira da falência)<sup>25</sup> e, no outro, o narrador-personagem é um médico.

De acordo com a teoria de Pouillon, consideram-se todos os textos de **Amigo Velho** como possíveis de serem interpretados sob uma perspectiva social e ideológica. A hipótese encontra fundamento na fortuna crítica de Guido Wilmar Sassi, que define a produção literária do escritor como uma literatura de engajamento ideológico, fazendo-se portanto necessária a interpretação da intencionalidade do escritor, para compreender o sentido ideológico, inscrito nos contos. Exemplifica-se isso com duas narrativas constantes do livro. No conto *Cerração*, a personagem Procópio, pouco antes de sofrer

---

<sup>24</sup> JUNKES, Lauro. Amigo Velho nas engrenagens capitalistas. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). *Op. cit.*, p. 37.

<sup>25</sup> Para Lauro Junkes, os contos de **Amigo Velho** apresentam-se como denúncia da “condição de miséria, insegurança e semi-escravidão a que” as personagens “estão sujeitas, contrastando sua miséria com a opulência dos patrões; na frente da cena estão sempre as personagens ativas desses miseráveis e extenuados trabalhadores, não aparecendo sem sequer fugazmente (com exceção de “Uma história dos outros”) a figura dos patrões exploradores, habilmente apenas insinuados no seu círculo de tramas e manipulações; notável habilidade revela o autor ao lograr envolver todas as histórias com forte e contagiante sentimento humano, sem decair em excessivo tom sentimentalista ou melodramático”. JUNKES, Lauro. *Op. cit.*, p. 31.

o acidente fatal, faz uma volta ao passado, pois *toda a vida, a sua luta fora com o pinheiro*.<sup>26</sup> A retrospectiva destaca a vida de centenas de homens das serras catarinenses que perderam a vida em função da ação predatória contra os pinheirais ou foram explorados até a morte pela indústria madeireira.

Tal característica do trabalho humano pode ser identificada, também, em *Vagão*. Nesse texto, Anísio morre por não ter condições financeiras de se alimentar melhor, nem de comprar remédios. A vida dessa personagem, suas digressões e considerações sobre a vida de miséria em que vive com sua família contribuem para a percepção do leitor do destino dos ex-escravos após a abolição. E, novamente, destaca-se a presença da exploração do trabalho humano, efetuada pelo próprio homem. Os demais contos testemunham de formas diferentes o viver e o sofrimento do homem serrano no trabalho de coleta das pinhas e nas atividades de corte e beneficiamento da madeira dos pinheirais.

---

<sup>26</sup> SASSI, Guido Wilmar. Cerração, p. 22.

#### 4. COM MÃO SINCERA E OLHO FIEL<sup>1</sup>: A LEITURA DA DESCRIÇÃO E DO DESCRITIVO EM BULHA D'ARROIO E AMIGO VELHO

A leitura das descrições e do descritivo em **Bulha d'Arroio** e **Amigo Velho** busca identificar nos fragmentos textuais classificados em paisagens, retratos e quadros de usos e costumes, primeiro os procedimentos teóricos sobre a descrição e o descritivo e o papel destes fragmentos na narrativa, segundo Philippe Hamon; na seqüência, o desempenho da descrição no contexto da narrativa e da coletânea com a visão teórica de Hamon e, de forma complementar, com as visões de Roland Barthes e Gérard Genette. Em outra etapa da leitura, constata-se a presença simbólica dos quatro elementos da filosofia grega nas descrições dos textos que constituem o *corpus*. Presta-se, assim, um tributo aos estudos de Gaston Bachelard sem o compromisso de adotar, com rigor, os procedimentos metodológicos da teoria do pensador francês. Na última etapa da leitura, busca-se uma possível analogia dos fragmentos ficcionais com o cotidiano “real” da terra e da gente do Planalto Catarinense, com respaldo na fortuna crítica dos escritores Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi. Vale lembrar que a ligação de correspondência entre os fragmentos descritivos e o contexto literário da época da produção estética de cada um dos autores é um dos temas a ser retomado nas considerações finais.

---

<sup>1</sup> O título desta unidade, *Com mão sincera e olho fiel*, surgiu a partir do trabalho de Svetlana Alpers. A estudiosa busca nos estudos de Robert Hooke elementos auxiliares na leitura e compreensão da pintura holandesa do século XVII. Na presente dissertação, a idéia de uma “mão sincera” que registra o mundo observado por um “olho fiel” destina-se à leitura da descrição e do descritivo como meio de representar o mundo verossímil, buscando na observação sistemática dos detalhes da paisagem, dos retratos e dos usos e costumes, o material descritivo que será registrado tão fielmente quanto a ficção permite. Dessa forma, adapta-se o pensamento de Hooke a respeito da filosofia e da pintura também à literatura, pois Hooke assinala que a passagem do mundo ilusório, da fantasia, para o mundo “concreto das coisas” necessita de “uma *Mão sincera* e um *Olho fiel*, para examinar, e para registrar, as coisas tais quais elas são” (grifos do autor). HOOKE, Robert. *Micrographia*. In: ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a pintura holandesa do século XVII. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999. p. 161.

A descrição, de acordo com Hamon, caracteriza-se como “um enunciado contínuo ou descontínuo, unificado do ponto de vista dos predicados e dos temas, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade ao seguimento da narrativa”.<sup>2</sup> Para compreender o funcionamento dos enunciados aqui denominados de fragmentos descritivos da narrativa em um conjunto textual mais vasto, o teórico propõe três itens a serem estudados no decorrer da leitura. No primeiro, observa-se o modo pelo qual a descrição é inserida na narrativa; no segundo, o agenciamento interno desse fragmento; e, por último, o papel da descrição no contexto narrativo. Complementa esse procedimento metodológico a leitura da identificação e da simbologia dos quatro elementos presentes no *corpus*.

Destacam-se, no decorrer da leitura, dois aspectos significativos do *corpus* inseridos nesse procedimento e cujos resultados já estão aqui antecipados. O primeiro diz respeito à presença da morte e do trágico nas narrativas. Em **Bulha d’Arroio**, o fim trágico das personagens diversifica-se, ora é a morte provocada por vingança ora é a loucura. Em todos os contos de **Amigo Velho**, constata-se a presença da morte, natural ou causada pela exploração do trabalho humano. O segundo diz respeito à criação dos espaços de vivências das personagens, quando os dois escritores remontam, em graus diferenciados, à topografia encontrada por Avè-Lallemant em sua viagem ao Planalto Catarinense. Essa identificação é mais intensa em **Bulha d’Arroio**, onde a vegetação, também registrada pelo viajante, apresenta-se quase intacta no início do século XX, época da produção dos contos de Tito Carvalho. Porém, em **Amigo Velho**, essa paisagem composta por campos de pastagens e por florestas de araucária é substituída pelas serrarias e pelos centros urbanos.

---

<sup>2</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 58.

#### 4.1. O PAISAGISMO DO PLANALTO CATARINENSE

O paisagismo<sup>3</sup> percorre, em graus diferenciados, a literatura ocidental desde os seus primórdios até a modernidade, conforme pode ser comprovado em estudos de Robert Curtius em **Literatura européia e Idade Média latina**. O autor assinala que a Retórica clássica construiu a “imagem do homem ideal” na épica e a “paisagem ideal”, *locus amoenus*, na “poesia”.<sup>4</sup> O lugar ideal, contudo, não se encontra apenas nos textos poéticos, pois os sofistas também o buscavam na natureza, à sombra das árvores. Ainda, segundo Curtius, “a vida pastoril’ é “um modo fundamental da existência humana”.<sup>5</sup>

Retomadas essas particularidades teóricas, a leitura a ser efetuada aqui identificará, quando for pertinente, a presença, em alguns contos do *corpus*, do lugar idílico. Lembra-se que o viver ao ar livre proporciona de um lado uma espécie de ligação harmônica do homem com a natureza, ao buscar nela abrigo para o descanso ou refúgio para a solidão; todavia, essa natureza pode apresentar-se como inimiga do homem.

Tal como os pastores da paisagem grega, o povo do Planalto Catarinense - do século XVIII até as duas primeiras décadas do século XX, aproximadamente - vive quase sempre ao ar livre e em contato com a natureza, amena ou inclemente. A construção de estradas modernas e o emprego do caminhão no transporte do gado contribuem, no início do século passado, para a diversificação das atividades desse

---

<sup>3</sup> O termo “paisagismo”, que entra na língua portuguesa no século XVI, tem dupla derivação, uma da língua francesa, outra do latim. Em sua formação mais antiga, destaca-se o vocábulo *pais*, do francês - *page*; e a palavra, *page*, do latim - *page, pagus, pagi*. CUNHA, Antônio Geraldo da (Org.). **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 572.

<sup>4</sup> CURTIUS, Robert. *Op. cit.*, p. 190.

<sup>5</sup> CURTIUS, Robert. *Op. cit.*, p. 194 - 195.

povo, embora ainda permaneça resquício da tradição de tanger os animais por longas distâncias.

A representação do cotidiano da gente do campo, em **Bulha d'Arroio**, remete, guardando as devidas proporções, às paisagens ideais da Antigüidade, o *locus amoenus*. Tito Carvalho recria, na ficção, o espaço geográfico de cerca de oitenta anos atrás, quando as atividades dos habitantes do Planalto Catarinense já davam mostras de diversidade, em decorrência do declínio da economia pecuarista, porém mantendo elementos da tradição ligada ao ciclo do comércio do gado, o primeiro momento significativo de desenvolvimento econômico da região.

A nota predominante em **Amigo Velho** é a ausência da representação da natureza, embora no conto homônimo se encontre uma descrição paisagística identificada com o *locus amoenus*. Em seu lugar, apenas os *tocos carcomidos*, qual destroços de um *campo de batalha*, configurando um *locus horrendus*. A paisagem descrita por Sassi representa um período de maior desenvolvimento econômico e cultural, a época do ciclo da madeira, que motiva uma outra divisão de classes sociais. Nessas narrativas, paisagem e gente serranas são destruídas ao mesmo tempo por aqueles que se beneficiam da exploração tanto da natureza quanto do trabalho humano.

Assim, Guido Wilmar Sassi cria em seus contos um cenário de destruição e decomposição da clássica paisagem serrana, agora integrada pelas serrarias e cidades modernas, ambas destruidoras do *locus amoenus*. As descrições não ocupam, nos textos de Sassi, o mesmo espaço que foi dado a elas nos contos de Tito Carvalho. A nota de denúncia da destruição do espaço serrano, predominante em **Amigo Velho**, difere das descrições paisagísticas destacadas dos contos de **Bulha d'Arroio**, nos quais a representação da natureza aparece em sua maioria como o lugar ainda aprazível e acolhedor.

#### 4.1.1 EM BULHA D'ARROIO

As descrições elaboradas por Tito Carvalho, em **Bulha d'Arroio**, aproximam-se, em alguns casos, do estilo descritivo, iniciado no regionalismo do período romântico e desenvolvido no Realismo/Naturalismo brasileiros, que se caracteriza pelo intercâmbio narrativo das descrições de paisagens com a narração da história. Em outros, assemelham-se à técnica empregada por alguns escritores regionalistas brasileiros do início do século passado, ainda que seja diferente o espaço descrito. Destaca-se a ocorrência dessa técnica em contos de Afonso Arinos, Visconde de Taunay – autores citados por Tito Carvalho no discurso de posse na Academia Catarinense de Letras - e, ainda, em Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira. A escolha desses autores, como exemplos do descritivo, servirá, em alguns casos, à leitura, como elemento de comparação pertinente aos temas de Tito Carvalho.

O paisagismo encontrado em **Bulha d'Arroio** configura-se em cerca de quatorze descrições localizadas nas narrativas: *Bulha d'Arroio*, *Valentia*, *Minuano*, *O Patriota*, *Baitatá*, *Flores de sangue*, *Tigüera*, *Morena*, *Santa Luzia* (com uma descrição de paisagem em cada uma) e *Luta de touros* (com quatro fragmentos de paisagem). O conto *Pinheiro Agonizante* destaca-se das demais narrativas da coletânea por ser quase todo ele um quadro paisagístico.

A leitura das descrições paisagísticas da coletânea de Tito Carvalho busca, primeiro, a identificação dessas descrições com o *locus amoenus* da Antigüidade e segundo, a aplicação dos critérios adotados por Philippe Hamon na descrição dos traços

topográficos e da vegetação, capazes de representar na ficção a paisagem do Planalto Catarinense dos primórdios do século XX. Em outro momento dessa leitura, constata-se a presença dos quatro elementos naturais e sua ligação simbólica com o contexto narrativo. Para finalizar a leitura do paisagismo encontrado em **Bulha d'Arroio**, busca-se estabelecer a verossimilhança entre o mundo ficcional e o mundo “concreto”.

Em grande parte das narrativas de **Bulha d'Arroio**, as descrições paisagísticas identificam-se com o lugar ideal e aprazível das paisagens da Antigüidade estudadas por Curtius. Na seqüência, serão destacados dois exemplos representativos de paisagens, que se ligam, ainda que remotamente, ao *locus amoenus* da Antigüidade.

No conto *O Patriota*,<sup>6</sup> a natureza exuberante é o local de refúgio, onde a personagem encontra abrigo para sua solidão:

*Saía pelo campo, sem rumo, cismando à beira dos arroios, mergulhando os olhos na lindeza verde das coxilhas. A terra, tornou-se a sua adoração. Não o repelia, deixava que lhe corresse o lombo, e as árvores, nos dias de tempestade, uniam mais as folhas, como se estendiam mais os braços, para acolhê-lo, gasalhando-o (OP, p. 208).*

Identifica-se, em *Santa Luzia*, a presença da natureza como lugar de descanso e de introspecção da personagem que se deita à beira de um rio e procura *decidir o que fará, depois da enzoína da tirana, que lhe trouxera uma aflição nunca sentida* (SL, p. 246). A descrição da paisagem, nessa narrativa, antecede o momento de parada do peão para o descanso:

*Os campos, rumo da Vacaria, quase esfumados no azul da distância. (...) Derredor, um mundão de morros, capim seco, com a mancha escura dos capões pelos flancos, como reses enormes deitadas, o couro picaço escurecendo no fio mole do lombo. / O sol, touro velho escoteiro, caminhava pra querência, no trilho limpo das alturas. (...) As árvores espichavam*

---

<sup>6</sup> Daqui por diante, a identificação dos fragmentos descritivos será feita no corpo do trabalho, apenas com as iniciais dos textos, seguidas do número da página de onde os fragmentos foram destacados.

*mais a sombra, com a tristeza de quem cumpre um doloroso fadário. / Mas já a lua subia, toda torta, do respaldo das coxilhas, muito branca, como se viesse saindo duma decoada forte, espalhando pedaços de treva pelo vinco dos canhadões. / E o rio dobrava o chiado, cortando a doce paz envolvente, parecendo andar, sem cansaço na lida, sob a fria brancura iluminada, frigindo as mágoas do cativoiro* (SL, p. 245, 246).

A leitura do paisagismo busca a aplicação dos procedimentos teóricos de Philippe Hamon sobre a descrição. A técnica de leitura proposta pelo teórico implica três modos, conforme foi visto em traços gerais na introdução desta unidade.

O primeiro modo, o de inserção do descritivo na contextura narrativa, liga-se à definição geral da descrição, que é a forma de caracterizar seres e objetos, empregando-se, em sua elaboração, os sentidos humanos. A exemplo dos textos realistas,<sup>7</sup> em **Bulha d'Arroio** a visão é o sentido predominante e gerador do descritivo. A exceção encontra-se no conto *Minuano*, quando a audição e o tato são os sentidos empregados pelo narrador/descritor ao elaborar a paisagem noturna de uma fria noite de inverno. Em **Bulha d'Arroio**, em geral, as descrições recriam paisagens banhadas pelo sol poente, variando o foco de visão do olhar descritor.

Na narrativa homônima ao título do livro, o narrador/descritor (Pedro Lonanco) restringe seu olhar ao firmamento, identificando o espaço marcado pelo final *de tarde*, quando o *céu, como rês golpeada no sangrador, ia ficando dum vermelho de sangueira* (BA, p. 114). Em *Flores de sangue, Morena e Santa Luzia*, narrados em terceira pessoa, o olhar descritor, também observando uma paisagem iluminada pela luz do final do dia, amplia-se na distinção de elementos topográficos, atmosféricos e da vegetação serranos. Para exemplificar, transcreve-se abaixo a descrição encontrada em *Morena*.

*(...) Longe, contra os cerros azulados de que se distanciavam, ia escasseando a luz sugada do sol desaparecido. O poente era um borralho rubro soprando cinzas às nuvens fugadas; e depois colorido a veios anilados ou amarelentos que nem lâ encardida de ovelha, e, mais logo,*

---

<sup>7</sup>

A análise de Hamon tem como base de estudo os elementos encontrados nos textos de Emile Zola por este ser considerado pela “crítica tradicional” como o “próprio tipo do autor-realista-descritivo”, além de ter elaborado vários estudos críticos sobre a descrição numa linguagem acessível e clara. HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 58.

*abrindo-se em baeta vermelha, ou como se alguém ao de cima lhe pinchasse postas enormes de sangue, ou cuidasse no assado o descanso da sesteada. / Pelos pastos e capões em debrum da estrada, grilos rezavam sua ladainha. / O orvalho descia escondido, e o verde negrecia sonolento, tudo esporeando a saudade do tropeiro. (...) A serra, às suas costas, recortada a nanquim, tinha o ar de um formidável vagalhão, que se imobilizasse, ameaçador, no instante de precipitar-se sobre a planície mansa (Mo, p. 237, 238).*

A descrição de uma paisagem banhada pela luz do amanhecer foi localizada no conto *Valentia*.

*(...) Para o lado da costa, no rumo de Bom-Sucesso, da meio-escuridão surgia, crescendo, uma mancha cor de ovaia, sobre o fundo de leite novo do céu. / Era como se Deus Nosso Senhor, raspando uma nuvem no lombo da montanha, estivesse ascendendo com relâmpagos, muito embaixo, na raiz da serra, a tocha do dia... / Pouco a pouco a claridade foi lustrando o esmalte azul do céu. / Os campos e os matos pegaram a despertar num verde alegre, lavado pelo temporal da noite, com espaçados bocejos de neblina. / (...) Já agora, a paisagem diante ganhava traços firmes, acentuando-se-lhe as tintas, sofrendo retoques, doirados a poder de luz (V, p. 202).*

Vale ressaltar que, na maioria dessas narrativas, o olhar descritor é norteado por indicadores espaciais conforme exemplos destacados na seqüência:

*No alto do morro (...) a grandeza da paisagem lhe arrancava a alma pelos olhos (FS, p. 225)*  
*Costão abaixo despejava-se a taipa (FS, p. 225)*  
*Aqui, lá, além, grandes pedras esbranquiçadas (FS, p. 226)*  
*Longe, contra os cerros azulados que se distanciavam (Mo, p. 237)*  
*Pelos pastos e capões em debrum da estrada (Mo, p. 237)*  
*A serra, às suas costas (Mo, p. 237)*  
*Das alturas, estrelas em bando (Mo, p. 238)*  
*Os campos rumo da Vacaria (SL, p. 245)*

Os norteadores formados por pontos cardeais não aparecem explicitamente nessas descrições, mas estão implícitos nas referências ao nascente, *para o lado da costa, da meio-escuridão surgia, crescendo, uma mancha cor de ovaia (V, p. 202)*, e ao poente, *contra os cerros azulados de que se distanciavam, ia escasseando a luz sugada do sol desaparecido (M, p. 237)*; *o sol, touro velho escoteiro, caminhava pra querência (SL, p. 246)*.

Observa-se, nos indicadores acima apontados, que o olhar descritor motivado pela visão das personagens percorre a paisagem, próxima ou distante, descrevendo em detalhes as formas, as cores e as tonalidades da vegetação e do firmamento, direcionando o leitor para o aspecto da paisagem que descreve: *costão abaixo*

*despejava-se a taipa* (FS, p. 225); *aqui, lá, além, grandes pedras esbranquiçadas* (FS, p. 226); *longe, contra os cerros azulados de que se distanciavam* (Mo, p. 237); *a serra, às suas costas* (Mo, p. 237).

Em algumas circunstâncias, Philippe Hamon destaca que o olhar parte sempre de uma motivação psicológica e cita, como exemplos de tal motivações: a chegada antecipada no lugar de encontro; a aproximação de janelas ou portas ou o deslocamento de um lugar para outro. Esses fatores propiciam, então, um olhar atento para uma paisagem, uma pessoa ou um objeto.<sup>8</sup>

Algumas descrições encontradas em **Bulha d'Arroio** são elaboradas a partir de motivações psicológicas que levam as personagens a focarem o olhar em pontos significativos da paisagem serrana. No conto *Valentia*, a personagem Maria-Chica, após uma noite agitada de danças e disputas amorosas, ao ouvir o *pai da farra* anunciando à *rapaziada* que *'Hi vem vindo a barra do dia*, posiciona-se à janela<sup>9</sup> a observar *arvoadamente, a religiosa grandeza daquela terra, que saía do mistério, abrindo o seio à fecundidade* (V, p. 202). Essa narrativa é a única em que a paisagem é vista através de uma “moldura”,<sup>10</sup> que de certa forma restringe o campo de visão da personagem citada.

Contudo, a motivação psicológica do olhar descritor, recorrente nas narrativas de **Bulha d'Arroio**, é a solidão das personagens. É interessante destacar que nas histórias as personagens encontram-se sozinhas por ocasião da inserção dessas descrições, conforme será demonstrado na seqüência da leitura.

<sup>8</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 63, 64.

<sup>9</sup> Philippe Hamon, em outro trabalho, assinala a presença freqüente de janelas nos romances realistas clássicos. Segundo ele, “basta que uma personagem de romance se aproxime de uma janela para que se desenvolva alguma descrição de um panorama”. HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 221.

<sup>10</sup> Entende-se por moldura, neste contexto, o campo de visão mais restrito do olhar descritor, proporcionado pela janela. Ao contrário das demais descrições, em que o olhar observa vários aspectos da paisagem que o rodeia, em *Valentia* o foco do olhar, embora tenha diante de si um amplo campo de visão, só pode perceber a paisagem possível de ser vista da janela.

Em *Flores de sangue*, João Maria, o solitário peão de fazenda, percorre *canhadas e chapadões, no rasto da animalada em pastoreio*. No alto do morro, ele se detém, pois *a grandeza da paisagem lhe arrancava a alma pelos olhos* (FS, p. 225). A partir daí, o narrador, através do olhar da personagem, descreve com minúcia o amplo campo de visão proporcionado por sua posição topográfica privilegiada, o alto do morro.

(...) *Costão abaixo despejava-se a taipa – uma aguada de folhas secas, a escorrer pro arroio, que gemia no fundo do grotão, esfiapando-se em espuma na ossatura negra das pedras. / As sombras se iam desdobrando pelas canhadas, escurecendo o verde, engolindo, vagarosas, as espalhadas manchas de azul desmaiado e morno. / Os pinheirais afusavam para o alto, com um tom de ouro velho, agonizando pela chaga aberta no tronco enrugado e triste. Vez a vez, uma lufada fria zunia-lhes nas agulhas, e corria o ar em ondas, alargando-se e retraindo-se, o gemido daquela desgraça lentamente mortal. / Rolando em declives, grimpendo corcovas, abrindo-se em rasgões vermelhos, sempre o campo limpo. De onde a onde, casais, um filete de fumo a subir, em voejos de codorna, emprestando tons de vida àquele deserto verde. / Aqui, lá, além, grandes pedras esbranquiçadas, como barracas de pouso, ou muito ao longe, como picunhas abanando adeuses... / Recolham as carucacas. / E a treva a descer, pouco a pouco, peneirando o frio cortante e úmido* (FS, p. 225, 226).

A descrição pinçada da narrativa *Santa Luzia* é motivada, de igual forma, pela solidão da personagem. Nessa narrativa, Bentinho, remoendo sua desilusão amorosa, deixa-se levar pela montaria.<sup>11</sup> *O ventinho da tarde que deu-lhe um pingão de tino, arrancando-o um pouco do torpor que o senhoreava* (SL, p. 245) permite-lhe observar os detalhes da paisagem daquela *linda tarde*, com

*Os campos, rumo da Vacaria, quase esfumados no azul da distância. / Mais aquém a chapada amarelenta, com o Postinho atalhando-a de ponta a ponta, apressando o despejo no fervedouro bulhento das corredeiras. Derredor, um mundão de morros, capim seco, com a mancha escura dos capões pelos flancos, como reses enormes deitadas, o couro picaço escurecendo no fio mole do lombo. / O sol, touro velho escoteiro, caminhava pra querência, no trilho limpo das alturas. / Ia meio esfaqueado, encharcando as nuvens baixas de sangue, que aumentava e escorria por tudo, misturando-se à luz pálida do nascente, num tom rosa desmaiado, abrindo-se o céu em nesgas azuis, de sorte a parecer, mal comparando, um extenso pano furta-cor luminoso. / As árvores espichavam mais a sombra, com a tristeza de*

<sup>11</sup> Lembra-se aqui, que o cavalo era o meio de locomoção mais usado pelo sertanejo durante o ciclo de comércio do gado. Esse costume, presente nas narrativas de Tito Carvalho, foi comentado por Avê-Lallemant em seus registros de viagem, conforme destacado no prólogo.

*quem cumpre um doloroso fadário. / Mas já a lua subia, toda torta, do respaldo das coxilhas, muito branca, como se viesse saindo duma decoada forte, espalhando pedaços de treva pelo vinco dos canhadões. / E o rio dobrava o chiado, cortando a doce paz envolvente, parecendo andar, sem cansaço na lida, sob a fria brancura iluminada, frigindo as mágoas do cativoiro (SL, p. 245, 246).*

A solidão também motiva psicologicamente o observar de detalhes paisagísticos nos contos *O Patriota* e *Morena*. No primeiro, o rapaz, por medo de ser ridicularizado por sua aparência e falta de aptidão para o trabalho, foge de todos e sai sozinho *pelo campo, sem rumo, cismando à beira dos arroios, mergulhando os olhos na lindeza verde das coxilhas* (OP, p. 208). No segundo, o tropeiro solitário, tendo como companhia seu cachorro e o gado que tropeia por longas distâncias, observa ao *longe, contra os cerros azulados, o poente como um borralho rubro* e, mais próximo, *os pastos e capões em debrum da estrada (...), molhados pelo orvalho que descia escondido, e o verde negrecia sonolento* (Mo, p. 237).

O outro tópico elencado por Hamon diz respeito à própria estrutura da descrição, ou seja, seu “agenciamento interno”. Segundo ele, toda descrição possui um termo principal, ícone do “tema”, do qual derivam todos os demais elementos lexicais componentes dessa descrição.<sup>12</sup> Alguns fragmentos descritivos inseridos em narrativas de **Bulha d’Arroio** trazem a palavra paisagem expressa na frase introdutória; em outras, esse termo encontra-se implícito na descrição de aspectos da natureza e na identificação dos elementos que compõem a topografia e a atmosfera serranas.

Em *Flores de sangue*, a indicação temporal,<sup>13</sup> *naquela tarde*, caracteriza o momento em que o peão se detém, fascinado. Sua posição privilegiada, o *alto do morro*, marca o início da descrição, cujo termo principal é *paisagem*, localizado na frase

<sup>12</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 65, 66.

<sup>13</sup> As indicações temporais podem ser enquadradas na figura reconhecida como **cronografia**. Fontanier define essa figura como a descrição capaz de caracterizar vivamente o tempo de um acontecimento pela ocorrência de circunstâncias a ele ligadas (em torno da noite, da luz). FONTANIER, Pierre. *Op. cit.*, p. 424.

introdutória. A descrição, elaborada sob o foco da visão da personagem que se distrai a olhar a paisagem, marca a “personagem-tipo” e a motivação psicológica geradoras do descritivo, segundo Philippe Hamon.<sup>14</sup>

Outro aspecto da descrição observado pelo teórico, diz respeito à linguagem empregada na composição descritiva, ou seja, “passa-se de uma previsibilidade *lógica*, a da narrativa, onde as noções de *correlação* e *diferença* são primordiais (...) a uma previsibilidade *lexical*, em que são as noções de *inclusão* e *semelhança* que importam” (grifos do autor),<sup>15</sup> mantendo a coesão interna dos elementos que constituem um fragmento descritivo. Essa coesão é formada por palavras que se ligam umas às outras, e quase todas são subordinadas ao termo principal da descrição. Dessa forma, “a descrição se apresenta como um conjunto lexical metonimicamente homogêneo, cuja extensão está ligada ao vocabulário *disponível* do autor, e não ao grau de complexidade da realidade em si própria considerada”.<sup>16</sup>

Nas descrições destacadas das narrativas de **Bulha d’Arroio**, o narrador/descritor emprega nomes relativos à topografia, observando os acidentes naturais, os elementos, a vegetação e a luminosidade do dia. Da nomenclatura relativa à paisagem, objeto de fascínio das personagens, destacam-se em **Bulha d’Arroio**, os *morros e costões*, as *serras*, os *arrosios*, as *pedras*, as *canhadas*, os *pinheirais*, o *campo*, o *minuano*, vento frio da campanha, e, complementando as descrições, os narradores/descriitores relacionam alguns animais da fauna serrana: as *carucacas*, as *cobras*, os *caranchos*, os *grilos* e os *corvos*. E para cada um dos elementos o descritor emprega, em geral, predicados qualificativos metafóricos ou comparativos. Dos

---

<sup>14</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 65 - 66.

<sup>15</sup> HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 65 - 66.

<sup>16</sup> HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 67.

qualificadores metafóricos, destacam-se como exemplo em *Flores de sangue*, a taipa,<sup>17</sup> comparada a *uma aguada de folhas secas que despejava-se a escorrer pro arroio, que gemia no fundo do grotão, esfiapando-se em espuma na ossatura negra das pedras* (FS, p. 225). A antropomorfia dos elementos é registrada pelo gemido do riacho; pelas sombras que se *desdobram, engolindo vagarosas, as manchas de azul desmaiado*; pelos pinheirais que *afuzavam para o alto, com um tom de ouro velho, agonizando pela chaga aberta no tronco enrugado e triste* (FS, p. 225); pela metáfora do vento como *uma lufada fria que zunia-lhes nas agulhas, e corria o ar em ondas, alargando-se retraindo-se*, provocando o *gemido daquela desgraça lentamente mortal...* (FS, p. 225, 226); pelo campo *limpo, rolando em declives, grimpendo corcovas, e abrindo-se em rasgões vermelhos* e, por último, pela metáfora da paisagem como *um deserto verde* (FS, p. 226). Dos predicados qualificadores de substantivos, salientam-se a *ossatura negra* ou a cor *esbranquiçada das pedras* e o *tom de ouro velho* dos pinheirais de tronco *enrugado e triste*.

Quando o descritor emprega uma “nomenclatura”, segundo Philippe Hamon, facilmente identificada pelo leitor, os predicados qualificativos metafóricos são os indicados para “lutar contra a banalidade” dos termos conhecidos. Dessa forma, a “série” de palavras empregadas na descrição, contribuem para aproximar a descrição da poesia.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> A taipa, nesse texto, representa a modificação da natureza pelo homem, elemento não registrado por Avê-Lallemant em seus relatos de viagem.

<sup>18</sup> HAMON, Philippe, O que é uma descrição? p. 69. Essa posição teórica vincula-se às considerações de Gérard Genette sobre narração e descrição. Segundo seus estudos, narração e descrição apresentam-se como “dois tipos de discurso” que podem “aparecer” no contexto narrativo como expressão de “duas atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa e logo, segundo uma equivalência tradicional, mais poética”. O teórico salienta que “do ponto de vista dos modos de representação, narrar um acontecimento e descrever um objeto são duas operações semelhantes, que põem em jogo os mesmos recursos da linguagem” e define a descrição como uma “fronteira interior da narrativa”, distinguindo-a como um “dos aspectos da representação literária” que implica, de certa forma, em uma “especificidade de linguagem”. GENETTE, Gérard. *Op. cit.*, p. 265 - 267.

Em *Luta de touros e Pinheiro agonizante*, a nomenclatura empregada pelos narradores/descriitores pertence a um vocabulário de fácil reconhecimento por parte do leitor: *sol, árvores, pinheiro, relva, vento*. E, para “lutar contra essa banalidade”, lembrando de novo Philippe Hamon, o descritor usa, como predicados qualificativos, comparações metafóricas de caráter antropomórfico.

Observa-se, em *Luta de touros*, a humanização de elementos da paisagem serrana na composição do cenário, onde ocorre o embate mortal do Baio-Churriado com o Jaguané:

*Para os longes, num fundo de porcelana azul, os montes, de dorso fendido, a espaços, em verdes chapadas, eram como que gigantes musculosos, de borco, espiando para o ventre da terra o trabalho fecundo da germinação. Pelos seus flancos, roeduras sépia de largos descalvados (LT, p. 196).*

A humanização dos componentes paisagísticos dessa descrição - os *montes, de dorso fendido* - está presente na comparação desses montes com *gigantes musculosos* que parecem, ao narrador, estarem *espiando para o ventre da terra o trabalho fecundo da germinação*. Adiante, ao iniciar a luta, o narrador/descriitor entremeia a narração com a descrição da natureza humanizada. Primeiro, *houve uma palpitação derredor, como se corresse as árvores e as ervas um arrepio de gula, na fome da seiva, o antegozo e brutal do estraçalhamento*. Em seguida, *o saltitante fiozinho d’água dum arroio apressou mais o deslize, a contar às sombras e seixos, em risadinhas de noveleiro, aquele embate de forças, que se faria derrame de sangue*. O final da luta é marcado pela descrição do último golpe do Baio-Churriado contra seu oponente que depois de *mais um espasmo, ficou imóvel*. A narração das atitudes do touro vencedor, entremeada com a descrição paisagística do final de tarde, marcam o final desse conto.

*Toldavam a meia cinza da tarde, em espirais de revôo, asas negras de corvos. / O touro vencedor, cheirando o sangue arroxeadado do chão, cortava o rumor de recolhimento, que se ia infiltrando terras e coisas a dentro, com mugidos longos e doloridos - saudade dum ódio ou espinho dum remorso - 'tê que o esfuminho da noite esbateu tudo no mesmo tom de treva e no mesmo silêncio de repouso (LT, p. 199).*

*Pinheiro agonizante*, no registro de Nereu Corrêa, compõe-se de duas “páginas que transcendem a horizontalidade fotográfica do documentário para ganharem o relevo de um quadro pintado a golpes de espátula com o tosco material da locução nativa”,<sup>19</sup> conforme pode ser lido no fragmento textual a seguir:

*Minuano rijo, sol a cair, as árvores cirandavam a dança das sombras. / Riam farfalhos de vida. / Hastes descarnadas, o pinheiro agonizante perseguia, guaiando, em cutiladas de manchas, a luz clara pela relva seca. / E se, acaso, o entrechoque dos galhos nus espalhava no ar morno um som cavo de ossos matraqueantes, ou se sacudia o tronco mirrado em epilepsia de gestos, todo o capão fronteiro pasmava, como ao arrepio medroso que lhe soprasse em incubo. / Uivando-lhe no esqueleto disforme, o vento despertava a sonolência das árvores em torno. (...) Mordeu-lhe o machado, um dia, a roupagem da base grossa. / As grimpas arruivaram, despegando-se, a flutuar como penas soltas. Fugiu-lhe, aos poucos, a seiva forte, porejando da chaga e, às lufadas brutais, a sua carne vegetal, pulverizada, oirejava no ar quente. (...) Causticava-o mais o sol, impelindo-o flagelador impassível - criador e destruidor - para o fim doloroso e inevitável. / Depois... (...) torceu-se, esfarinhando-se, relutando, como em dispnéia. / Oscilou, aos arquejos, quase em silêncio, batendo a terra, de chapa, surdamente, a galharia decepada, o tronco inerte esfacelado, espalhando-se para a formação de vidas novas... (PA, p. 217, 218).*

Nesse conto, a descrição domina a própria narrativa ao formar uma espécie de painel paisagístico, no qual a natureza se antropomorfiza na composição do cenário onde o velho pinheiro luta para manter-se em pé. Destacam-se como exemplos da humanização da natureza as *árvores que cirandavam a dança das sombras e riam farfalhos de vida*; o *capão fronteiro que pasmava, como ao arrepio medroso que lhe soprasse em incubo*; o vento que *despertava a sonolência das árvores em torno* e os *socavões que vibravam dentro da treva que os escondia*. A antropomorfização também ocorre na descrição do pinheiro que, com suas *hastes descarnadas, perseguia, guaiando em cutiladas de manchas, a luz clara pela relva seca*. Mais adiante, o narrador descreve o vegetal em seu *perfil de aniquilado, hirto que sonhava refrigerios de bálsamos*. E,

---

<sup>19</sup> CORRÊA, Nereu. *Op. cit.*, p. 84.

depois, na doçura samaritana do orvalho, talvez recordasse, num gemer manso, tempos mortos (PA, p. 217).

É válido destacar, ainda, que essa descrição assemelha-se ao conto *Buriti Perdido*, de Afonso Arinos, porém com uma diferença. Tal texto revela, segundo Lígia Chiapini Moraes Leite, um “letrado, saudosista de uma Idade de Ouro perdida, da qual o ‘buriti’ é símbolo”.<sup>20</sup> Já o conto de Tito Carvalho, conforme Nereu Corrêa, vincula-se ao contexto simbólico da maioria das narrativas que compõem **Bulha d’Arroio**;<sup>21</sup> em especial, à solidão das personagens. A exemplo do texto de Afonso Arinos, *Pinheiro agonizante* destaca-se como ícone do povo do Planalto Catarinense (ou da solidão dessa gente) e, simbolicamente, liga-se aos textos de Guido Wilmar Sassi, todos centrados no pinheiro. De certa forma, a “morte do pinheiro” narrada em **Bulha d’Arroio** está associada ao contexto econômico e histórico marcado pela extração e pelo beneficiamento da madeira, iniciados ainda nos anos 20 do século XX e intensificado nas décadas de 40 a 60. Esse período, o de maior desenvolvimento do comércio madeireiro é representado ficcionalmente nas narrativas de Guido Wilmar Sassi.

De acordo com a teoria de Hamon, os elementos empregados na inserção de um fragmento descritivo como a luminosidade ou as motivações psicológicas são, também, os responsáveis pelo término dessas descrições.<sup>22</sup> Exemplifica-se esse aspecto teórico com um final de fragmento descritivo colhido da narrativa *Flores de sangue*:

---

<sup>20</sup> Para Lígia C. Moraes Leite o conto *Buriti perdido* é predecessor de várias outras narrativas escritas por regionalistas gaúchos do porte de Vieira Pires, João e Alcides Maya e Roque Callage. Segundo a pesquisadora, as narrativas entremeadas de “manchas descritivas”, além de se apresentarem como uma “necessidade lírica” por parte dos escritores, possuem um “uso social”, ou seja, esses contos são pretextos para o narrador evidenciar o passado mítico de sua gente. LEITE, Lígia Chiapini Moraes. **Regionalismo e modernismo: o caso “gaúcho”**. São Paulo: Ática, 1978. p. 44 - 48.

<sup>21</sup> Nereu Corrêa considera *Pinheiro agonizante* como a “imagem daquelas vidas em ruínas que aparecem em *Andeja* e *Sacrifício*, dois contos que retratam a condição humana num meio desprovido de amor e compaixão”. CORRÊA, Nereu. *Op. cit.*, p. 84.

<sup>22</sup> Para Hamon, “a temática *introdutora* de uma descrição determina logicamente” os “temas conclusivos dessa mesma descrição” e exemplifica: se a descrição inicia-se “com a notação de uma luz, terminar-se-á com a notação do desaparecimento dessa luz”. HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 64.

*Recolham as carucacas. E a treva a descer, pouco a pouco, peneirando o frio cortante e úmido...* da noite (FS, p. 226). Assim, com o desaparecer da luminosidade que propiciava a visão do vasto panorama, finda-se a descrição e, também, a narrativa.

Ainda no mesmo estudo, Hamon destaca que a descrição desempenha duplo papel no contexto narrativo: a memória do texto e a ampliação da narrativa. Em outras palavras, a descrição pode marcar uma expansão da narrativa ou ser a memória do texto por guardar em sua estrutura indícios importantes para o desenrolar dos fatos.<sup>23</sup> Em *Valentia*, a descrição apresenta duas funções: a primeira estabelece tanto a pausa da narrativa quanto sua expansão; a segunda, é a causa do prosseguimento do relato. O ato de Maria-Chica pôr-se à janela, além de justificar a descrição, permite que a moça veja a luta entre seus pretendentes, na qual Terêncio *descascava, sem dó, o camboim por riba de Zé-Chapada, abrindo-lhe brechas e vergões que logo se tornavam inchume* (V, p. 203). Dessa forma, o parágrafo - *A atenção da moça mudou de rumo, ao notar a água barrenta dum arroio, seguindo-a até a porteira, onde, num cuterfúgio, levava sumiço* (V, p. 202) - determina o final do processo descritivo e a retomada da narrativa.

O descritivo como ampliação de texto pode ser identificado ainda em *Morena* e em *Santa Luzia*. No primeiro conto, o tropeiro, enquanto conduz o gado pelas estradas, se detém a olhar o poente e a lembrar da morena, *a mulatinha dos seus pecados* (Mo, p. 239). No segundo, a descrição do final de tarde serve apenas como marca da passagem do tempo entre o encontro de Bentinho com seu amigo Galdino, na venda, e o sono *reparador e manso* do rapaz, antes de seguir para a fazenda do Anastácio.

Para exemplificar o papel da descrição como “memória do texto”, destaca-se o exemplo recortado da narrativa *Tigüera*.

---

<sup>23</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 73 - 74.

- *Ali, a tigüera, sinhô moço, assim vermelha, como ferida na anca do morro, teve lá a sua história... / - História triste, tio Izidro? / - Um tristeza, uma desgraça! Suncê verá. / Terra envenenada, aquela! Sempre assim, em pereva, o carnegão das pedras brotando do seio, como fruta amaldiçoada. / Tudo do pai Quinca. Tinha campo sem conta, e patações, e onças, que se podiam deitar em fecho pelas terras, com sobra ainda pros vaus (T, p. 219).*

Neste fragmento, fundem-se narração e descrição, sendo denominado como descritivo. Pode-se observar que a improdutividade da *tigüera* assume o papel de símbolo da impossibilidade de união dos enamorados *Mané-João* e *Candoca*. Fazer brotar o milharal nessa terra *ressecada e sem vida* foi a prova imposta pelo fazendeiro *Quinca*, pai de *Candoca*, ao seu peão:

*Gritando nhá-Candoca e o camarada, pai Quinca deu ordem carrancudo, a tremer de brabeza, que nem animal assustado: / - Suncê casará, mas há de me ponhar a tigüera em lavoura, o milharal crescido, crivadinho de bonecas e espigas! (...) Mané-João garrou o apá e, de oito em oito, virou a terra da lavoura. Semeou. A praga dos chopins, com bico mais traíçoeiro que tanajura, deu-lhe cabo da semente, voando a rir uma gargalhada de tihoso vingado. / Nhô moço não desacorçoou. Curvado de novo, suando desespero e raiva, mergulhou mais fundo o milho, de mistura com os fiapos de sua esperança... / E a plantação veio, devagarinho, no começo, depois mais verdinha, viçosa, e mais tarde a cair, murcha, mirrada... (T, p. 220, 221).*

Então a moça, *gemendo como rola viúva, medrosa da desgraça, gachou-se a chorar, em soluço, a chorar...* (T, p. 221). Suas lágrimas *beijando a tigüera, dando-lhe força pra se cobrir da alegria das plantas* (T, p. 221) tornaram a terra produtiva: e o *milharal cresceu, espichou, sacudindo no ar as folhas verdes. E vieram as espigas, e as bonecas brincavam ao vento como crinas de seda ruiva...* (T, p. 221). O pai da moça, porém, não acreditando no milagre do amor mata *Mané-João*, e *Candoca* definha até morrer por causa da morte do rapaz. Desta forma, a descrição da *tigüera* como uma terra improdutiva, pode ser considerada aqui como memória da narrativa, por ser um dos motivos da morte do casal de enamorados.

A descrição como espaço de memória do texto pode ser também o lugar de localização dos elementos naturais. No prosseguimento da leitura, identifica-se a presença dos quatro elementos nas narrativas de **Bulha d'Arroio**. Antes, porém, cabe

retomar a observação de que essa leitura não pretende adotar de forma integral o trabalho de Gaston Bachelard, apenas seguir o pensamento do filósofo.

Centradas no elemento terra, representado nas descrições topográficas (campos, costões, coxilhas, serras, montes, morros e encostas), as narrativas de Tito Carvalho apresentam, em menor escala, os demais elementos da natureza: o fogo, o ar e a água.

O fogo é representado, na maioria das vezes, pelo sol que o descritor compara ao *vermelho de sangueira*, nas descrições do final de tarde. Como já foi assinalado, essa técnica comparativa simboliza, quase sempre, a morte ou o trágico da existência humana. O vermelho, presente na descrição paisagística de *Tigüera*, representa tanto o fogo, ligando-se às comparações da cor sangüínea do sol poente, como a terra calcinada, *vermelha como ferida na anca do morro*. Porém, em *Valentia*, o fogo, representado pelo sol, simboliza a vida ao surgir da *meio-escuridão* como *se Deus Nosso Senhor, raspando uma nuvem no lombo da montanha, estivesse acendendo com relâmpagos, muito embaixo, na raiz da serra, a tocha do dia*. Essa *tocha, pouco a pouco foi lustrando o esmalte azul do céu e os campos e os matos pegaram a despertar num verde alegre, lavado pelo temporal da noite*.

O elemento ar apresenta-se sob forma de *som cavo de ossos matraqueantes* das árvores em *Pinheiro agonizante*; de vento, quase sempre frio, que parece ter *navalhas nas unhas invisíveis*, provocando *arrepios de susto* ou despertando *a sonolência das árvores*; que percorre em *arrepio de gula* os *campos, árvores e ervas*; ou como o *ventinho* frio e ameno do final de *tarde*. Outras vezes, o vento, ao bater no *esqueleto disforme* do pinheiro, provoca sons assemelhados ao uivo de animais, sendo capaz de vencer *a bulha dos arroios e dos pinheirais*. Essa última associação manifesta-se, também, no título do livro, destacando-se como a grande metáfora das narrativas de Tito

Carvalho, em que ar e água se unem para formar a expressão *bulha d'arroio*.<sup>24</sup> Lembra-se que no conto homônimo do título a água é o elemento responsável pela descoberta do narrador Pedro Lonanco de que sua mulher, Tanagilda, o traía com Jaço.

Em **Bulha d'Arroio**, a água, juntamente com o ar, aparece no título da coletânea. Nas narrativas, esse elemento é representado pelo *arroio que geme no fundo do grotão, esfriando-se em espuma na ossatura negra das pedras*; pela *água barrenta do riacho* e pelo *saltitante fiozinho d'água* que desliza por entre as *sombras e seixos*. O elemento faz-se presente, também, quando o *céu borrifava garoa em crivo*, ensopando a *secura das entranhas do pinheiro agonizante* com sua *água lustral que lh'escorria caneluras abaixo, vigorizando as fibras enfraquecidas*. Metaforicamente, esse elemento aparece no conto *Tigüera*, na comparação de *cada lágrima* de *Candoca* com um *pingo d'água-benta daqueles olhos de Nossa Senhora*, a beijar a *tigüera, dando-lhe força pra se cobrir da alegria das plantas*. Em *Morena*, a água é representada pelo *orvalho* de final de tarde que *descia escondido* e, simbolicamente, pela *serra*, comparada com um *formidável vagalhão, que se imobilizasse, ameaçador, no instante de precipitar-se sobre a planície mansa*. Em *Valentia*, ar e água unem-se, formando o *vento e a chuva* que *eram parceiros, correndo a galopito na cancha da escuridão*. Na leitura dos quatro elementos encontrados nas descrições de **Bulha d'Arroio** verifica-se que, algumas vezes, estes são responsáveis pela vida dos seres e das plantas e, em outras, simbolizam a morte ou a tragicidade das personagens como ocorre em *Minuano*:

---

<sup>24</sup> O título **Bulha d'Arroio** mereceu comentários por parte de Guimarães Rosa: de acordo com Regina Carvalho, Guimarães Rosa teria dito a Tito Carvalho que gostaria de ter sido ele a criar um título tão significativo para um de seus trabalhos quanto entendia ser aquele imaginado pelo escritor catarinense. Essa observação confirma-se nas palavras de Altino Flores que lembra a dedicatória do livro **Sagarana** de Guimarães Rosa: “a TC, autor de um livro cujo título eu invejo: **Bulha d'Arroio**. FLORES, Altino; COSTA, Mâncio da (Orgs.). *Tropilha guapa no pago das letras*. In: CARVALHO, Tito. **Bulha d'Arroio e Vida salobra**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1992, p. 17.

- *Sou homem, patrão. A sina do tropeiro é saber vencer, não ficar pealado na primeira encruzilhada da vida. Mas a gente sofre demais. Uma injustiça. Contra os minuano os mécos e ponchos ajudam. Mas não há cobertas que ataquem o outro minuano, mais brabo, mais frio, que aperta o coração - o minuano da desgraça! O minuano da desgraça, nem as orações desrumam* (Mi, p. 206).

As descrições paisagísticas de Tito Carvalho ligam-se, com muita frequência, às descrições dos quadros de usos e costumes, concretizadas nas comparações metafóricas entre os elementos da natureza e alguns hábitos da gente serrana. Este último aspecto será visto quando da leitura dos quadros de usos e costumes. Em *Bulha d'Arroio*, comprova-se tal técnica descritiva quando o narrador, ao descrever a paisagem, destaca as tonalidades de vermelho do poente, lembrando o hábito de sacrificar os animais: *Isso era de tarde. Já o céu, como rês golpeada no sangrador, ia ficando dum vermelho de sangueira* (BA, p. 193). Esse costume materializa-se ficcionalmente na descrição do sacrifício de uma novilha para servir de alimento aos convidados, em *Santa Luzia*:

*Depois, sem refletir no destino torvo que eliminava aquela vida para o gula do homem, indiferente, o capataz escolheu com vagar o sítio do sangrador, polegadas acima dos encontros, na raiz do pescoço. / Em ligeiro empurrão, o pulso seguro, enterrou o ferro até o cabo, arrancando-o rapidamente. / A rês teve um mugido surdo e prolongado. / Empinou-se, a língua saltada da boca, despejando pelo corte uma corda grossa de sangue quente. / (...) Já a mamota caía de flanco, arquejante, os olhos movendo-se incertos, a cauda e as pernas batendo o chão na dor da agonia. / Os cachorros esfomeados atiravam-se ao sangue coalhado, pela grama, e atracavam-se, na esganação das lambidelas* (SL, p. 249).

Também em *Morena* e *Santa Luzia*, a relação das cores do pôr-do-sol com o sangue dos animais ou com os costumes serranos faz-se presente. No primeiro, é o *borralho rubro do poente, colorido a veios anilados ou amarelentos (...) e mais logo abrindo-se em baeta vermelha*, que lembra ao tropeiro *enorme postas de sangue*, como se alguém ao de cima lhe pinchasse *postas enormes de sangue*, ou cuidasse no *assado o descanso da sesteada* (Mo, p. 237). No segundo, o *sol, touro velho escoteiro, caminhava pra querência, no trilho limpo das alturas* como se tivesse sido *esfaqueado* e no caminho fosse *encharcando as nuvens baixas de sangue, que aumentava e escorria*

*por tudo* (SL, p. 246). Observa-se, nessas comparações, a presença constante do sangue, relacionado ao sol - criador e destruidor (PA, p. 218) - representando o elemento fogo e destacando-se como indício revelador de costumes e de desfechos trágicos. Em *Bulha d'Arroio*, a descrição paisagística representa ainda o imaginário religioso da gente do Planalto Catarinense, na comparação da *sanguínea do poente* com a *tinta encarnada do tiçume de igreja*. A religiosidade dessa gente materializa-se na narrativa *Santa Luzia* em uma extensa descrição dos preparativos para a festa em honra à santa padroeira da família, e aparece em breves referências, na narrativa *Pinheiro agonizante*, quando alude à *luz de círios* da tarde que se finda ou à *doçura samaritana do orvalho* que molha os campos ao amanhecer (PA, p. 217). Em *Morena*, a referência à religiosidade aparece na frase: *Pelos pastos e capões em debrum da estrada, grilos rezavam sua ladainha* (Mo, p. 237).

A descrição, para Roland Barthes, não é a cópia do real, mas uma forma de criar, ficcionalmente, elementos possíveis de serem encontrados na “realidade”. Apesar de considerar a descrição como um “pormenor insignificante” para o relato, Barthes admite que ela possa ter importância quando somada aos demais elementos narrativos. Em “Introdução à análise estrutural da narrativa”, classifica a descrição como uma função caracterizada por sua condição de “complemento da narrativa”.<sup>25</sup> Assim, as descrições, mesmo quando denotadas por uma só palavra, distinguem-se por se apresentarem como indícios capazes de representar, no texto de ficção, um “efeito de real”.

As descrições paisagísticas em **Bulha d'Arroio** configuram-se, em sua maioria, como o modo utilizado pelo narrador/descritor para a recriação de um espaço físico, com base em elementos ainda hoje observáveis no Planalto Catarinense, em

---

<sup>25</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa, p. 57.

especial as indicações topográficas. Essa “ilusão da realidade” encontrada nos fragmentos textuais de Tito Carvalho, tanto se apresenta como indícios que, somados, constituem os espaços de vivência das personagens, como se filia ao regionalismo documental do período romântico, em que os dados topográficos, o registro dos usos e costumes podem ser considerados como elementos conectores do mundo ficcional com o mundo “concreto”. Essa referencialidade, ainda que ilusória, por não ser o “real”, contribui, nas narrativas de **Bulha d’Arroio**, para a vinculação desses textos ao contexto sócio-econômico do início do século passado, marcado pela agricultura e pela pecuária.

Além das particularidades descritivas, observadas no decorrer da leitura dos fragmentos representativos do paisagismo, ressalta-se seu caráter mimético. Tito Carvalho descreve os espaços de vivências de suas personagens e, ficcionalmente, apresenta ao leitor aspectos da paisagem serrana. Conforme apresentado no prólogo, o Planalto Catarinense, formado por escarpas erosivas, constitui um aspecto geográfico peculiar, configurado por morros e pequenas elevações entrecortadas por grandes extensões de campos. Por certo que a topografia serrana permanece quase a mesma daquela descrita pelos viajantes que passaram pelas terras altas catarinenses, em especial aos relatos de Avè-Lallemant. Contudo, a vegetação desse espaço físico encontra-se hoje transformada pois houve a substituição dos campos de pastagens por extensas plantações agrícolas e pelo sacrifício da mata de araucária que abre espaço para centros urbanos ou para o reflorestamento de pinus.

#### 4.1.2 EM AMIGO VELHO

Os contos de Guido Wilmar Sassi, de acordo com Lauro Junkes, lembram “a corrente neorrealista do após-guerra, na linha do cinema italiano de Rossellini, De Sica

e Fellini”, e o realismo da segunda fase do modernismo brasileiro, na linha de Graciliano Ramos.<sup>26</sup> Essa última influência é muito forte em **Amigo Velho**.

O paisagismo na ficção de Sassi é constituído de onze fragmentos descritivos. Destacam-se quatro descrições paisagísticas em cada um dos contos *Amigo Velho* e *Serragem*; uma descrição da estrada de acesso ao porto de Itajaí em *Cerração*; uma paisagem urbana em *Prece de criança* e uma descrição do Bairro da Beira na narrativa *Vagão*. O paisagismo de **Amigo Velho** apresenta-se em menor escala daquele encontrado em **Bulha d’Arroio**.

Na busca dos elementos constitutivos das descrições paisagísticas em **Amigo Velho**, utilizam-se procedimentos metodológicos quase idênticos aos adotados na leitura do paisagismo de **Bulha d’Arroio**.

O primeiro tópico desta leitura em **Amigo Velho** é configurado pela possível identificação da paisagem ideal ou pelas razões de sua ausência na coletânea. Na seqüência, a leitura segue os dois modos de inserção das descrições em um “conjunto textual mais vasto”<sup>27</sup> e o papel desempenhado pelas descrições no contexto da narrativa, segundo Philippe Hamon. De maneira complementar, efetuam-se a identificação dos quatro elementos naturais e a simbologia dos mesmos no contexto narrativo. Por último, destaca-se o papel de representação do real desses fragmentos descritivos, ou seja, seu grau de referencialidade.

As paisagens encontradas nas narrativas de **Amigo Velho** caracterizam-se pela escassa presença da natureza como espaço de lazer, embora no conto homônimo ocorra

---

<sup>26</sup> A aproximação dos textos de Guido Wilmar Sassi com o neorealismo italiano e o realismo modernista brasileiro é decorrente da leitura e análise da obra desse escritor elaborada por JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul**: um estudo sobre o Grupo Sul e uma antologia dos poemas e contos de Aníbal Nunes Pires. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1982. p. 47 - 54.

<sup>27</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 65.

uma descrição de espaço físico, focando o pinheiro que, guardando as devidas proporções, pode ser identificado com o *locus amoenus* da Antigüidade:

*(...) O pinheiro se erguia ali, a dois passos da casinha, completando-a; ou melhor, esta é que era um complemento daquele. Se João Onofre fosse pintor, e se tivesse de pintar uma tela onde aparecesse um anjo da guarda, na certa que tê-lo-ia imaginado gigantesco e forte, imitando o talhe escuro do pinheiro, com as suas múltiplas asas verdes abertas, a proteger a fragilidade mesquinha da casa anã. Se João Onofre fosse poeta, haveria de compor um poema dedicado ao seu pinheiro, imortalizando-o em versos. Mas ele não conhecia os mistérios da métrica nem os segredos da rima. Amava a árvore a seu modo, na sua maneira rude. Sentimentalmente, sim, mas sem poesia. Servia-se dela – era tudo (AV, p. 12, 13).*

É interessante destacar que essa descrição, uma das mais extensas da coletânea, é fruto das reminiscências de João Onofre, motivadas pela ausência do *amigo velho e querido que deixava de existir*. Após a derrubada do pinheiro, os trabalhadores da serraria carregaram os pedaços da árvore em um *carroção tirado por uma junta de bois e puseram-se a caminho (...)* *Cabisbaixo e triste, o velho pôs-se a seguir a carroça*. O silêncio daqueles homens em seu *caminhar silente* parecia fazer *causa comum com a dor de João Onofre com se participassem do sepultamento de um amigo, de uma pessoa querida*. Para a personagem,

*(...) assim era. O pinheiro podia ser considerado um membro da sua família, um amigo velho e querido que deixava de existir. Aquela árvore estava ligada à sua pessoa com laços muito fortes: os laços da amizade, do costume. Desde pequenino ele se habituara a brincar à sua sombra, a vê-la carregar-se de grandes pinhas e a saborear-lhe os pinhões. Todos os invernos, bandos de maitacas em alarido vinham pousar nos seus galhos, à procura das sobras que porventura houvesse. (...) Como era gostoso, no verão, dormir a sesta sob aquela sombra que se espraiava enorme; e como era gostoso no inverno, sentir a barriga confortada pela sustância daqueles frutos doces, macios e saborosos. Na árvore consistia a sua riqueza de pobre, quiçá a única coisa a que ele se habituara a considerar como sua. E agora... (AV, p. 12, 13).*

Nas demais narrativas, ainda que a presença do pinheiro seja constante, a natureza exuberante abre espaço para os *tocos carcomidos* da antiga mata de araucária e outras árvores de porte e valor,<sup>28</sup> cortadas por serradores e machadeiros. A paisagem representada em *Amigo Velho* destaca-se pelo *ar de morte*, sendo comparada pelo

<sup>28</sup> Da vegetação do Planalto Catarinense destacam-se, além das pastagens naturais que cobriam os campos, a mata de araucária entremeada com espécimes de canela, imbuia e cedro, conforme destacado no prólogo do presente trabalho.

narrador a um *campo de batalha*, coberto pelos destroços das árvores derrubadas, capaz de lembrar o *locus horrendus* da literatura clássica. As paisagens compostas pela diversidade da vegetação nativa e dos animais silvestres do Planalto Catarinense, descritas nas narrativas de Tito Carvalho, perdem seu caráter de lugar ideal e aprazível nos contos de Guido Wilmar Sassi, ao serem modificadas pela *faina destruidora* dos empregados das serrarias.

As outras narrativas da coletânea evidenciam, cada uma delas, um tipo de trabalho relacionado à indústria extrativa da madeira. Em decorrência disso, a paisagem coberta pela vegetação cede espaço às serrarias, ao monte de serragem, ao caminho de acesso ao porto de Itajaí e aos centros urbanos e seus arredores.

Observa-se que, a exemplo das descrições encontradas em **Bulha d'Arroio**, os fragmentos descritivos de **Amigo Velho** são processados, em geral, a partir do olhar das personagens. A audição como complemento do sentido da visão encontra-se presente em algumas narrativas de **Amigo Velho**, conforme exemplo localizado no conto homônimo do título da coletânea.

*Os ruídos da serra entravam pelos ouvidos de João Onofre, escarafunchando-lhe o cérebro como verrumas. E depois desciam, pelo peito abaixo, fixando-se perto do coração. E a seguir cresciam, aumentavam, num latejar doloroso. Uma coisa ruim, uma espécie de bola, subia-lhe pela garganta, tornava-lhe a respiração opressa e impedia-o de falar. / Emoldurado pela porta, os braços caídos ao longo do corpo, as pernas presas pelo desânimo, o rosto inundado de tristeza e o peito a arfar numa raiva surda, ele observava os trabalhadores da serraria, que, indiferentes, porfiavam na sua faina destruidora.. (AV, p. 11)*

O fragmento transcrito para exemplificar o emprego dos sentidos como geradores do processo descritivo, antecede o cenário de destruição observado por João Onofre depois que o pinheiro é derrubado, limpo e dividido em pedaços. Realizada a tarefa, *veio um carroção tirado por uma junta de bois. Com gritos e ordens os homens colocaram as toras dentro dele e puseram-se a caminho*. Motivado psicologicamente pelo silêncio que se fez após o corte do pinheiro, com o término das atividades dos

trabalhadores da serraria, *João Onofre saiu de casa* para olhar o local onde antes se erguia o pinheiro:

*A cena parecia o campo devastado de uma batalha, e havia, mesmo, um ar de morte em torno. Os arbustos e as árvores menores haviam sido esmagados pela queda do colosso. Galhos a verter seiva, esparsos aqui e ali, lembravam braços e pernas recém-arrancados, palpitações ainda. Ramos juncavam o chão, cavacos se espalhavam por todos os lados. No lugar em que a velha árvore ainda há pouco se erguia, só restava agora um simples toco, anônimo e sem vida. No talho aberto pela serra, a contrastar com o verde-escuro da casca, branquejava o cerne, como se fosse um osso alvo a sobressair de um membro amputado e sangrento (AV, p. 12).*

Nesse fragmento, o narrador/descritor emprega termos antropomórficos, ligando homem e natureza ao sugerir que os *galhos a verter seiva* se parecem com *braços e pernas recém arrancados* e o *cerne* do pinheiro assemelha-se a *um osso alvo a sobressair de um membro amputado e sangrento*.

A solidão da personagem, um dos elementos motivadores do descritivo, aparece, também, em *Cerração*, no qual o solitário caminhoneiro, enquanto guia o veículo pelas *curvas fechadas* da estrada, faz um balanço de sua vida e revolta-se com a situação precária do caminho:

*Procópio começou a descer a Serra da Miséria. Serra Miserável, aquela, bem merecia o nome. Estrada ruim, como sempre, estreita e acidentada. Precipícios, buracos, trepidação. E curvas, muitas curvas, se enrodilhando pelo morro. Curvas fechadas, sem sinalização alguma, onde todo o cuidado era pouco. (...) Outra curva. Nervos tensos, músculos retesados, no esforço de manter a direção, as costas doendo (C, p. 23, 24).*

Nas descrições encontradas em **Amigo Velho**, destacam-se os norteadores espaciais configurados pelos indicadores de lugar; pelas indicações topográficas e pelas marcas temporais conforme destacado nos fragmentos textuais abaixo transcritos:

*O pinheiro se erguia ali, a dois passos da casinha... (AV)*  
*Em frente à sua casa havia um vazio... (AV)*  
*O caponete de perto da sanga havia desaparecido... (AV)*  
*Os sopés dos morros estavam nus... (AV)*  
*Logo à sua porta, onde antigamente o vulto do pinheiro se erguia... (AV)*  
*E então, tempos depois, naquele inverno... (AV)*  
*Entretanto, a cruz ainda existe, lá no topo do montículo... (AV)*  
*Procópio começou a descer a serra da Miséria... (C)*

*Precipícios, buracos (...) curvas, muitas curvas... (C)*  
*Ali, onde antigamente era o campinho (...) agora se erguia uma fábrica... (PC)*  
*Mais adiante, (...) estava agora a zona residencial... (P C)*  
*A cidade alastrou-se pelo morro, vadeou riachos, cobriu várzeas, subiu colinas, encompridou-se pela beira da estrada. (PC)*  
*No começo é apenas uma série de montículos, espalhados por ali... (S)*  
*Dai é um monte, acidentado nuns lugares, plano em outros, mais baixo aqui, elevado mais além... (S)*  
*Aqui a serraria, mascando continuamente. Mais ali, a oficina de beneficiamento (...) Adiante, as fábricas de tacos (S)*  
*Ninguém, na Beira, era dono dos terrenos parasitados pelos casebres. Toda aquela área pertencia a um dono só... (V)*

A coesão interna dos fragmentos descritivos dessa coletânea configura-se tanto pelos norteadores espaciais, topográficos e temporais, destacados acima, quanto pelo léxico empregado pelo descritor em cada fragmento. Ainda que todas as narrativas sejam vinculadas ao pinheiro como tema central, os narradores/descriptores empregam nas descrições paisagísticas termos extraídos de vocabulários específicos, de acordo com um subtema norteador de cada fragmento. Cita-se como exemplo uma descrição destacada do conto *Serragem*:

*Aqui a serraria, mascando continuamente. Mais ali, a oficina de beneficiamento, despindo as tábuas, deixando-as lisas e juncando o chão de fitas de maravalhas. Adiante, as fábricas de tacos, de caixas, de assoalhos, de esquadrias, de forros, de aduelas. Tudo serrando, noite e dia, sem parar. E então, acumulando-se, estendendo-se, alteando-se, as sobras, aquilo que ficou nos dentes das máquinas – a serragem. E a serragem avança, toma espaço, desce pela barranca do rio, chega ao fundo. Já é barranca, também agora, e se cobre de limo. Quando o rio cresce, lá se vai um pedaço, broqueado pelas águas, arrastado pela correnteza, de novo virando farelo. Mas é um já para recuperar tudo. As máquinas não param nunca. E continua o seu avanço. Horizontalmente e verticalmente. Outra vez e sempre (S, p. 53, 54).*

Nessa narrativa, a descrição da paisagem integrada pela serraria é composta por vocábulos técnicos, relativos à indústria madeireira. O termo principal é o substantivo *serraria*, e as outras palavras a ele associadas são: *oficina de beneficiamento, fábrica de tacos, de caixas, de assoalhos, de esquadrias, de forros, de aduelas* (S, p. 53).

Procede-se, na seqüência, à identificação de outros elementos que contribuem para a coesão interna dos fragmentos descritivos localizados em **Amigo Velho**. Esta coesão é tratada tanto por Philippe Hamon, quanto por Roland Barthes. Considera-se, da

teoria de Barthes, em especial, a noção de catálise e os “pormenores” que “só possuem valor para o contexto da narrativa quando somados”.<sup>29</sup>

Na frase introdutória de uma das descrições paisagísticas recortada da narrativa *Amigo Velho - a cena parecia o campo devastado de uma batalha* -, o substantivo *batalha* (que se vincula à guerra) constitui-se como o núcleo principal do fragmento. E a palavra *cena* liga-se à temática do paisagismo. Os substantivos e adjetivos qualificadores utilizados na descrição, quase todos ligados a *batalha*, são empregados para ressaltar o aspecto desolador da vegetação, destruída quase por completo. Adiante, na segunda descrição paisagística, os elementos que contribuem para a coesão interna do fragmento giram em torno de dois termos principais: *vazio* e *devastação*, sendo, nesse contexto, um conseqüência do outro. Interessante notar que ao mesmo tempo em que o descritor relaciona ficcionalmente elementos de topografia e de vegetação, nega a existência de grande parte desses elementos, no presente diegético, reforçando o significado dos termos *vazio* e *devastação*, conforme pode ser observado no exemplo abaixo:

*E então, tempos depois, naquele inverno, a tristeza de João Onofre aumentou. Em frente à sua casa havia um **vazio**, um **vazio** que se alastrava também em seu coração. Olhando em torno, ele deu-se conta, pela primeira vez, da **devastação** que ia em derredor. O caponete de perto da sanga havia **desaparecido**. **Nada mais restava dos matagais cerrados. Os sopés dos morros estavam nus**, virados num escaldado só. **Logo à sua porta**, onde antigamente o vulto do pinheiro se erguia, **notava-se agora aquela “falha”**, que vinha frisar mais ainda a **desolação** do panorama. **Por toda a parte a ruína, a hecatombe, a decomposição**. Igual a **cruzes mutiladas**, os **tocos carcomidos** pela intempérie atestavam a **destruição em massa**. **Todas as árvores grandes haviam sido derrubadas**. Poucados foram apenas o mato ralo, a vegetação rasteira, os arbustos sem importância. **O resto, tudo fora consumido, tudo desaparecera** entre as queixadas metálicas da serra e saíra do outro lado, transformado em moedas e notas. / **O silêncio era maior do que antes. Não mais os papagaios e as gralhas vieram alegrar o rincão; não mais a porcada veio fossar o terreiro, à procura dos frutos que por acaso sobejassem; não mais houve alimento, ali, à mão; não mais haveria sombra no estio; não mais haveria alegria, nem nada** (AV, p. 15, 16).*

<sup>29</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa, p. 131.

Marcado temporalmente pela identificação da estação do ano, *naquele inverno*, quando a personagem *deu-se conta, pela primeira vez, da devastação que ia em derredor*, o olhar descritor, em *Amigo Velho*, se detém nos pontos da natureza que foram modificados após a extração de grandes extensões da mata de araucária. Ao mesmo tempo, lista elementos topográficos - a *sanga*, os *sopés dos morros* - dessa paisagem. Após evidenciar esses aspectos e a ausência das árvores, o descritor, de certa forma, resume o *panorama de desolação* configurador da paisagem, acentuando os termos principais, *vazio e devastação*, com a frase: *Por toda a parte a ruína, a hecatombe, a decomposição*. Nesse mesmo fragmento identifica a presença da indústria madeireira na metáfora *queixadas metálicas da serra*. O fragmento vincula-se às descrições da paisagem integrada pela serraria ou pelos montes de resíduos de madeira, encontrados em *Serragem*.<sup>30</sup> Ao descrever o complexo formado por uma indústria de beneficiar madeira, o narrador/descritor apresenta os setores da indústria e relaciona as atividades desenvolvidas pelos operários em cada lugar: *Aqui a serraria; mais ali, a oficina de beneficiamento; adiante, as fábricas de tacos, de caixas, de assoalhos, de esquadrias, de forros, de aduelas* (S, p. 53).

Nessa descrição, os trabalhadores não são referenciados como comandantes das máquinas. Antropomorfiza-se a serraria como único comando de trabalho. Lauro Junkes assinala que as “engrenagens capitalistas” estão implícitas, não apenas em *Serragem*, mas nas demais narrativas de **Amigo Velho**.<sup>31</sup> Ou seja, a presença dos patrões, nesses

---

<sup>30</sup> Aqui a serraria, mascando continuamente. Mais ali, a oficina de beneficiamento, despindo as tábuas, deixando-as lisas e juncando o chão de fitas de maravalhas. Adiante, as fábricas de tacos, de caixas, de assoalhos, de esquadrias, de forros, de aduelas. Tudo serrando, noite e dia, sem parar. E então, acumulando-se, estendendo-se, alteando-se, as sobras, aquilo que ficou nos dentes das máquinas – a serragem. E a serragem avança, toma espaço, desce pela barranca do rio, chega ao fundo. Já é barranca, também agora, e se cobre de limo. Quando o rio cresce, lá se vai um pedaço, broqueado pelas águas, arrastado pela correnteza, de novo virando farelo. Mas é um já para recuperar tudo. As máquinas não param nunca. (...) E continua o seu avanço. Horizontalmente e verticalmente. Outra vez e sempre (S, p. 53, 54).

<sup>31</sup> JUNKES, Lauro. Amigo Velho nas engrenagens capitalistas, p. 43.

contos, quase nunca é referida de maneira direta, apenas sugestionada em *Amigo Velho* na frase - *E lá vinha a ordem: “João Onofre, você vai cortar aqueles pinheiros da banda do lagoão”* (AV, p. 13) e na ênfase aos pensamentos de Procópio - *alguém estava enricando com a exploração do pinho. Apesar da crise, alguém estava tendo os seus lucros* (C, p. 20, 21). Em geral, o papel de comando das serrarias cabe aos gerentes, Almiro em *Amigo Velho* e Lucindo Zandonadi, mais tarde dono de serraria, em *Vagão*. Além dessas referências encontra-se, em *Uma história dos outros*, a presença do proprietário de serraria como protagonista da história. Porém, esse homem é dono de uma empresa à beira da falência e não possui mais o poder de comando.

Na ficção de Sassi, dos elementos restantes da vegetação, destacam-se *o mato ralo, a vegetação rasteira, os arbustos sem importância*, por que o resto foi *consumido, desaparecendo ao poucos entre as queixadas metálicas da serra e, saindo do outro lado, transformado em moedas e notas* (AV, p. 16). Em *Prece de criança*, as vassouras silvestres que Bento colhia para vender tornaram-se escassas com o crescimento da cidade. Também os pinheirinhos, vendidos por ocasião do Natal, ficaram raros. Mesmo as pequenas árvores ainda existentes não podem ser abatidas antes do tempo estabelecido pelos donos das serrarias. *E quando estiverem prontas para a industrialização, serão transformadas em tábuas e pranchas, pasta mecânica e papelão* (PC, p. 48, 49). No chão das serrarias, sobram as *fitas de maravalhas*, os resíduos de madeira que modificam a paisagem ao serem acumulados, formando, com a passagem do tempo, *um monte só* (S, p. 54).

Os resíduos de madeira acumulados são o foco do olhar descritor no conto *Serragem*.

*No começo é apenas uma série de montículos, espalhados por ali. Depois outros aparecem. E crescem, também. E aumentam de número. E crescem outra vez. Daí é um monte só, acidentado nuns lugares, plano em outros, mais baixo aqui, elevado mais além. Mas é um monte só, um único. Fofo, a princípio, muito fofo. Depois vai adquirindo consistência, calcado pelos pés das gentes, rodas de veículos, cascos de animais e pelo bater contínuo do tempo. Torna-se firme. Não perde nunca, porém, aquele som oco, meio cavo. A cor lembra o coco ralado, sem a alvura deste. Vai indo, vai indo, toma aquela aparência terrosa. Vem a chuva e encharca tudo aquilo; depois vem o sol, tostado, tostado. E já é quase como se fosse terra. Mas não é terra, percebe-se logo. Vai ser rocha, um dia, daqui a milhões e milhões de anos. Agora é serragem, apenas: partículas e partículas de pinheiro, acumulando-se ininterruptamente, alteando-se do solo, avolumando-se. A serra corta sem cessar, esfarinhando os troncos. Os tubos expelem o pó de madeira. Carrinhos transportam-no. E o monte vai crescendo, sempre e sempre (S, p. 53)*

No fragmento acima, a descrição do monte de serragem é elaborada de forma gradativa. O narrador/descritor, focando o monte de serragem próximo da serraria onde João Raizer trabalha, descreve como os resíduos de madeira se acumulam com o passar do tempo. Para isso, utiliza palavras indicativas de dimensões, *no começo é apenas uma série de montículos (...)* *E crescem outra vez. Daí é um monte só, acidentado nuns lugares, plano em outros, mais baixo aqui, elevado mais além;* de consistência, *fofo, a princípio, muito fofo, calcado pelos pés das gentes (...)* *torna-se firme;* de sons, *não perde nunca, porém, aquele som oco, meio cavo;* e de cores, *a cor lembra o coco ralado, sem a alvura deste. Vai indo, vai indo, toma aquela aparência terrosa. Vem a chuva e encharca tudo aquilo; depois vem o sol, tostado, tostado. E já é quase como se fosse terra (S, p. 53).*

Em *Prece de criança*, encontra-se um fragmento paisagístico urbano, constituído por casas, edifícios, ruas, muros e cercas que isolam os lugares ainda não habitados:

*Melita me perguntava se era longe o local de onde o Bento trazia as suas vassouras. Se era longe! (...) No princípio era a coisa mais fácil do mundo apanhar vassouras. Elas eram encontradas até dentro do perímetro urbano. Depois, com o crescer da cidade, o trabalho do Bento dificultou-se mais. Ali, onde antigamente era o campinho da gurizada bater bola, agora se erguia uma fábrica de laminados. Mais adiante, onde havia uns descampados sem fim, que até parecia que a cidade nunca chegaria até lá, estava agora a zona residencial. Por toda a parte se haviam erguido edifícios novos, acabando-se os terrenos baldios. Ruas novas foram abertas e cercas e muros fecharam locais que dantes não eram de ninguém. E a cidade continuava se alastrando, dia a dia, tomando conta do campo e do mato. O centro avançou e*

*engoliu o subúrbio, e este expandiu-se sem conta, para todos os lados. Os bairros mais distantes só se diferenciavam dos pontos centrais pela falta de movimento; no mais, tudo igual: as ruas calçadas, luz, telefone, prédios de tijolos e alvenaria. A cidade alastrou-se pelo morro, vadeou riachos, cobriu várzeas, subiu colinas, encompridou-se pela beira da estrada. Assim sendo, mais e mais distantes iam ficando os lugares onde a vassoura se encontrava silvestre, vicejando livre. Porém, até por ali mesmo as cercas se erguiam, impedindo a entrada. Não só as cercas visíveis, palpáveis. Outras ainda, mais indevassáveis, impostas pela lei. Os donos dos pastos e campos não mais queriam intrusos dentro deles. Depredando as vegetações. E o Bento era obrigado a caminhar mais longe, cada vez mais longe, arrastando o carrinho pesado com a mão mirrada (PC, p. 48, 49).*

O médico, narrador e personagem desse conto, ao relatar a Melita como o crescimento e a modernização da cidade tornaram as vassouras que Bento vendia um “produto” sem valor, descreve a transformação da paisagem local que aos poucos se constitui em cidade grande. Os componentes da vegetação, o *vassourão silvestre*, os *pinheirinhos* que Bento vendia por ocasião do Natal, *os pastos*; e da topografia, os *descampados sem fim*, o *morro*, os *riachos*, as *várzeas*, as *colinas* e os *campos*, empregados na elaboração desse fragmento, são representativos da paisagem antiga, agora dominada pelas construções modernas dos centros urbanos. Interessante notar que esse fragmento é composto de forma gradativa pelo descritor, ao relacionar os elementos da natureza desaparecidos e os que foram ocupando o espaço da paisagem antiga. Outro aspecto observado nesta descrição diz respeito à reflexão do narrador/descritor sobre alguns dos problemas sociais decorrentes da economia voltada para a extração da madeira: *Porém, até por ali mesmo as cercas se erguiam, impedindo a entrada. Não só as cercas visíveis, palpáveis. Outras ainda, mais indevassáveis, impostas pela lei* (PC, p. 49). As *cercas*, sejam elas visíveis ou não, obrigam Bento a *caminhar mais longe, cada vez mais longe, arrastando o carrinho pesado com a mão mirrada* para prover seu sustento. A temática desse fragmento liga-se, em especial, às narrativas *Amigo Velho*, *Noite* e *Vagão*, por seu caráter de exclusão social, causada, na coletânea de Guido Wilmar Sassi, pela instalação do complexo madeireiro.

Quanto ao papel desempenhado pelos fragmentos descritivos no contexto de cada narrativa, observa-se que eles servem de elemento complementar e, na maioria das vezes, necessário, ao texto no qual estão inseridos.

No conto *Amigo Velho*, as descrições da paisagem, ainda integrada pelo pinheiro, e dos cenários de *devastação*, percebidos pela personagem na ausência do *amigo*, revelam, em primeiro lugar, a alegria de João Onofre com a presença daquela árvore nas proximidades da casa. Sob a copa do pinheiro, a família de João Onofre descansava e, de certa forma, divertia-se. O alimento da família e dos animais silvestres era, em sua maioria, proveniente dessa árvore. E essas indicações, justificadoras da descrição, são utilizadas pelo descritor como elementos capazes de explicar o porquê da *dor* que João Onofre sentiu com a perda do pinheiro. Em segundo lugar, a descrição da paisagem próxima da casa daquele homem vincula-se às demais narrativas de **Amigo Velho** por indicar a presença do elemento destruidor - a serraria. Por último, a descrição da paisagem devastada, percebida por João Onofre tempos depois de o pinheiro ter sido derrubado, simboliza a morte das personagens dessas narrativas, considerando que todas elas dependem, de uma forma ou de outra, do pinheiro para sua sobrevivência. É válido destacar que os fragmentos descritivos presentes em *Amigo Velho* desempenham o papel de amplificar a narrativa e de retardar os acontecimentos, além de caracterizarem-se como memória da narrativa.

Em *Serragem*, as descrições tanto da serraria quanto do monte de resíduos da madeira, desempenham duplo papel. O primeiro serve para retardar o relato do acidente que tira a vida de João Raizer. O segundo, para representar, na antropomorfização das máquinas e da serragem, a morte da personagem. Ainda que o acidente tenha sido causado por *cansaço, distração, destino, qualquer coisa assim*, a serra assemelha-se aos seres vivos, caracterizando-se como um ser destruidor da natureza e das personagens.

Nessa narrativa, João Raizer simboliza o papel secundário que o homem desempenha na indústria, pois a serraria continua *serrando, noite e dia, sem parar*. E o monte de serragem, *acumulando-se, estendendo-se, alteando-se* a cada dia, vai apagando os vestígios do sangue do trabalhador que, no hospital, é apenas um *gráfico de febre*, como um *pontinho azul que sobe e desce, marcando os graus*; depois, *deixa de ser uma ficha na secretaria do hospital, ou um volume lá no necrotério, envolto num lençol* (S, p. 59, 60).

A descrição do centro urbano moderno, em *Prece de criança*, serve ao narrador/descritor como esclarecimento de Melita sobre as dificuldades enfrentadas pelo velho Bento, desde que os pinheiros deixaram de ser apenas *mato* para significar *riqueza*, e o crescimento da cidade ocupou o espaço das vassouras silvestres. Essa descrição, elaborada em primeira pessoa, configura-se, de acordo com a teoria de Hamon, como uma “transmissão de saber”,<sup>32</sup> pois o narrador explica para Melita o que era antigamente a cidade em contraste com a cidade atual.

A paisagem, na ficção de Guido Wilmar Sassi, perde seu caráter de lugar ideal e aprazível, ao contrário do paisagismo em Tito Carvalho, que mantém a ligação quase sempre harmoniosa entre homem e natureza. Nem mesmo os quatro elementos naturais encontram em **Amigo Velho** papel idêntico ao desempenhado nas descrições de **Bulha d’Arroio**.

Nas narrativas de Guido Wilmar Sassi, a água é simbolizada pelo *lagoão*, em cujas proximidades havia alguns pinheiros, e pela pequena *sanga*, perto da qual *havia*, antigamente, um *caponete* coberto pelos pinheiros que foram, mais tarde, derrubados por João Onofre (AV, p. 13, 15). Tal elemento surge, também, referenciado como: as

---

<sup>32</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 63.

*chuvas constantes* que caíram por quase todo o ano e paralisaram *quase por completo o desenvolvimento da indústria madeireira* de uma *pacata e hospitaleira cidade* da região dos pinheirais (UHO, p. 27, 28); a *chuva* que *encharca* o monte de *Serragem* (S, p. 53.); e a *neblina fechada, compacta*, que dificulta a visão do caminhoneiro Procópio, comparada a um *rio de lágrimas* e ao *suor*, todos dois também simbolizando o elemento água:

*A neblina fechada, compacta. As gotas de vapor acumulando-se sobre o pára-brisa e os metais. Depois escorrendo, como riachos de lágrimas. Sim, um rio de todas as lágrimas da impotência e da desilusão. Névoa densa, parecendo querer representar todo o suor do mundo. O suor das lutas vãs e inúteis, das esperanças perdidas, das ilusões roubadas. O suor explorado, vendido, humilhado. Suor prostituído nos seus anseios, maculado nos seus ideais; suor infecundo – para quem o verteu. O suor da humanidade toda, de gerações e gerações. O suor dos felás do Egito, dos párias da Índia, do cule chinês, do miserável universal. O suor dos cabras, dos peões, dos mandados, dos “braceros”, das “almas” da velha Rússia. O suor das senzalas, dos eitos, das fábricas. Suor cor de sangue, suor cor de mágoa, suor cor de vergonha. O suor de todos os corpos que se esfalfaram na labuta de séculos. O suor que escorre nos seringais da Amazônia, nas fazendas de café e de cacau, nos algodoads, nas plantações de cana, nas salinas, nas docas, nas serrarias. O suor verde dos ervateiros do Alto Paraná, o suor negro das minas de carvão. Suor de todas as eras, suor de todos os ciclos. O suor do escravo, do galé, do ninguém. O suor envolvendo a terra, o suor do mundo inteiro, se condensando, se condensando... (C, p. 24, 25).*

O fogo é representado pelo sol, que contribui para dar ao monte de serragem *aquela cor de coco ralado, porém, sem a alvura deste* (S, p. 53); ou como o elemento, *abrasador e judeu, pondo moleza nos membros, tornando a cabeça pesada, cansando o corpo dos viventes, metendo-lhes desânimo na alma*, contribuindo para dificultar ainda mais o trabalho dos motoristas que trafegam pela estrada da Serra da Miséria (C, p. 21).

No conto *Amigo Velho*, o ar é simbolizado tanto pelos *gemidos da madeira estalando que cortaram o ar*, quando o pinheiro gigante *chocou-se contra o solo*, quanto pelo *silêncio*. E esse silêncio, após a derrubada dos pinheiros que havia nas proximidades do casebre de João Onofre, é ainda *maior do que antes* (AV, p. 11, 12). Em *Noite*, o ar, simbolizado pelo vento, apresenta-se como um elemento inclemente: a personagem, ao notar-se presa no alto do pinheiro, *estremeceu, transido de frio. As*

*lufadas de ar gélido varavam-lhe a camisa e arroxavam-lhe a carne* (N, p. 43). O destaque para o ar como elemento hostil ao homem vincula essas descrições aos fragmentos descritivos de paisagem encontrados em **Bulha d'Arroio**, em especial o paisagismo noturno localizado em *Minuano*.<sup>33</sup>

O aspecto de inserção da descrição na narrativa, segundo Hamon, que orientou o trabalho até o momento, é compartilhado também por Gérard Genette e Roland Barthes.<sup>34</sup> Lembra-se que para Roland Barthes, a descrição apresenta-se como um “pormenor” que só possui “valor” em relação ao contexto narrativo quando todos os pormenores são recuperados pela “estrutura” do texto.<sup>35</sup>

Entende-se, assim, que as descrições de **Amigo Velho**, configuradas pela topografia (morros, sanga, riachos), vegetação (pinheiros, vegetação rasteira, mato ralo, arbustos, vassouras silvestres) e pelos elementos inseridos na natureza por mãos humanas (serraria, cidade, monte de serragem), somam-se ao contexto narrativo e desempenham um “efeito de real”. Estão no texto da ficção como representação do espaço “concreto”.

Vale ressaltar que na época em que as narrativas de Guido Wilmar Sassi foram escritas ainda existiam resquícios da paisagem original do Planalto Catarinense. Alguns remanescentes da fauna e da flora são encontrados nas serras catarinenses ainda hoje. O escritor lageano, porém, marcado pela necessidade de mostrar um outro momento econômico, social e cultural do Planalto Catarinense, volta seu olhar para os que não se

<sup>33</sup> *Por medonho que seja o inverno, medonho ou clemente, sempre é pior do que o já passado. Aquele era um deles. / O minuano zunia, vencendo a bulha dos arroios e dos pinheirais, que sacudiam as aramadas tristes. Trazia navalha nas unhas invisíveis e retalhava, que nem arrancando a lonca da noite escura* (Mo, p. 205).

<sup>34</sup> Hamon considera que o trabalho dos escritores realistas caracteriza-se pela necessidade de fazer com que a descrição, uma “temática vazia” seja “conduzida a desempenhar um papel na narrativa”, deixando de “ser simples enchimento” (HAMON, Philippe. *O que é uma descrição?* p. 75 - 76); Para Genette a descrição apresenta-se na narrativa como uma *ancilla narrationis*, mas escrava sempre necessária ao ato narrativo (GENETTE, Gérard. *Fronteiras da narrativa*, p. 263).

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. *O efeito de real*, p. 131-136.

beneficiam da exploração indiscriminada da madeira; por consequência, as paisagens também representam esse momento: de um lado, a destruição; do outro, a modificação da paisagem, agora integrada por elementos modernos.

Com a instalação do complexo madeireiro na região dos pinheirais, o fluxo humano intensifica-se pela vinda de trabalhadores de diversas regiões do país, atraídos todos pelo progresso proporcionado pela extração da madeira.<sup>36</sup> A descrição da paisagem destruída, encontrada no conto *Amigo Velho*, aproxima-se do contexto histórico do Planalto Catarinense das décadas de 40 e 50 do século XX, centrado na economia movimentada pela indústria madeireira:

*Por toda a parte a ruína, a hecatombe, a decomposição. Igual a cruzes mutiladas, os tocos carcomidos pela intempérie atestavam a destruição em massa. Todas as árvores grandes haviam sido derrubadas. Poucados foram apenas o mato ralo, a vegetação rasteira, os arbustos sem importância. O resto, tudo fora consumido, tudo desaparecera entre as queixadas metálicas da serra e saíra do outro lado, transformado em moedas e notas (AV, p. 15, 16).*

A identificação do momento econômico, em que a destruição da natureza é “necessária” ao progresso, materializa-se nas *queixadas metálicas da serra* que engolem todas as árvores de porte e as devolvem *do outro lado*, em forma de *moedas e notas*. Se, por um lado, a natureza é destruída, de outro, no lugar da vegetação, vão crescendo as cidades e seus arredores. Porém, nem tudo significa progresso nesse meio urbano, pois Melita, Bento, João Raizer, Anísio e sua família residem nas favelas, *nos terrenos parasitados pelos casebres, na Beira, o bairro vergonha da cidade*. E enquanto o *único dono* daqueles terrenos *todos não mandava limpar tudo aquilo e dividir em lotes (...) os pobres da cidade iam ficando por ali, suas misérias amontoadas nas margens do rio (...) no bairro miserável, onde as casas são restos de outras casas, a comida pouca e o agasalho nenhum* (V, p. 61).

---

<sup>36</sup> A identificação desse aspecto histórico e econômico do Planalto Catarinense foi elaborada no prólogo da presente dissertação.

Nas paisagens destacadas de **Bulha d'Arroio**, a natureza é exuberante e o olhar descritor observa, em vários momentos, *a religiosa grandeza daquela terra* e as personagens se distraem a olhar essa paisagem. Porém, em **Amigo Velho**, ocorre o contrário. O olhar recai sempre no presente da narrativa, na natureza modificada. Não há mais florestas, nem campos cobertos de vegetação verdejante. Agora, predomina o clima de destruição. As árvores grandes são derrubadas e transformadas em tábuas e serragem. A cidade e as serrarias ocupam os espaços antes cobertos pelas plantas nativas. No lugar da mata de araucária, ergue-se o mundo de concreto:

*Ali, onde antigamente era o campinho da gurizada bater bola, agora se erguia uma fábrica de laminados. Mais adiante, onde havia uns descampados sem fim, que até parecia que a cidade nunca chegaria até lá, estava agora a zona residencial (...) os bairros mais distantes só se diferenciavam dos pontos centrais pela falta de movimento; no mais, tudo igual: as ruas calçadas, luz, telefone, prédios de tijolos e alvenaria (PC, p. 48, 49).*

Não há mais espaço para os peões de fazenda, nem para os agricultores, porque as máquinas parecem trabalhar sozinhas e o monte de serragem é o único espaço de lazer dos marginalizados sociais:

*Os filhos dos trabalhadores brincam sobre a serragem. Aquilo é deles. Mais ainda: quase como se fossem eles mesmos. Entremisturam-se. As crianças engolem o pó da madeira, sem querer ou voluntariamente. Fios de baba e ranho escorrem pelos seus queixos. Caem. A serragem absorve tudo. E também serve de privada. As crianças fazem buraquinhos e escondem suas porcarias. Estas se dissolvem nas raspas de pinho e passam a fazer parte integrante do montão. Afinal, tudo é serragem. / À noite, o Fernando, o Mendes, o Pedro Nazatto e o Joaquim trazem para ali as negrinhas que encontram vagabundeando pelas ruas. As raparigas não tem luxos. E ali... a serragem é macia, macia... (S, p. 54, 55).*

As descrições configuradoras dos retratos das personagens que povoam o universo ficcional de Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi serão objeto de leitura na seqüência deste trabalho.

## 4.2. RETRATOS DA GENTE SERRANA

O retrato,<sup>37</sup> considerado uma categoria “menor” tanto na literatura quanto na pintura, configura-se pela descrição dos traços morais (etopéia) e físicos (prosopografia) ou da junção das duas figuras. Para Curtius a Retórica clássica, além da “paisagem ideal”, criou “a imagem do homem ideal”.<sup>38</sup> A imagem idealizada do homem aparece, segundo tudo indica, nas primeiras estátuas erigidas aos campeões olímpicos da antiga Grécia. Esses retratos, contudo, não buscavam a fidelidade ao modelo, porque se tratavam de esculturas arquitetadas com o objetivo de guardar a memória e, ao mesmo tempo, fazer propaganda dos Jogos Olímpicos.<sup>39</sup>

De acordo com Hauser, o que se entende por retrato na atualidade, uma descrição verossímil da pessoa retratada, “era completamente desconhecida durante o período arcaico da arte grega”.<sup>40</sup> A mudança de foco da vida coletiva para a vida particular do indivíduo, ocorrida no final do Séc. V a. C., marca o início da biografia na literatura e a “era do retrato” nas artes visuais.<sup>41</sup> Com o deslocamento do centro artístico da “Grécia para leste”, o ecletismo cultural e artístico ocasionado pela diversidade de culturas apresenta-se como “indício da vontade de conquistar novos campos, a que o retrato, a paisagem e a natureza-morta - temas quase desconhecidos até então - ficam devendo sua popularidade.”<sup>42</sup> E, ao lado do retrato, desenvolveu-se o gosto pelas biografias e autobiografias que, entre outros fatores, é ocasionado pela “curiosidade” da

---

<sup>37</sup> Retrato: representação da imagem de uma pessoa real pela gravura, pintura, fotografia e pelo desenho. Originária do vocábulo italiano *ritratto*, a palavra entrou na língua portuguesa no século XVI. O verbo retratar, do latim *retractare*, tanto pode significar “fazer um retrato de uma pessoa” como significar “retirar o que se disse”. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Op. cit.*, p. 682.

<sup>38</sup> CURTIUS, Robert. *Op. cit.*, p. 190.

<sup>39</sup> HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 72.

<sup>40</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>41</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 90 - 92.

<sup>42</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 101 - 106.

“sociedade cortesã” em relação às personalidades marcantes da época.<sup>43</sup> O costume de pintar retratos também se difundiu durante a era cristã primitiva, agora voltados para as imagens de Jesus Cristo e dos santos. Durante a Idade Média, as imagens de personalidades cristãs eram representadas de uma forma idealizada, lembrando, em alguns aspectos, as pinturas e esculturas da Grécia antiga.<sup>44</sup> Contudo, diferenciam-se as duas artes quanto aos fins com que foram empregadas: a Antiguidade usava a arte como propaganda, enquanto que a Igreja buscava na arte uma finalidade didática, doutrinária.<sup>45</sup>

A pintura de retratos, fundamentada numa visão mais realista da vida, difundiu-se bastante na arte holandesa durante os séculos XV e XVII,<sup>46</sup> após a invenção da pintura a óleo,<sup>47</sup> que permite criar a sensação de profundidade, tanto das paisagens e dos quadros de costumes quanto dos retratos.

O ato de descrever traços físicos e psíquicos, valorizado pelo Realismo/Naturalismo para caracterizar as personagens, liga-se à tradição pictural do retrato que, embora rentável, foi desconsiderado durante muito tempo no contexto das artes plásticas. Na literatura, as descrições das características físicas ou psicológicas das personagens não podem ser confundidas com a realidade, por serem apenas personagens imaginadas pelo escritor. Contudo, em especial em Tito Carvalho, as personagens apresentam, ainda que ficcionalmente, várias características físicas que propiciam uma relação verossímil entre a ficção e a realidade do homem das serras catarinenses.

---

<sup>43</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 106 - 107.

<sup>44</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>45</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>46</sup> **O LIVRO DA ARTE**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 139

<sup>47</sup> A “invenção” da pintura a óleo, no século XV, é creditada aos pintores holandeses Jan Van Eyck e seu irmão Hubert. **O LIVRO DA ARTE**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 153.

O universo humano retratado em **Bulha d'Arroio** é composto por descrições individuais das personagens, excetuando-se o retrato coletivo de seres do imaginário popular destacado de *Baitatá*. Devido a esta circunstância, opta-se pela divisão em retratos masculinos, femininos e de animais, lendo-se, em primeiro lugar, os retratos masculinos, na seqüência os femininos e, por último, os retratos de animais. Tito Carvalho caracteriza-se por trabalhar com o humanismo. Essa proposta diz respeito não só aos seres humanos mas também aos animais e às plantas, pois em suas descrições, humaniza tanto a natureza quanto os seres que a habitam.

As personagens que compõem o universo ficcional retratado em **Amigo Velho** são, em sua maioria, pessoas idosas, doentes ou deficientes físicas, numa demonstração do compromisso ideológico assumido por Guido Wilmar Sassi com a classe dos explorados. Os retratos dessa coletânea são, quase sempre, individuais, a exemplo de **Bulha d'Arroio**. Em razão dessa particularidade, também em **Amigo Velho**, adota-se a leitura, em primeiro lugar dos retratos masculinos, seguidos dos femininos e, na seqüência, dos retratos infantis.

A presença de crianças na coletânea de Guido Wilmar Sassi marca uma das diferenças desses contos para os de Tito Carvalho, pois em **Bulha d'Arroio**, a grande maioria das personagens são adultas, enquanto que em **Amigo Velho**, abre-se espaço, ainda que pequeno, para as crianças, seres também marginalizados pela divisão social e econômica da região serrana.

Para Philippe Hamon, “enquanto uma descrição em geral se deixa facilmente localizar, deduzir, extrair, recortar de um enunciado, a personagem é uma entidade, é uma unidade semiológica, mais difícil de ser localizada ou separável em uma narrativa.” Por isso considera o retrato uma “categoria literária privilegiada”, por ser a composição de uma “descrição focalizante e ao mesmo tempo de reagrupamento e de ‘constituição’

do sentido da personagem”. Assim, o retrato apresenta-se como o “lugar onde se fixa e se modula na memória do leitor a *unidade* da personagem, sendo a própria personagem o elemento focal, central, de todo enunciado narrativo ‘clássico-legível’”.<sup>48</sup>

#### 4.2.1 EM BULHA D’ARROIO

Os quatorze fragmentos descritivos que configuram o universo humano das narrativas de Tito Carvalho foram seleccionados das narrativas *Bulha d’Arroio*, *Valentia*, *Minuano*, *O Patriota*, *Tigüera*, *Flores de sangue*, *Zé-Tigre*, *Andeja*, *Morena*, *Sacrifício* e *Santa Luzia*. Além desses retratos, destacam-se duas descrições de animais no conto *Luta de touros* e um retrato coletivo de seres do imaginário popular, em *Baitatá*. Nessa diversidade de retratos, serão lidos os mais representativos.

Nos retratos descritos em **Bulha d’Arroio** predomina, por vezes, o aspecto psicológico das personagens; em outros casos, é a descrição dos traços físicos que sobressai. Esses retratos encontram-se dispersos nos textos e ligados à narração, porém todos são inseridos adequadamente na narrativa, contribuindo para uma composição harmoniosa.

No primeiro retrato destacado para a leitura, o narrador, Pedro Lonanco, observa Jaço. Nessa descrição predominam os traços psicológicos e sobressaem alguns traços físicos, um relativo aos olhos e outro ao vestuário da personagem descrita.

*- Pois, é isso: preguei com uma carga de chumbo na paleta do tio Jaço. El’era tipo enzoínero, a me provocar toda vida, com voz de chibarro, orneando cantigas esporas e o querumano desgraçado. A última vez que demos adeus de mão-pegada, foi na venda do Janguta, na capela da Chapada Feia. (...) Ajouquei-me a um canto e gachei-me a olhar o tio velho. O danado tava ficando gordo, e garrando a viola, dançando, aos corcovos, com unhas pelos bordões, pegou a penicar na minha vida, uma vida triste... (...) Cortei-o, pra ultimar, nos costilhares, e, brincando, limpei a sangueira do ferro na holanda que era o seu picunha dele. Jaço, brabo, com os olhos relampeando que nem poça onde o sol se lava, fincou-me um golpe que desviei, indo o tio velho cair pro lado, escoiceando, que nem gado na derrubada da marcação... (...) Não pude ouvir mais: a Tanagilda, broaca velha marraiera, andava fazendo vida com tio Jaço, um’égua piteada das cadeiras!.... (BA, p. 192, 193).*

<sup>48</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p 117 - 118.

Motivada pelo ódio do narrador-personagem, essa descrição funde-se com o quadro de luta. Identifica-se como marca do descritivo, a “personagem e a cena tipo”, na teoria de Philippe Hamon. Para elaborar esse retrato, o narrador compara homem e animal. A voz de Jaço é como *voz de chibarro*, o zurro do veado. As atitudes desse homem são comparadas ao gado que *escoiceia* quando *derrubado pela marcação* e a *um'égua pesteadada das cadeiras*. Dos atributos humanos que caracterizam Jaço, destaca-se o *tipo enzoineiro* e o *punga* (BA, p. 193). Quanto à *holanda*, espécie de capa usada por Jaço, a peça do vestuário apresenta-se, a princípio, como um “pormenor supérfluo”, de acordo com a teoria de Roland Barthes. Esse “detalhe” caracteriza-se como uma “catálise”, cujo “valor” é funcional e indireto, estando no texto apenas como “efeito de real”.<sup>49</sup> Contudo, ainda que pareça um pormenor descartável, a referência à *holanda* ou *picunha*, apresenta-se como elemento verossímil e indica um dos costumes da gente das serras catarinenses, de usar a capa para proteger-se do frio.

Em *Minuano*, os retratos do tropeiro e do médico estão imbricados e são processados por um narrador em terceira pessoa, porém sob o ponto de vista do tropeiro. Nessa descrição, características físicas (prosopografia) e psicológicas (etopéia) do tropeiro e do médico estão entrelaçadas. Do aspecto físico do médico ressalta-se sua fragilidade comparada à rusticidade do tropeiro:

*Pusera o médico sobre si um capote enorme de casemira da estranja, canhões e gola de pele, graxaim e lontra. / Tremia, ainda assim, sob o minuano cortante, e vez em quando rabeava o olho ao camarada, bispando-o duro e teso no seu riscadinho fino, assobiando a modinha do último pixurum. (...) - Tropeiro curtido do rigor do tempo, condoía-lhe ver aquela pessoinha de couro de setineta, tão cheia de sabedoria, tão necessária à vida do outro, que se inteiriçava, pr'amor da estocada no umbigo, a tremelicar como cria nova... / Era assim que nem um semeador de milagres, sem poder de apertar com força as rédeas, mãos encarangadas, bufando a uma rajada mais forte e mais fria... / Teve orgulho de sua ignorância, calejada de neves e geações (...) Ainda assim, tinha seus íntimos remoques, ria-se pelas murcelagens, diante do moço, que estralejava os queixos e deixava o animal pracatar preguiçoso, empacando por de vezes, perigando nos rasgões dos timbés. (Mi, p. 204)*

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. O efeito de real, p. 131.

O vestuário, em *Minuano*, aparece como diferenciador entre o viver do tropeiro, *calejado* pelo frio do inverno serrano, e o viver do médico, incapaz de suportar o inverno das serras. O vestuário simboliza o homem da cidade que começa a chegar aos remotos rincões das serras catarinenses, no início do século XX. Para destacar as diferenças entre médico e tropeiro, o narrador compara a fragilidade do doutor, *tão cheia de sabedoria, tão necessária à vida do outro que se inteiriçava, pr'amor da estocada no umbigo*, aos aspectos psicológicos do tropeiro, orgulhoso *de sua ignorância, calejada das neves e geadões, bastando aos tentos o borrachão da canguara e um baio fumegando ao canto da boca* (Mi, p. 205).

Uma certa nota romântica aparece em *Zé-Tigre*, na descrição da personagem, um *quase gigante* que, apesar de sua estatura, *era buenacho, amoroso, e a rês mais braba, o potro mais gavião, a besta mais baldosa se tornavam dóceis ao seu assobio, ou à sua cantiga de boiadeiro*. Destacam-se, dos aspectos físicos, a estatura de *quase gigante*, os olhos *de cão manso* e o *aspecto miserável, na tristeza dos farrapos* (ZT, p. 230). Dos traços psicológicos ressalta-se a bondade desse homem com *alma de criança e olhos de cão manso*. Zé-Tigre, depois de conhecer Gerôncia, deixa de ser homem *sem préstimo, tiatino ou andejo, de fazenda em fazenda, servindo às riconvências* e torna-se um tropeiro. As mortes da mulher e do filho o modificam: *de buenacho e amoroso*, transforma-se em assassino de *barbas compridas e tordilhas*, rindo suas *gargalhadas de gozo feroz saciado* (ZT, p. 232). Esses fragmentos descritivos contribuem para realçar as mudanças ocorridas com a personagem. Daí sua importância no contexto da narrativa.

Dois retratos foram destacados da narrativa *Tigüera*. No primeiro, predomina a prosopografia, na descrição das características físicas da personagem Izidro:

*O velho era pretinho, cabelo tordilho, tirante a baio, cara gorda, sem pregas, sempre a rir, e umas manchas de barba, que nem pitadas de cinza naquele carvão lustroso. Se não fosse o passo tardo, de boi carreiro, e o tac-tac do bordão pelos caminhos, a gente diria que tio Izidro se dava a enzoína (...) Os olhos piscos deitavam malícia, com o sestro de se fitarem, vez em vez, à direita, que lhe ficou das sumantas de nó-de-boi no cativoiro* (T, p. 219).

Além do aspecto físico, o narrador descreve particularidades psicológicas de Izidro: um contador de *casos d'antanho, de coisas fantásticas ou verídicas, com aberturas pitorescas, tons vivos de melodrama e jovialidades francas* (T, p. 219).

O segundo retrato destacado de *Tigüera* é elaborado por Izidro. Nele, o narrador/descritor ressalta as características psicológicas de Mané-João, *rapaz pobre, instruído como o vigário, e tão bom, tão amoroso, que se paizinho mandava chicotear Izidro, ele pregava o tala em si mesmo* (T, p. 220). Esse retrato assemelha-se à descrição da personagem do conto *Zé-Tigre*, antes de se tornar um vingador.

O conto *O Patriota* traz apenas o retrato do rapaz reconhecido pela alcunha que intitula a narrativa. A descrição, configurada por traços de etopéia e de prosopografia, destaca as características dessa personagem que *não se influa a desenganar um matungo velhaco, nem a lançar um tijuco na mangueira* porque era *cachaça pros outros e sua tristeza de quase aleijado o maneava na inutilidade*. Como elementos psicológicos, sobressaem o jeito *meio tararaca, mas bom de rédea na vida, sem brabezas, sem soberbias* e o estilo soturno, *sempre calado, muito quieto no seu canto*, causados por *uma aflição irreprimível que guasqueava-lhe a arca do peito*. Quanto ao aspecto físico, ressaltam-se a *disparidade física que incitava o riso*, uma *miséria orgânica que o gerava num galho seco retorcido*. E, *bastava que o chamassem, para que se tornasse branco de cera, um esgar de dor na face rechupada* de seu corpo frágil de *criança chimbezinha* (OP, p. 207). Essa descrição lembra o retrato encontrado no conto “Desamparados”, de Afonso Arinos.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> O menino, no referido conto, “Era uma pobre criatura incompleta, insexual, nem menino, nem homem, cujo rosto chupado tinha uma expressão de contrastadora alegria, nos lábios descarnados que nem podiam se unir, nos olhos pequenos e admirativos que nos esguardavam como a coisas exóticas. (...) Mudo, no meio do descampado, e compadecido daquela miséria humana, eu seguia com os olhos os movimentos daquele ente sem ventura, inquerindo por que motivo as feras o haviam poupado em suas montarias ou os coriscos no meio das tempestades”. ARINOS, Afonso. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968. p. 87 - 88.

Em *Flores de sangue*, na elaboração do retrato de João Maria, o peão de fazenda, traços físicos e psicológicos são aplicados.

*Desde peãozinho, a puxar a tropa, calejando o bugre no socado de bastos rotos, João Maria teve imenso dó da madrinheira. (...) Eram quase irmãos de sina... / João Maria viera do Urubici (...) Crescido aos coices (...) parou-se abobado das idéias, sem préstimo, fugindo à lida, por medo a pragas e laços. (...) Foi vivendo, meio-termo entre gente e animal, xucro, assustado, buscando, ao menor risco dum tala, esconder-se, desaparecer dentro de si mesmo. (...) E assim, sem agrados, a pontapés e tabefes, foi vencendo o tempo. / Desenvolveu-se, ganhou ar de gente, os remendos e trapos escondidos sob um meco esfiapado, as botas rindo pelas biqueiras, dando aso, sempre, às indiretas ferinas e picantes dos entiquentos. / Na cara, o mesmo ar de tristeza ressabiada... (FS, p. 222, 223, 224).*

Nesse retrato, a exemplo de outras narrativas, o descritor vai além das características físicas para descrever João Maria, salientando o aspecto miserável de suas roupas: *os remendos e trapos escondidos sob um meco esfiapado, as botas rindo pelas biqueiras, dando aso, sempre, às indiretas ferinas e picantes dos entiquentos* (FS, p. 224).

Em *Santa Luzia*, o narrador em terceira pessoa, ao retratar Bentinho, destaca aspectos físicos e psicológicos do rapaz de *tronco de serrano forte, um trancucho que uma vez no lombo do matungo, não vai abaixo à-toa* (SL, p. 245). Em outro retrato da mesma pessoa, agora sob o ponto de vista de Angélica, o narrador descreve Bentinho como um *macorombo de mãos calejadas* (SL, p. 259), numa referência aos traços físicos do homem acostumado aos trabalhos no campo. As transformações, ocorridas com a personagem, após ser abandonado por sua mulher, são demonstradas por meio da prosopografia e, em menor escala, da etopéia: *nos beiços nem pinga de sangue, a boca vincada a um canto, olheiras fundas, cercando o olhar vivo, seco, ameaçador, a fuzilar vingança* (SL, p. 260).

Nas descrições de personagens femininas de **Bulha d'Arroio**, a prosopografia predomina. Porém, aspectos psicológicos das personagens são apresentados na composição dessas descrições, conforme será visto na seqüência.

Em *Valentia*, o narrador/descritor em primeira pessoa compõe o breve retrato de Maria-Chica, observando aspectos de sua personalidade e de sua fisionomia. A personagem, no passado era *bichinha bilontra*; modificou-se, porém, e, *quem a visse hoje* não imagina que *aqueles olhinhos de piaco-piaco, aquela carinha de pêsko*, com aqueles *beicinhos que deviam ter gosto de apoio*, foram capazes de provocar *badernas nos pixuruns ou nos espalha-pés* (V, p. 200).

De forma diferenciada da maioria das descrições de personagens encontradas em **Bulha d'Arroio**, no retrato acima apresentado, o enfoque é o rosto da personagem. Em *Sacrifício*, a ênfase recai sobre o corpo de Gerôncia. A *morenota*, algum tempo depois de ser abandonada pelo marido, *ganhou cores, arredondou o corpo, e, mal comparando, garrava um jeito dum pero-de-maio, que deixa as bocas com um cuspe gosmento...* (S, p. 241).

Predomina a prosopografia na composição do retrato da personagem título, em *Morena*, descrição motivada pelas lembranças do tropeiro, foco privilegiado pelo narrador/descritor. Nota-se que o mesmo apresenta elementos da anatomia feminina como o *ventre lúbrico*, o *peitinho duro e empinado*, a *carinha linda e macia* e os *relevos fortes da carne* e compara os quadris dessa *mulatinha* dos seus *pecados* com as *ancas de animal de raça*. O olhar descritor vai além das características físicas da personagem ao mencionar uma peça do vestuário dessa *loucura de mulher* em sua *cassa branca*. Podem-se observar, nesse retrato, vestígios do Romantismo, na exaltação e idealização da mulher, denotados pelas expressões *carinha tão linda*, *loucura de mulher* e na pureza da *cassa branca*. Contudo, aparentemente idealizada, a Morena é *bilontra e falsa* (Mo, p. 239) e, dessa forma, o narrador/descritor ressalta também características psicológicas da personagem. Outro aspecto observado nessa descrição é a zoomorfização da mulher,

quando o narrador/descritor descreve os quadris da Morena como *ancas de animal de raça* (Mo, p. 239).

O retrato da mulher ideal, resquício do Romantismo presente ainda nas narrativas de Tito Carvalho,<sup>51</sup> é encontrado em *Morena, Tigüera* e *Santa Luzia*. Na descrição elaborada por Izidro, em *Tigüera*, *Nhá-Candoca é uma geada de carne e uma frescura de manhã! (...) a alma branca* daquele escravo, capaz de dar a própria vida para a felicidade de sua senhora.

Em *Santa Luzia*, a prosopografia e a etopéia são empregadas, pelo descritor, na composição do retrato de Angélica: *florzinha do campo, cheirosa de água florida* (SL, p. 243). *Orgulhosa de sua beleza tão gabada nas trovas e desafios* (SL, p. 254), *um veludo de pêsego maduro nas faces* e *o corpo delgado, que nem se diria ser mãe* (SL, p. 257), Angélica é capaz de trair. O adultério provoca a revolta das mulheres da cidade que vêem Angélica *todo dia com três vestidos, pulseira e borzeguim novo, luxenta que chegue* (SL, p. 258), apresentando-se *cheia de fitas, que nem bandeira do Divino* (SL, p. 258). Com o novo amor, Angélica *juraria ter nascido outra vez ou, como árvore podada, criado mais viço, enrijado o lenho* (SL, p. 258, 259).

Se os retratos acima apresentados configuram-se pela predominância da prosopografia na descrição das personagens, em *Andeja* o aspecto grotesco de Gabriela é elemento predominante. Nessa descrição, o realismo toma o lugar da nota romântica, na composição física e psicológica da personagem.

*Alcatruzada, presa ao bordão, Gabriela Gonçalves Padilha, como um gaudério, aí anda, nas ruas, pelas portas, a mão estendida aos andantes. / É meio cega e tararaca. (...) As vestes em retame esfarraparam-se-lhe de tanto rustir pelos portais. / Tosaram-lhe as clinas, já meio tordilhas, onde a muquirana parava rodeio, e o seu aspecto tornou-se horripelantemente grotesco. Ao desamparo, às intempéries, avelhentada pela miséria, não logrou dó, ao invés, provocou a risota dos pedões e a graceta torpe dos cantos-de-rua. / A sarjeta, com o ser "alma encantadora", desceu à bestialidade e violentou-a, esbrugando entre os cascos o seu único e inestimável bem. (...), tornou-se confiada, cinchou a paciência, e bandeou-se para a imoralidade. (...) Gabriela, com a vista enviesada, só encherando uma polvadeira, (...) aos*

<sup>51</sup> A mulher ideal aparece, também, nas narrativas *Morena* e *Santa Luzia*.

*trambolhões, com os cascos roídos pelo calor-de-figo, um tope de fita ao alto - uma cola atada - virou a ter risos e medos repentinos. (...) Agora, atravessando o inverno medonho, escoteira, sentia-se flaquita, sem ninguém por si. (...) Gabriela aí vaga, pelas ruas, à cata do níquel para a geração que vem a sustentar, até que um minuano mais riço a leve de quatro, pra detrás do morro... (A, p. 234 - 236).*

Nessa descrição, uma das mais extensas da coletânea **Bulha d'Arroio**, o narrador/descritor ressalta tanto os traços físicos quanto os psicológicos na configuração do retrato de Gabriela Gonçalves Padilha, única personagem da coletânea que possui nome e sobrenome, talvez a única coisa que ainda lhe resta. Observa-se a preocupação do descritor com os pormenores realistas/naturalistas, denunciadores do abandono e da miséria em que vive essa mulher.

A descrição de Gabriela, em razão da riqueza de pormenores, apresenta traços do estilo realista e pode ser comparada com os retratos que integram as narrativas *O Patriota* e *Flores de sangue*. Em *Flores de sangue*, a personagem é um trabalhador e que ajuda nas lides com o gado, transformando-se, com o passar do tempo, em um rapaz destro e forte. Em *O Patriota*, embora a força de vontade de se tornar um bom soldado contribua para uma mudança na vida dessa personagem, tal mudança é passageira. A baixa obrigatória do serviço militar devolve-o à vida de *quase aleijado* de antigamente. Já em *Andeja*, Gabriela degrada-se a cada dia. A morte de Sebastiana-Tica a devolve às ruas e Gabriela torna-se *confiada*, sem *paciência* e se volta para a *imoralidade*, qual um *bicho alçado* (A, p. 236).

Os retratos, tanto masculinos quanto femininos, apresentam somente algumas características físicas e psicológicas das personagens dos contos. Contudo, em *Luta de touros*, o narrador/descritor apresenta, com maior riqueza de detalhes físicos e psicológicos, os dois animais que mantêm um embate mortal para um deles, antropomorfizando-os, muitas vezes, ao ressaltar aspectos psicológicos do Jaguané e do Baio-Churriado. Nota-se, nos primeiros fragmentos que compõem esses retratos que, primeiro, são apresentadas algumas características comuns aos dois touros.

Depois de começar o embate, apenas os aspectos individuais do Jaguané aparecem em detalhes.

A narrativa inicia-se pela descrição das características comuns do touro Jaguané e do Baio-Churriado *que viviam a olhar-se, as orelhas picotadas pelo sinal caídas para a frente, rumo dos cornos grossos, volteados dois lindos pares de borrachões. Imóveis*, no estudo do adversário, de vez em quando se percebe um leve movimento *no mosquear da cola, enxotando motucas ou no vaivém rápido da língua, entre as narinas arfantes e os beiços reluzentes de baba*. E, ainda, *nas tremuras demoradas do pêlo, na defesa do couro contra os ferrões teimosos, ou no bater demorado de pálpebras que seriam sorrisos... Sorrisos duma saudade indefinível...* Contudo, apesar desse “sorriso”,

*latejavam pelas órbitas dos touros dois grandes ódios inextinguíveis. Insensíveis ao sol que lambia-os de chapa, pondo-lhes coruscações de minúsculos cristais nas manchas esborcinadas do pêlo, os animais fitavam-se, insaciáveis, estranhos à paisagem, na hipnose crescente do mesmo desejo de aniquilamento....* (LT, p. 196, 197).

Essa narrativa, entrelaçada pela narração do embate, pela descrição do retrato dos animais e dos detalhes da paisagem que circunda a arena da luta, contribui para ressaltar a imobilidade dos touros, só quebrada quando o Jaguané, urrando *baixinho, cheirando a terra, escarvando-a com o casco dianteiro*, chama o adversário para a luta. E este, com um *ronco surdo, um segundo martelar de pata no chão*, apanha a *luva da provocação*. Inicia-se a luta até o momento em que se ouve *o estalo de um casco*. A partir daí, o narrador/descritor, entremeando a descrição da luta com aspectos da paisagem, apresenta as características individuais de cada animal. *Talvez pressentindo a derrota*, o Jaguané,

*Num apelo desesperado à sua dinâmica, mais se lh'esticam os nervos, 'té quase rebentarem. (...) Sob a pele grossa toda a sua estrutura range num fatal esgotamento. / Do couro, zebado a esfoladuras de raspão, andam porejando lágrimas de sangue. / Para trás, vagorosamente, sempre para trás, num encolhimento de desânimo, ele tem a instintiva intuição da derrota infamante. (...) Os seus grandes olhos doces vão ganhando raiaduras rubras* (LT, p. 197, 198).

Quando o Jaguané *boja na taipa, a língua ao canto da boca em espuma, com um cansaço incoercível a estrangular-lhe o arcaboço em agitado resfolego*, o Baio-Churriado *afasta-se, ressabiado daquela capitulação fácil*. Com um *orgulho selvagem ainda cava o chão, provocante, e crava as aguçadas pontas entre a picanha e o enripado das costelas do adversário* (LT, p. 198). O Jaguané *fica no chão, com a boca aberta, das ventas convulsas, na sede de ar, e do lacre das feridas, manava o sangue fumegante, aumentando os coágulos no chão. Moscas varejeiras lhe enxameavam o dorso aveludado. Seus cascos arranharam a terra (...) ensaguentando-se, a pele começou a contrair-se e a cauda varreu o ar, em despedida, em maldição, talvez. Pelas narinas derramava-se a esverdeada podridão liquefeita das entranhas. Mais um espasmo e ficou imóvel...* (LT, p. 198, 199).

Configurando ainda a categoria dos retratos, destaca-se do conto *Baitatá* um retrato coletivo de seres do imaginário popular. O narrador em primeira pessoa descreve ao seu companheiro de viagem as assombrações que moram na Serra do Oratório e saem, durante a noite, para assustar os passantes que se aventuram pelas proximidades.

*Vêm todos como caíram... Uns com o toco do pescoço esfiapado; outros mais com a cara retalhada, garrões atorados, aos pulos, e alguns se arrastam, medonhos, sem o resto da cintura pra baixo. Sapos churriando o chão... / São os revoltosos de 93, um piquete do Gumercindo. (...) A procissão tem modos de avanço direito. É ver tropas aboiadas, de sinuelo, por atalhos apertados. (...) E mal a madrugada as pegue por longe, se geram as almas numa luzinha azul, corriqueira, naquele rumo, procurando as tocas e furnas, o escuro dos grotões. / Tem sempre a última, a que campeia a querência, assim como já disse. (...) De dentro das vassouras saiu, então-se, uma luzinha azulada, escorregando de viés, erguendo, abaixando, para subir de novo e descer e sumir e voltar outra vez. (...) Baitatá brotava no seu rumo dele* (B, 211, 212).

Para descrever as assombrações, o narrador emprega elementos da anatomia humana, e, de certa forma, compara as almas penadas aos soldados feridos em guerra: *Vêm todos como caíram... Uns com o toco do pescoço esfiapado; outros mais com a cara retalhada, garrões atorados, aos pulos, e alguns se arrastam, medonhos, sem o*

*resto da cintura para baixo*. Nessa descrição, observa-se também a referência a um fato histórico que marcou o Sul do Brasil no final do século XIX, a Revolução Federalista.<sup>52</sup>

Se os retratos de **Bulha d'Arroio** ainda guardam resquícios do romantismo, na construção da imagem da mulher e do homem ideal, em **Amigo Velho**, a técnica descritiva é diferenciada.

#### 4.2.2 EM AMIGO VELHO

Os retratos da coletânea de Guido Wilmar Sassi enfatizam os traços físicos e psíquicos das personagens – em sua maioria, esses retratos são tributários das técnicas da pintura e da descrição realista.

Das narrativas de **Amigo Velho** foram pinçados seis retratos dos contos *Amigo Velho*, *Noite*, *Prece de criança*, e *Vagão*. Também se adota, na leitura do universo humano das narrativas de Guido Wilmar Sassi, a divisão dos retratos em masculinos, femininos e, por último, em retratos infantis.

Para descrever João Onofre, personagem do conto *Amigo Velho*, o narrador descritor utiliza-se tanto da etopéia quanto da prosopografia na composição que revela os sentimentos de angústia, sofrimento e raiva de um velho entristecido por causa das condições precárias em que vive, e doente, em consequência da alimentação insuficiente para mantê-lo com saúde. O retrato configura-se por dois fragmentos: no primeiro, a descrição das atitudes e sensações da personagem, destacando-se partes da anatomia desse homem:

*Os ruídos da serra entram pelos ouvidos de João Onofre, escarafunchando-lhe o cérebro como verrumas. (...) Uma coisa ruim, uma espécie de bola, subia-lhe pela garganta, tornava-lhe a respiração opressa e impedia-o de falar. / Emoldurado pela porta, os braços caídos ao*

---

<sup>52</sup> Vale lembrar que a Revolução Federalista de 1893 iniciou-se no Rio de Janeiro com a ascensão de Floriano Peixoto à presidência da República. Também no Rio Grande do Sul, após a renúncia do governador Júlio de Castilhos, organiza-se uma revolta armada, apoiada por Santa Catarina. Dentre os comandantes das tropas riograndenses destacaram-se Gumercindo e Aparício Saraiva. CABRAL, Oswaldo Rodrigues. A revolução de 1893. In: \_\_\_\_\_. **História de Santa Catarina**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Laudes, 1970. p. 260 - 261.

*longo do corpo, as pernas presas pelo desânimo, o rosto inundado de tristeza e o peito a arfar numa raiva surda, ele observava os trabalhadores da serraria, que, indiferentes, porfiavam na sua faina destruidora.*

No segundo fragmento que configura o retrato da personagem central do conto *Amigo Velho*, destaca-se a técnica da anacronia, encontrada em algumas das narrativas de Guido Wilmar Sassi. Antes da derrubada do *amigo*, João Onofre tentou salvá-lo, falando com o gerente da serraria para poupar aquela árvore. Almiro não atende às súplicas daquele homem envelhecido pela miséria e pela doença, e o despede com uma frase ofensiva: *que mania é essa de só comer pinhão? Até parecem porcos*. Bem que João Onofre pensou em argumentar. *Ah, se ele fosse mais novo... Daí o Almiro ia ver - teria de engolir a ofensa*. Mas João Onofre era velho e *com o resto do amor-próprio ferido (...)* resolveu não mais humilhar-se. *Os lábios tremendo de emoção, colocou o chapéu na cabeça e retirou-se, com uma raiva surda a roer-lhe por dentro, tristeza e desolação impressos na cara* (AV, p. 14, 15). O pinheiro é derrubado, o tempo passa e a *fraqueza aumenta com a velhice*, até que um dia João Onofre morre *de velhice, de fraqueza, de cansaço* (AV, p. 16).

Doença, fraqueza e sofrimento causados pela pobreza também são os elementos que contribuem para dar cor e forma aos retratos de Mané Juca e sua mulher Marcolina, no conto *Noite*. Os dois retratos são processados no mesmo fragmento, entremeados pela narração da volta do casal para sua casa, depois de terem feito uma boa colheita de pinhões:

*Vinham cansados, de volta para casa, arquejando sob o peso da carga. Ele na frente, suarento, os olhos no fundo, as carnes comidas pela doença, cambaleando às vezes – mas querendo ainda se fazer de forte e caminhar ligeiro -, com um saco enorme nas costas. A mulher mais atrás, pesadona, arrastando os chinelos em passos morosos. Os “nove meses”, quase no término, não a deixavam andar mais depressa. Mesmo assim, não queria dar parte de fraca, e lutava para acertar seu passo pelo do marido. Além do fardo que carregava no ventre, outro ainda lhe judiava dos ombros, forçando-a contra o chão, obrigando-a a gemer baixinho* (N, p. 35).

Além dos traços físicos que acentuam o retrato realista dessas duas personagens, quase no final do conto o narrador menciona peças do vestuário simples de Mané Juca. Preso no alto de um pinheiro e sem poder descer, o homem *maltrata os*

*miolos, tentando achar uma solução. Pensou na cinta, para fazê-la de maneira, mas o tronco era grosso demais. Então, lembrou-se de sua roupa, mas desistiu logo ao perceber que o brim zurrapa não agüentaria o repuxo. Rasgar-se-ia num instante, cortado pelas rugosidades da casca* (N, p. 41, 42). Lá ficou Mané Juca, preso no pinheiro e Marcolina olhando-o do chão. Só a *solidão lhes era companheira, enquanto que o medo - a angústia, e o frio - mais e mais lhe arrasava com os nervos. E... anoiteceu* (N, p. 43).

Nos retratos destacados acima, poucos traços físicos são empregados nas descrições de João Onofre, Mané Juca e Marcolina, enquanto que em *Prece de criança*, o médico/narrador/personagem descreve o velho Bento, observando vários pormenores de sua constituição física, enfatizando, assim, a prosopografia:

*O carro do Bento... rústico, pesado. Até não sei como ele podia arrastar aquilo. E com uma só das mãos, ainda! A sua outra mão, a direita, mirrada e murcha, vivia sempre sumida dentro da manga do paletó. Sua boca era retorcida, com uma cicatriz no canto. Quando ele falava, se repuxava todo, careteando. Os pés pareciam uma chaga só, os dedos tortos, encoscorados, o formato perdido. (...) E assim vivia o Bento, barbas e cabelos sempre grandes, roupas em frangalhos, idade indefinida. Eu sempre o conheci assim. Gente mais velha do que eu o conheceu assim. (...) Quando alguém perguntava ao Bento o motivo da sua mão aleijada e dos seus pés tortos ele explicava entre lágrimas, a baba escorrendo da boca, na sua meia-língua: / - Foi ma mãe, madinha. Cando era peteno. Me deixô no fogo, madinha, prá teimá... Bem peladinho, madinha, bem peladinho. Não, madinha! Ninguém atudiu Bentinho. Saí sozinho, todo teimado. Ah, madinha, não sei. Mãe ruim, madinha não telia eu. Botô no fogo, pra teimá. Bem peladinho, madinha, bem peladinho. (...) Tudo isto eu contava para Melita, sem nenhuma intenção de fazer literatura, quando íamos ver se o Bento havia melhorado. Mas o Bento não melhorava, não. Agora era o fim. Inúteis os meus medicamentos e os meus cuidados; a ciência de todo impotente. A velhice se aliara à doença, e juntas, mais a miséria e o cansaço, acabavam com o pobre traste. (...) Uma vez, fizeram-lhe a barba, deram-lhe um banho. Fui vé-lo, num domingo. Estava para morrer de triste, enrolando nervosamente nos dedos os cordões do pijama limpo que lhe haviam vestido. (PC, p. 46 - 48).*

Em *Vagão*, destaca-se um retrato coletivo da família de Anísio, que trabalha como empilhador de tábuas em uma serraria e ganha quase nada. Esse retrato, processado pelas conjecturas de Anísio, ressalta a mesma pobreza e miséria dos demais retratos das narrativas de **Amigo Velho**. Anísio sabia que *todos os de casa andavam fracos, passando privações, definhando, emagrecendo*. O filho mais velho desse homem, que *lhe servia de companhia, durante as tardes, depois que lhe trazia alimento,*

também estava em casa agora, *no leito, as carnes se sumindo, virando só pele e ossos* (V, p. 63 - 70).

A descrição de Melita, que integra os retratos infantis, foi destacada da narrativa *Prece de criança*. Nesse retrato predomina a prosopografia. A menina é mantida no hospital pelo médico/narrador, na tentativa de ver *se os tônicos dão um pouco de cor ao seu rostinho mirrado, se injeções e boa comida fornecem um pouco de carne ao seu corpinho raquítico*, mesmo sabendo que quando Melita voltar para casa *a verminose vai se instalar de novo, virá a tosse outra vez, e a desnutrição, a miséria, os coices da vida, enfim, tudo aquilo que transforma as crianças em coisinhas tristes* (PC, p. 45).

Observam-se nas descrições das personagens da coletânea **Amigo Velho** que os narradores/descriitores procuram ressaltar as características físicas de mulheres, velhos e crianças, buscando, com esses pormenores, um nível aproximado de verossimilhança, em especial com os marginalizados sociais. As descrições de Mané Juca, Marcolina, Anísio, João Onofre e as crianças lembram, em vários aspectos, as personagens do romance **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos.<sup>53</sup>

É necessário observar que a fome não está presente apenas nas regiões assoladas pela seca. No sul do Brasil, seja nas periferias urbanas, seja em áreas em que a economia está fundamentada na agricultura, a fome e a miséria também se fazem presentes. A produção ficcional de Guido Wilmar Sassi procura ressaltar essas especificidades.

As crianças desnutridas, os homens e mulheres envelhecidos precocemente, em **Amigo Velho**, podem, de certa forma, ser resumidos em um só retrato coletivo: o das

---

<sup>53</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 84ª ed. São Paulo: Record, 2002.

peças que definham por causa da fome, como lembra Severino, personagem de **Morte e vida severina**, de João Cabral de Melo Neto:

E se somos Severinos / iguais em tudo na vida, / morremos de morte igual, / mesma morte severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia / de fraqueza e de doença / é que a morte severina / ataca em qualquer idade, / até gente não nascida.<sup>54</sup>

Nas descrições configuradoras de retratos da coletânea **Bulha d'Arroio** depara-se com uma variedade de tipos: o serrano *forte, trancucho, quase gigante*; a mulher idealizada (que lembra o romantismo), homens e mulheres que foram marginalizados pelas engrenagens sociais (realismo/naturalismo). Essas últimas personagens, de certa forma, podem ser interpretadas como uma forma antecipada do realismo crítico de Guido Wilmar Sassi, que descreve um universo humano marcado pelas diferenças sociais, pelo abandono e pela fome.

Nos retratos de **Amigo Velho** predominam as descrições características do realismo/naturalismo. Simultaneamente com a descrição das personagens, Sassi compõe, no cenário em que as personagens se movimentam, a descrição de um momento econômico diferenciado e que está dividido em dois momentos distintos: o primeiro se caracteriza pelas atividades agropecuárias de subsistência; o segundo, pelo advento da indústria madeireira.

#### 4.3. QUADROS DE USOS E COSTUMES DA CULTURA DO PLANALTO

A representação de usos e costumes sempre esteve presente na cultura humana. Nos primórdios da civilização, além do fato de serem manifestações artísticas, os desenhos feitos nas paredes das cavernas procuravam expressar o cotidiano do

---

<sup>54</sup> MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In: \_\_\_\_\_. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta**. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 70 - 71.

homem primitivo. Esse momento, limitado pelo “documento” pictórico, antecipa o relato oral, que é a instância em que os indivíduos, de uma forma mais complexa, trocam experiências. Assim, de indivíduo para indivíduo, de geração para geração, os desenhos, os relatos e as narrações constituem uma cadeia de elementos da produção humana que, ao se somarem, constituem as bases do conhecimento.

Os acontecimentos do cotidiano como temas da representação artística reaparecem nas manifestações poéticas da Grécia Antiga, tanto nos poemas quanto nos cânticos de guerra e de trabalho. Nas produções artísticas de Hesíodo encontra-se a representação da figura do camponês e de seus problemas diários, configurando-se como uma arte voltada para a justiça social. Na era clássica, ao lado das manifestações artísticas aristocráticas, desenvolveu-se um estilo de representação de assuntos ligados ao dia-a-dia das pessoas: as comédias - que são representações muitas vezes exageradas das atividades humanas. Assim, ao satirizar comportamentos, abrem espaço para alguns temas básicos: o amor, o poder político e as relações sociais características das classes econômicas em ascensão. Mais tarde, ao lado da biografia e do retrato, manifesta-se a pintura, em especial de pedras tumulares, como modo artístico empregado para representar cenas familiares íntimas. No período helenístico, nas comédias de Menandro, a sátira aos costumes burgueses destaca-se como forma de representação de usos e costumes.<sup>55</sup>

Na literatura latina destacam-se Petronio e Apuleio, escritores que se concentram em uma temática extraída da vida cotidiana. Contudo, as descrições

---

<sup>55</sup> Arnold Hauser traça, em seus estudos sobre a **História Social da Arte e da Literatura**, um panorama da arte ocidental, buscando, muitas vezes, na cultura primitiva e na cultura grega os elementos artísticos capazes de explicar o desenvolvimento pelo qual passou a literatura ao longo do tempo. O livro de Hauser serviu de base para a elaboração desse resumo histórico sobre a presença da representação de usos e costumes na tradição histórico-literária do Ocidente.

minuciosas passam a ocupar lugar de destaque apenas nas manifestações literárias centradas em uma concepção realista/naturalista da vida a partir do século XV.<sup>56</sup>

A revalorização da representação de paisagens, usos e costumes ocorre no século XIX, e a descrição destaca-se como o modo de narrar mais empregado na composição do universo físico, ôntico e cultural, em textos literários.<sup>57</sup>

A evolução histórica das artes plásticas, da literatura e da história social conduziu a cultura a um cenário onde é possível considerar que a hipotipose, particularizada em quadros, apresenta-se como a figura capaz de representar as “cenas vivas e animadas de ações, paixões e de acontecimentos físicos e morais”, conforme Philippe Hamon.<sup>58</sup> Diferente das descrições de paisagens, que enfocam um elemento de certa forma estático, ou dos retratos que buscam a representação de seres por meios físicos e psicológicos, a descrição dos quadros de usos e costumes implica no detalhamento das ações, o que permite um efeito mais dinâmico. Daí a característica primordial de tal procedimento, a sua estreita ligação com o narrativo e sua classificação como descritivo.

Em **Bulha d'Arroio** há uma variedade de fragmentos descritivos de usos e costumes, categorizados em quadros de trabalho, luta e lazer, que denotam a preocupação do escritor em representar o contexto social e cultural das personagens de sua ficção. O universo humano, topográfico e cultural onde Tito Carvalho busca os temas de suas narrativas é o Planalto Catarinense, região adotada por ele como local de descanso e, durante algum tempo, de trabalho. Embora sejam narrativas ficcionais, é possível estabelecer uma relação entre essa ficção e a realidade do Planalto Catarinense,

---

<sup>56</sup> HAUSER, Arnold. *Op. cit.*, p. 314.

<sup>57</sup> Ao lado da literatura, as belas-arts também se destacam como manifestações artísticas capazes de representar usos e costumes, ganhando destaque na cultura ocidental com a pintura holandesa do século XV e se prolongando até o século XVII, época em que ganha ampla repercussão na Holanda e em outros países europeus. A leitura dessa tradição da arte holandesa foi elaborada por Svetlana Alpers no estudo sobre **A Arte de descrever** dos pintores holandeses do século XVII.

<sup>58</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 17.

situando-a no contexto sócio-econômico e cultural motivado pela agricultura e pecuária de subsistência.

A diversidade de representação de costumes em **Bulha d'Arroio** não apresenta a mesma proporção daquela encontrada nas narrativas de **Amigo Velho**. Ao centrar suas narrativas de ficção na região dos pinheirais, Guido Wilmar Sassi procura ressaltar os aspectos condizentes com as conseqüências desastrosas da exploração indiscriminada da madeira. Dessa forma, os quadros que estão em suas narrativas focam, com freqüência, as atividades desenvolvidas pelos empregados das serrarias nos trabalhos de corte, beneficiamento, empilhamento e transporte da madeira. Além desses quadros, é possível encontrar outras atividades de caráter secundário, como a coleta de pinhões. Um outro exemplo está no trabalho de seleção de arbustos da flora local, conhecidos como vassouras silvestres. Depois da limpeza desses vegetais, segue-se um sistema de produção rústica, manufaturada, de vassouras - que posteriormente serão comercializadas. Quase idêntica atividade é desenvolvida no período que antecede as festas natalinas: seleção e limpeza de pequenos pinheiros, que são vendidos nas cidades. O lazer, em **Amigo Velho**, faz parte da lembrança das personagens e liga-se, quase sempre, ao pinheiro. Mesmo quando o lazer se relaciona com o presente diegético, está comprometido, ainda que indiretamente, com o tema central de todas as narrativas: o pinheiro.

#### 4.3.1 EM BULHA D'ARROIO

As descrições de usos e costumes das narrativas de Tito Carvalho configuram-se em quatorze fragmentos classificados em quadros de trabalho (localizados nas narrativas *Valentia*, *Sacrifício*, *Tigüera*, *Entrevado*, *Flores de Sangue* e *Morena*); de

luta (encontrados nos contos *Bulha d'Arroio*, *Luta de touros*, *Carijo* e *Valentia*); e de lazer (selecionados de *Valentia*, *Carijo* e *Santa Luzia*). Importante observar, antes do início da leitura, que os quadros de trabalho caracterizam-se, em especial, pelo trabalho desenvolvido pelas mulheres, trabalho esse que engloba tanto os afazeres domésticos quanto as lides no campo e com o gado. O procedimento de leitura seguirá a seqüência das categorias: trabalho, luta e lazer.

É válido relembrar, aqui, que narração e descrição encontram-se entremadas nas narrativas, dificultando a tarefa de destacar fragmentos puramente descritivos. A observação diz respeito em particular aos quadros de trabalho, nos quais o descritor empenha-se mais em nomear as várias atividades desenvolvidas por suas personagens, sem a preocupação maior de descrevê-las em detalhes. Essa peculiaridade é encontrada em *Flores de Sangue*, em que o descritor apenas menciona o trabalho desenvolvido por João Maria: *aligeirara-se na lida, atirando certo o pealo, derrubando facilmente o pingo* (FS, p. 224); ou ainda, *naquela tarde, quase abombada a madrinheira, o peão batia as canhadas e chapadões, no rasto da animalada em pastoreio* (FS, p. 225). Nas narrativas *Morena* e *Zé-Tigre*, ainda que não se configurem como descrições, vale destacar a presença do tropeiro em sua atividade de levar o gado de um lugar para outro e, em *Bulha d'Arroio*, uma outra particularidade que será abordada na conclusão deste trabalho, o papel do tropeiro como elemento de contato entre comunidades distantes: *eu ia galopeando (...) pela estrada do Rabungo, levar uma riconvência ao Chico Bragado* (BA, p. 193, 194). Além de ser elemento capaz de diminuir distâncias, o tropeiro é responsável, também, pelas relações comerciais de sua região com outras localidades, o que caracteriza uma confiança mútua entre o tropeiro e os comerciantes. Essa relação surge em duas oportunidades: a primeira, em *Zé-Tigre*, cuja personagem central apresenta-se como uma pessoa de extrema *confiança*: *a guaiaca de lontra era segura, e*

*os pacos iam e voltavam sem falta duma lonca miúda, duma periquita engomada* (ZT, p. 231); também em *Carijo*, nas palavras do narrador/personagem, o tropeiro revela-se como elo de relações comerciais: *tropeei gado, viajei com a tropa e nunca faltou um ligá, nem um sovéu* (C, p. 227).

O trabalho agrícola constitui o tema do fragmento descritivo encontrado em *Tigüera*. Nesse fragmento, o narrador/descritor ressalta o peão de fazenda em seu trabalho ingrato de fazer brotar a plantação na *Tigüera*:

*Mané-João garrou o apá e, de eito em eito, virou a terra da lavoura. Semeou. A praga dos chopins, com bico mais traiçoeiro que tanajura, deu-lhe cabo da semente, voando a rir uma gargalhada de tinhoso vingado. / Nhô moço não desacorçoou. Curvado de novo, suando desespero e raiva, mergulhou mais fundo o milho, de mistura com os fiapos de sua esperança... / E a plantação veio, devagarinho, no começo, (...) e mais tarde a cair, murcha, mirrada. / Nhá moça foi espiar (...) A terra quente lambia o ar, em reberberos, com uma tropa inquieta de língüinhas de vapor. A seca andava entisicando ares e pesteando o gado. / E a pobrezinha, (...) gachou-se a chorar (...) Cada lágrima era um pingo d'água-benta (...) beijando a tigüera, dando-lhe força pra se cobrir da alegria das plantas. (...) O milharal cresceu, espichou, sacudindo no ar as folhas verdes. E vieram as espigas, e as bonecas brincavam ao vento como crinas de seda ruiva... (T, p. 220, 221).*

No quadro acima, o narrador/descritor apresenta as quatro etapas básicas do trabalho agrícola, relacionadas ao plantio: o manejo e preparo da terra, a semeadura, a luta constante contra os elementos naturais e, em etapa posterior, a colheita. Além do trabalho árduo de revolver a terra e semear as sementes, o trabalhador depara-se com a força dos elementos da natureza: o sol e a terra improdutiva seja pela ação do sol ou pela falta de nutrientes. Nota-se, ainda, a presença de outro elemento que torna o trabalho de cultivo da terra mais difícil: os pássaros que comem as sementes. A luta do homem contra a inclemência da terra fínda com a benção das águas, na metáfora das lágrimas de Candoca.

Em *Entrevado* e *Sacrifício* é possível comprovar o trabalho das mulheres que se ocupam tanto dos afazeres domésticos quanto campestres. No primeiro, a *tibéria*, *ajoucada no casco do entrevado* passa seus dias *temperando o de-comer, batendo invernadas, a trabalhar as criações, e carpindo a lavourinha* (E, p. 215). No segundo,

Siá-Gerôncia, julgando o marido morto, *cuidou de compor o cachicholo, mais a lavoura, pro sustento dos filhos, botando-se, dia mal espontando, pro campo, a reculutar as vaquinhas*, aumentando, assim, *suas posses* (S, p. 241).

Os trabalhos domésticos atraem o olhar fiel do narrador/descritor no conto *Valentia*, ao detalhar Maria-Chica em suas atividades cotidianas da casa. Nota-se nesse quadro uma certa intenção de evidenciar a variedade e a continuidade dos trabalhos domésticos, pois a personagem é vista *enxaguando os trens, batendo a tachada de soquetes pro sabão, ou de coc'ras, espremendo o teto das vacas* (V, p. 200).

É interessante observar na leitura dos quadros acima destacados que a enumeração das atividades desenvolvidas pelas personagens e a forma durativa dos verbos (gerúndio) contribuem para o sentido de continuidade e repetição dos trabalhos, revelando um traço do cotidiano da gente do campo, em especial das mulheres que se ocupam dos afazeres domésticos e dos trabalhos agrícolas e pecuários.

O homem do campo, sempre às voltas com o trabalho cotidiano na luta constante pela sobrevivência, depara-se ainda com situações que o impelem a duelar pela defesa da honra. Os quadros de lutas localizados em *Bulha d'Arroio*, *Valentia* e *Carijo* são representativos dessa necessidade do sertanejo em defender seus princípios e códigos de condutas. Por se caracterizarem-se como quadros de lutas, os detalhes das ações das personagens estão ressaltados nos fragmentos descritivos, propiciando outra vez a intercalação do narrar e do descrever:

*- Pois, é isso: preguei com uma carga de chumbo na paleta do tio Jaço. El'era tipo enzoínero, a me provocar toda vida (...) A última vez que demos adeus de mão-pegada, foi na venda do Janguta, na capela da Chapada Feia. (...) Bebemos na mesma guampa a mesma pólvora... Ajouquei-me a um canto e gachei-me a olhar o tio velho. (...) O danado (...) garrando a viola, dançando, aos corcovos, com unhas pelos bordões, pegou a penicar na minha vida, uma vida triste... Eu, então-se com um pulo de jagatirica, caí na mangueira e gritei o garraio a tirar um cotejo. Ele pinchou-se, a espada reberberando na mão. Peleiamos um mundo de tempo. Cortei-o, pra ultimar, nos costilhares, e, brincando, limpei a sangueira do ferro na holanda que era o seu picunha dele. Jaço, brabo, com os olhos relampeando que nem poça*

*onde o sol se lava, fincou-me um golpe que desviei, indo o tio velho cair pro lado, escoiceando, que nem gado na derrubada da marcação...* (BA, p. 193).<sup>59</sup>

Nesse quadro de luta, destacado de *Bulha d'Arroio*, o olhar do descritor prende-se aos elementos da descrição: a localização espacial da luta, na *venda do Janguta*, e a apresentação cronológica dos acontecimentos desde o encontro de Pedro Lonanco e Jaço até o desfecho da luta. O fato de observar o inimigo apresenta-se como a “motivação psicológica” da descrição e Pedro Lonanco, ao se colocar em lugar privilegiado para *olhar o tio velho*, representa a “personagem-tipo”, segundo Hamon. Além da luta em defesa da honra ultrajada, outros costumes podem ser identificados nesse fragmento: a presença da viola, instrumento musical apreciado pelo sertanejo; a presença do cavalo, animal que serve de meio de locomoção aos homens do campo, e o encontro dos homens que se reúnem em estabelecimentos comerciais. Os bares, em muitos casos, e as vendas constituem-se em espaços capazes de propiciar o contato entre as pessoas e de afastá-las de seu isolamento natural provocado pelas condições topográficas (regiões montanhosas) e geográficas que afastam o meio rural dos centros urbanos.

Em *Valentia*, encontra-se a luta em defesa da honra ultrajada, dessa vez provocada pelo ciúme. O baile realizado nas Bracatingas assume o papel de espaço de provocação, de disputa amorosa e de reafirmação de posse.

*Ora, o Zé-Chapada andava dando umas piscadas roubadas com a noiva do Terêncio [Maria-Chica], diante do qual ele, nessa noite, meio trancucho, sentou namorar. / Daí, passou as unhas na mocha, pra fazer cuca, tocou modinhas chorosas, chegando a debulhar uma tristeza na sala, tanta era a gemição.... / O outro pegou a coçar-se, com o micuim da ciuada, mais doído que pau-de-bugre* (V, p. 200, 201)

As provocações, da mesma forma que em *Bulha d'Arroio*, são efetuadas por meio da música. A intenção de Zé-Chapada em provocar Terêncio e chamar a atenção

---

<sup>59</sup> A repetição de alguns fragmentos descritivos no decorrer da leitura torna-se necessária por encerrarem, algumas vezes, mais de uma categoria descritiva.

de Maria-Chica apresenta-se como a motivação psicológica desse quadro. Das *modinhas chorosas* o violeiro parte para as trovas, desafiando Maria-Chica. Os versos recitados por Zé-Chapada são ofensivos e a moça, ficando *chucra*, *desembestou quem nem novilha de anca queimada da marca!* (...) *Pinguancha destorcida! Avançou pro cantador e fincou-lhe a pracata pelos queixos. Nossa! Foi um tedeum!*

*Mais de meia dúzia de moças caíram, pro chão coiceando a macacorra. / Zé-Chapada escumava, velhaqueando preso por dois parceiros. Parecia ruim-do-juízo. Do outro lado, Terêncio, seguro pelos companheiros, berrava: / - Larguem esse sabugo! Quebro-lhe uma aspa e deixo a outra balanceando! / - Me larguem, eu sou homem! – gritava o pracatado. / “Compadre” daqui, “amigo-velho” dali, “me atenda” de lá, tudo se acomodou (V, p. 201).*

Na madrugada, já final de baile, Maria-Chica observava o despertar do dia quando sua *atenção mudou de rumo*:

*Súbito, deu um grito, nem que tivesse sido mordida de vespa. / Todos acudiram. / E viram, então, pela janela, ao longe, contra as tronqueiras dois homens em aloite. / Desceram a apartá-los. / Pareciam dois loucos-da-cabeça. / Um deles descascava, sem dó, o camboim por riba do outro, abrindo-lhe brechas e vergões que logo se tornavam inchumes. / O pobre Zé-Chapada foi carregado aos ombros. (...) E o Terêncio, com os braços da tibéria, toda orgulhosa, em armadilha de laço, enroscada ao pescoço, com a cara retamada de lama e sangue, boleava ainda o porrete, berrando a subir o tope: / Comigo é ali: no pau da goalhadeira! (V, p. 202, 203).*

Situação quase idêntica é encontrada em *Carijo*, na qual o narrador/personagem relata ao oficial de justiça as motivações que o levaram a provocar confusões no baile de *pixurum*, do qual saiu ferido a bala. O ciúme e a traição da personagem Biloca são as causas dessa briga:

*Ouvimos repenicar a viola e chorar a rabeça. Fomos pra sala, onde o Naja mascate cantava uma décima e o Zé-Capuava, feiticeiro, gemia na mocha. Enquanto a Biloca beijava a bandeira no oratório, eu vi o Capuava fazer umas benzeduras nas costas dela e olhar, rindo, o Naja. (...) Capuava convidou a Biloca, dançou, meio escaceador, uma marca e falou na rosca do ouvido dela. Ela riu e conversaram muito, ela sem me olhar, esquecida de mim. Veio a queimada, e o feiticeiro enfestava as marcas: a mandraca tinha pegado, tava feita a minha desgraça. Eu era quem nem retalhado! Quis derrubar a fressura do graxaim Capuava, que me cortou a arreata. (...) A broaca já tinha garrado cambicho, reminando-se, meio trancucha. / Convidei pra ratoeira, cheio de brabeza, louco da cabeça. Ela entrou na roda: a gaita mais a rabeça pararam. / Biloca, pitando, me olhou enfiado e rindo pro Capuava, orneou esta quadra com os rapazes, do lado, já me fazendo pouco:*

*Sai daqui louco da vista,  
Ai! Cego do entendimento,  
Em outra escala mais alta,  
Navega meu pensamento!*

*A velheira, a potrancada e os garraios caíram na gargalhada. Peguei tremer, enxerguei tudo vermelho. / A orquestra tocou, e quando chegou a minha vez, pinchei-me na roda, coiceando, e com a culha em fogo, abri o tarro:*

*Senhora dona Biloca,  
Marca passo no salão,  
Parece uma porca velha,  
Com vinte e cinco leitão!*

*Dei dois tiros. Tudo levou extravio. Depois voltaram, como lechiguana, num zunido. Era vinte e cinco contra um. Houve o carijo: despaletei dois: me desarmaram. Com a espiga duma marca preguei uma sumanta em outros três. Depois, ouvi uns disparos, e caí maneado. No outro dia, dei acordo de mim num catre do tio Manduca... (...) - Tenho a prova aqui. Uma bala me varou a carrocha, dois golpes de chanfalho pegaram o chicojuelo e um a picanha (C, p. 228, 229).*

Também no quadro de luta acima transcrito observam-se as técnicas de intercalar narração e descrição. Tanto os fragmentos descritivos localizados em *Valentia* quanto os recortados de *Carijo* apresentam-se como uma reconstituição dos fatos ocorridos e implicam em descrever as ações praticadas pelas personagens, observando os detalhes e ressaltando as causas e as conseqüências que motivaram as brigas. Esses dois fragmentos, juntamente com a descrição do embate entre animais, são representativos do clima de violência que permeia as narrativas de Tito Carvalho.

Processado por um narrador em terceira pessoa, o quadro de luta recortado de *Luta de touros* descreve o embate do Jaguané com o Baio-Churriado na disputa por território. Nesse quadro, a exemplo dos demais, o olhar provocativo é o elemento de inserção do descritivo no contexto da narração.<sup>60</sup>

Os dois animais fitam-se longamente e depois desse de olhar de enfrentamento é que se inicia a luta:

*Súbito, o Jaguané entrou a urrar baixinho, cheirando a terra, escarvando-a com o casco direito dianteiro, a levantar altas colunas de pó, que voavam rutilando. / Do lado oposto, outro ronco surdo, um segundo martelar de pata no chão, atirando poeira ao ar -, a luva da provocação apanhada. (...) Os dois touros, então, recuaram, bufando, a cabeça baixa, o perigalho bamboleante. / E de pontas baixas arremeteram, em fúria, a calda golpeando o ar, em gancho. (...) E agora, na largueza sem fim do campo livre, os dois touros de chifres encruzados, iam gravando, com o filete de gosma pendente, na pelúcia macia da relva, toda a grandeza bárbara daquele encontro de forças iguais e poderosas. / Horas em desfio não*

<sup>60</sup> Vale lembrar a teoria de Hamon, para quem o olhar das personagens apresenta-se como elemento de inserção da descrição no contexto narrativo e de verossimilhança da representação literária.

*quebram a atitude. Poder-se-ia jurar que já ali se achavam, petrificados na mesma pose agressiva, insensíveis, (...) se não fosse o relevo mais forte duma cordoveia, o reteso mais violento da musculatura rija. / Por fim há o estalo de um casco. O Jaguané desanda, badalando a cabeça, chocalhando as aspas, como afiando-as. (...) E volta, novamente, à imobilidade da defesa, para outra vez recuar e outra vez estacar, firmado nas patas traseiras.(...) Para trás, vagorosamente, sempre para trás, num encolhimento de desânimo ele tem a instintiva intuição da derrota infamante. / E, então, ferra-se à astúcia. / Mas a sua agilidade felina encontra, por diante, outra ligeireza assombrosa. / As investidas de ataque não chocam alvo. / Semelham ambos, na rapidez dos golpes, o fio do lombo em reta, uma agulha imanada. (...) O Baio-Churriado afasta-se, de relâmpago, ressabiado daquela capitulação fácil. Ele é o rei do campo, de soberania firmada pelo triunfo magnífico de sua força. São-lhe troféus as novilhas ariscas, de carne quente e virgem / O orgulho selvagem do macho fê-lo cavar o chão, provocante ainda... / E arremeteu, numa derradeira vez, de cabeça baixa. / Na antevisão do perigo, o outro tentou evitá-lo. Escasseou-lhe tempo. E jeito. As aguçadas pontas do Baio cravaram-se entre a picanha e o enripado das costelas. E logo dois esguichos de sangue golfaram em arco. (...) Mais um espasmo, e ficou imóvel... (...) O touro vencedor, cheirando o sangue arroxeadado do chão, cortava o rumor de recolhimento, que se ia infiltrando terras e coisas a dentro, com mugidos longos e doloridos – saudade dum ódio ou espinho dum remorso – ‘té que o esfuminho da noite esbateu tudo no mesmo tom de treva e no mesmo silêncio de repouso... (LT, p. 197 - 199).*

Embora seja um quadro descritivo de luta, os animais, medindo suas forças, parecem *petrificados na mesma “pose” agressiva, insensíveis* à natureza que os cerca. O último golpe do Baio-Churriado, ferindo mortalmente com suas *aguçadas pontas* o adversário, põe fim ao embate mortal travado pelos dois animais e marca, também, o final da descrição e da narrativa. Nereu Corrêa comenta essa descrição, entendendo-a como um trabalho de “extraordinário vigor plástico” do escritor catarinense, ao apanhar “em seqüência cinemática todos os movimentos de uma cena comum aos olhos do homem do campo.”<sup>61</sup>

A vida social da gente do campo, marcada por festas religiosas e profanas, está representada nas narrativas *Valentia, Carijo e Santa Luzia*.

Dois fragmentos descritivos de festas foram localizados em *Santa Luzia*. No primeiro, uma festa religiosa, o narrador/descritor em terceira pessoa descreve o preparo da festa e os trabalhos a ela relacionados. De início, o trabalho das mulheres na cozinha no preparo de *frangos* que jaziam de *papo pro ar, nas formas forradas de miúdo*; a *calda para o doce de gila*, os ovos batidos para *os sequilhos e pães-de-ló, enfim, de um tudo*. No pátio da casa *a piazada corria, levando água a ferver* para o Janguta que

<sup>61</sup> CORRÊA, Nereu. *Op. cit.*, p. 84.

*pelava um capado roliço. Já as moças da vizinhança, juntamente com Rosinha, filha do festeiro, tramavam flores de papel de seda, malacacheta e canotilho para o oratório de Santa Isabel (p. 247). Na seqüência, a chegada dos convidados, recebidos com foguetes, enquanto um deles a cavalo mesmo, esticava a sanfona e o outro ponteava a viola.<sup>62</sup> Acolhidos no pátio, para dar o adeus de mão-pegada, apearam, os animais na ramada, entregues ao capataz, enquanto tio Anacleto mandava chegar a água quente e a cuia pro chimarrão. Nos fundos da casa, os homens traziam a mamota osca, graxuda, que seria abatida para alimentar os convivas (p. 248). Os demais convidados chegaram, entre eles Bentinho, de picunha novo, um lenço de seda verde no pescoço, as pontas metidas no passador de ouro trabalhado na Taquara.<sup>63</sup> Os recém-chegados entraram, a cumprimentar, alguns a dar louvado aos padrinhos, que é sinal de bom ensino (p. 249). A seguir, o olhar descritor foca o interior da casa, onde luziam as velas do oratório, pintado de novo, a cruzinha ao alto coberta de flores, que desciam em manejo pelas colunas de madeira, manchando, em baixo, a alvura da toalha de crivo. E, na parede, os retratos dos defuntos avós de Rosinha como que sorriam mais faceiros (...), contentes daquele respeito à crença tradicional da família. Por último, após os rituais religiosos do “Bendito, louvado seja”, sob as luzes dos lampeões fumegantes, o pessoal caiu na dança, valsas e mazurcas, que a gaita ia desenrolando fanhosa, com o pesponto da viola e o contracanto dos baixos (p. 250).*

No segundo quadro destacado de *Santa Luzia* é descrita uma festa de casamento que começa com os preparativos do noivo que *tonto de contente* vai para Laguna a negociar em caminho, por Orleães e Pedras Grandes, umas cabeças gordas, *pr’amor de comprar a aprontação*, o enxoval da sua alegria e o presente de Angélica:

<sup>62</sup> A recepção de convidados para uma festa feita com fogos de artifício e a música são aspectos culturais das serras catarinenses registrados por Avé-Lallemant no século XIX (ver p. 10 da presente dissertação).

<sup>63</sup> Nota-se que neste quadro imbricam-se descrições de costumes e de retratos, a exemplo do retrato de Bentinho.

*uma pulseira de relógio, que só de pôr ao braço o taco-taco dava cócegas (p. 251). Às vésperas do casamento, os padrinhos e a noiva dirigiram-se para a vila, hospedando-se na casa emprestada do coronel Juca André. Na manhã do dia seguinte, a cavahada guapa deixou a vila, alguns fazendo empinar os animais, outros galopando e riscando brochas, em direção ao corredor do Postinho (...). E o Batista, sempre prevenido (...) puxou do borrachão, distribuindo um golpinho de canguara (p. 252).*

*O casório foi nova festança. / No jantar, galinhas, um matambre cheiroso, de se comer a empurrar com o dedo, soquetes gordos, e o leitãozinho na travessa, crivado de azeitonas, que nem calombos pretos. Depois, o acompanhamento, a cerimônia com o sermão do reverendo, e os graves apertos de mão, na intendência, do major juiz de paz. E pra ultimar, o baile, tortura dos noivos (...). Circularam bandejas de doces, enfeitadas de flores e fitas com o nome de ambos em letras de ouro; vinho, licor, conhaque, cerveja, tudo com fartura, que até os pobres na rua ficaram empanturrados (SL, p. 253).*

Os quadros de festas em narrativas de **Bulha d'Arroio** revelam indiretamente uma particularidade da vida sertaneja: a solidão. As festas, religiosas ou profanas, revelam-se como momentos de superação dessa vida solitária.

Em seu estudo sobre a obra de Valdomiro Silveira, Carmen Lydia de Souza Dias salienta que esse escritor representa em suas narrativas o isolamento do sertanejo, quebrado somente pelas reuniões coletivas de “auxílio mútuo”, figuradas nas narrativas de Tito Carvalho como *pixuruns*, e pelas atividades “lúdico-religiosas”.<sup>64</sup> Na descrição dos festejos em honra a Santa Isabel, o auxílio dos vizinhos para organizá-los lembra o descrito no preparo do presépio encontrado em *Natal do Lourenção*, de Valdomiro Silveira.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> DIAS, Carmen Lídia de Sousa. **Paixão de raiz**: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo: Ática, 1984. p. 86 - 106.

<sup>65</sup> “Era um verdadeiro mutirão, o preparo do presépio: cada qual dos convidados trazia uma novidade ou uma surpresa, como rosas raras naqueles ermos, jaboticabas atrasadas, ramos vermelhos de café-murta em pencas. A Risoleta, o pancadão do bairro, alva e engraçada que nem um lírio de ribeirão, trouxera agora um braçado de tábuas e ramilhetes de baririço ladeados de maravilhas”. SILVEIRA, Valdomiro. *Natal do Lourenção*. In: \_\_\_\_\_. **Mixuangos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. p. 139.

A vida social da gente serrana é marcada, ainda, pelas festas profanas, das quais fazem parte os bailões realizados em casas de famílias e os bailes comemorativos do final dos pixuruns, presentes em *Valentia* e *Carijo*.

Na primeira narrativa, a descrição do baile realizado nas *Bracatingas*, onde *dançou-se e brincou-se toda a vida* e onde *corria a canguara da venda dum lambote* (V, p. 200). Na segunda, o baile em comemoração ao final do trabalho coletivo, marcado, também, por danças e cantorias (C, p. 228). Embora os fatos descritos sejam festivos, tanto um quanto o outro acabam de forma trágica. Ressalta-se, ainda, o caráter descritivo desses fragmentos, quase impossíveis de serem lidos dissociados do contexto narrativo no qual estão inseridos.

Além dos traços culturais identificados nos quadros de trabalho, de luta e de lazer, outros costumes da gente serrana podem ser observados na leitura das narrativas de **Bulha d'Arroio**, como o costume do chimarrão, em *Santa Luzia*, que foi tema também da pintura *Roda de chimarrão*, de Willy Zumblick. Registra-se ainda o descanso do sertanejo encontrado em *Flores de sangue*. Os homens, nas lides pecuárias, costumavam dormir em *barracas*, sobre *pelegos macios* espalhados pelo chão, usando o *bichará* como cobertor (FS, p. 223). Vale ressaltar o caráter descritivo das narrativas de Tito Carvalho, sendo possível encontrar em **Bulha d'Arroio** dois contos (*Luta de touros* e *Valentia*) muito mais descritivos do que narrativos, que poderiam ser chamados de quadros.

#### 4.3.2 EM AMIGO VELHO

A função de testemunhar o cotidiano da gente do Planalto Catarinense, alguns anos após a produção ficcional de Tito Carvalho, é retomada por Guido Wilmar Sassi. Em **Amigo Velho**, identificam-se a permanência de alguns dos costumes registrados em **Bulha d'Arroio**, e a presença de outros hábitos, agora decorrentes da nova fase econômica da região.

Aqui também será observada a seqüência de leitura do cotidiano, agora subdividido somente em quadros de trabalho, primeiro a ser apresentado, e quadros de lazer. Vale ressaltar que os quadros de trabalho se encontram em sua maioria no presente diegético, enquanto que os quadros de lazer, fazem parte, quase sempre, do passado das personagens.

Oito quadros de trabalho foram localizados em *Amigo Velho*, *Noite*, *Prece de Criança*, *Cerração*, *Serragem* e *Vagão* e dois fragmentos descritivos de lazer foram destacados de *Amigo Velho* e *Serragem*

Antes de iniciar a leitura cabe lembrar que o descritivo em **Amigo Velho** é bem menor e mais camuflado do que aquele encontrado em **Bulha d'Arroio**. Essa característica, contudo, não impede a identificação de vários quadros de usos e costumes na ficção de Sassi. Na maioria dos fragmentos destacados para a leitura predominam substantivos e verbos, em particular os de ação, destacando-se a preocupação do narrador/descritor em focar o homem ou a máquina, apenas mencionando as atividades desenvolvidas sem descrevê-las em detalhes. O descritivo, em **Amigo Velho**, não está formulado explicitamente. Há mais sugestão do que visibilidade. É preciso ler nas entrelinhas para identificar a intenção descritiva, subjacente à narrativa.

Para Gèrard Genette, a descrição ou o esboço de uma descrição em geral encontra-se presente na narração, ainda que seja pouco perceptível, pois “a mais sóbria

designação dos elementos e circunstâncias de um processo pode já passar por um esboço de descrição”. Essa possibilidade descritiva está presente nos substantivos e algumas vezes nos verbos. Segundo Genette, “mesmo um verbo pode ser mais ou menos descritivo, na precisão que ele dá ao espetáculo da ação, e por conseguinte nenhum verbo é completamente isento de ressonância descritiva”.<sup>66</sup> A idéia de que qualquer fragmento narrativo, “qualquer unidade semiológica” do texto pode ser espaço para se desenvolver um sistema descritivo, é partilhada, em especial, por Philippe Hamon.<sup>67</sup> Segundo ele, muitas vezes o sistema descritivo está diretamente ligado ao sistema narrativo o que torna mais difícil o trabalho de diferenciar os dois sistemas. Isso se deve, em parte, ao trabalho do descritor em tornar sua narrativa um texto verossímil, procurando apagar as fronteiras entre narração e descrição.<sup>68</sup> Nas narrativas de Sassi, essas particularidades estão presentes em vários momentos. Um primeiro olhar identifica apenas a narração, mas no decorrer da leitura, percebe-se que os substantivos, os verbos, as situações, ainda que camufladas pela narração, apresentam-se como elementos descritivos.

Na narrativa *Amigo Velho*, encontra-se um quadro de trabalho. Nele, o narrador/descritor em terceira pessoa descreve o processo de derrubada e preparo das toras de um pinheiro, o carregamento dos pedaços da árvore na carroça e o seu transporte para a serraria. Observam-se como marcas do descritivo, conforme lembra Hamon, a “personagem-tipo”, representada por João Onofre, a localização privilegiada e a motivação psicológica, o corte do pinheiro: João Onofre, *emoldurado pela porta*, observa os trabalhadores da serraria, que, *indiferentes, porfiavam na sua faina destruidora*. Dois deles *manejavam a serra, em movimentos rítmicos e monótonos* e, a

---

<sup>66</sup> GENETTE, Gérard. *Fronteiras da narrativa*, p. 236.

<sup>67</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 100.

<sup>68</sup> HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 205 - 209.

*cada vaivém da serra, esta mais e mais se aprofundava na carne do pinheiro. Derrubada a árvore, logo a seguir, os machados entraram em ação. Os trabalhadores se atiraram ao tronco inerte, deceparam os seus galhos e desfizeram-no em toras. E avançaram-lhe também na casca, arrancando-a aos pedaços, deixando-o limpinho, desnudo* (AV, p. 11). O carroção *tirado por uma junta de bois* é carregado com as toras do pinheiro e conduzido para a serraria. *Animais e homens* caminham devagar, silenciosos. Os trabalhadores, *cansados da lida mantinham-se calados, e parecia, a João Onofre, que eles faziam causa comum com a sua dor, por ter perdido o amigo velho e querido* (AV, p. 12).

Dois quadros de trabalho foram localizados em *Cerração*, ambos protagonizados por Procópio em duas fases de sua vida: na juventude, quando *mal tivera forças para empunhar o machado* e conseguiu emprego em uma serraria (C, p. 22); e na fase adulta, quando compra um caminhão e torna-se um transportador de madeira. Dessa forma, o narrador/descritor relembra um fato do passado de Procópio e descreve o momento presente dessa personagem. Tanto um fragmento quanto o outro são motivados psicologicamente pela solidão de Procópio, que trafega pelas estradas dirigindo seu caminhão e repensando sua vida. Esse breve fragmento caracteriza-se como um dos momentos em que a sugestão descritiva é mais presente, não chegando a formar um quadro detalhado. Na frase: *mal tivera forças para empunhar um machado*, a intenção descritiva aponta tanto para o trabalho infantil como para as atividades de corte da madeira, ligando esse momento descritivo ao fragmento localizado em *Amigo Velho*.

Como todos os trabalhadores das serrarias, o jovem Procópio *peleou*<sup>69</sup> *contra os gigantes*<sup>70</sup> *da floresta, durante muitos anos, calejando as mãos e enrijando o corpo.*

<sup>69</sup> Esse quadro liga-se de forma analógica à descrição de trabalho encontrada em *Amigo Velho*.

<sup>70</sup> Nessa metáfora dos pinheiros como “gigantes da floresta” nota-se a referência ao trabalho árduo dos machadeiros, no trabalho de corte das árvores.

Depois, *transportou tábuas e pranchas sobre os ombros*. E, nessa luta constante pela sobrevivência, Procópio *suou, fez força, estropiou-se diversas vezes. Lidou com as máquinas, engoliu serragem, ficou com o cheiro da madeira verde impregnado nas roupas e na pele* (C, p. 22). Da mesma forma que na passagem anterior, aqui também se observa essa sugestão de uma descrição que não se realiza, mas que pode ser percebida através da interpretação, da leitura entre as linhas. Os verbos no pretérito e as formas pronominais sugerem o trabalho árduo desenvolvido por Procópio ao longo de sua vida, caracterizando-se como espaços propícios para uma intenção descritiva.

Em outro quadro, presente em *Cerração*, o narrador/descritor representa o trabalho dos condutores de caminhões transportadores de madeira, sem ater-se aos detalhes. Pela manhã, *neblina* densa, Procópio chega na serraria para carregar o caminhão com *cinquenta dúzias de tábuas*. Depois, segue o seu caminho. *Olhos atentos, furando a neblina*, o motorista pensa na vida *estúpida* que leva, *sempre assim, em vaivéns contínuos, conduzindo o caminhão carregado de tábuas*. Seu trabalho é *infame*, pois tem que enfrentar os elementos da natureza: a água, representada pela *chuva*, a *cerração* e o *lamaçal*; o fogo simbolizado pelo *sol, abrasador*; a terra transformada em *nuvens espessas de poeira* e o ar presente tanto na poeira como no *vento cortante e frio* das *madrugadas* de inverno (C, p. 19 - 21). Nesse breve fragmento, observa-se na referência a uma atividade contínua o caráter repetitivo do trabalho, que pode representar uma característica do modo de produção voltado para o capital. De forma reduzida, acentuando apenas a continuidade, o descritor abstém-se dos detalhes, ressaltando, talvez, essa faceta do trabalho industrial, setorizado, no qual as atividades são sempre as mesmas. Esse processo encontra-se de certa forma destacado também em *Serragem*, agora observando o trabalho das máquinas.

Em *Serragem*, o quadro de trabalho representa as tarefas de beneficiamento da madeira. O destaque nessa descrição é para as máquinas e não para a força humana de trabalho: *a serra corta sem cessar, esfarinhando os troncos*. De um lado, *a serraria, mascando continuamente e*, de outro, *a oficina de beneficiamento, despindo as tábuas, deixando-as lisas e juncando o chão de fitas de maravalhas* (S, p. 53). Quando as máquinas entram em cena, a força humana quase desaparece e *de novo as serras se põem a mascar. As toras se vão desfazendo em tábuas e pranchas*. Os resíduos de madeira acumulados durante do dia são carregados no carrinho, pelo vigia: *uma pazada atrás da outra (...) um agora, outro depois, a noite inteira* (S, p. 58).<sup>71</sup> Nesse fragmento, a presença do homem é limitada, surgindo com mais evidência nos trabalhos que ainda requerem a atividade manual, a limpeza do local de trabalho.

Nos fragmentos textuais acima lidos, observa-se a diversidade de trabalhos desenvolvidos em uma serraria, onde as pessoas não estão no comando das máquinas, sendo apenas um instrumento secundário de trabalho. E, mais uma vez ressalta-se a relação íntima entre o narrar e o descrever, ou seja, são possibilidades de descrições sugeridas na leitura das entrelinhas. Outro aspecto observado no decorrer da leitura é a antropomorfização das máquinas, representando a desvalorização da força humana de trabalho e a sua substituição por elementos do processo tecnológico. E, essa humanização das máquinas destaca-se no texto como uma crítica de Sassi ao progresso capaz de extinguir os sentimentos humanos e de transformar as relações sociais em relações puramente econômicas.

---

<sup>71</sup> Interessante observar em *Serragem* que os resíduos de madeira fazem parte da vida cultural da cidade, tornando-se elemento de enfeite das ruas por ocasião dos festejos religiosos de Corpus Christi. Ao aproximar-se o dia de Corpus Christi, *as mulheres mandam buscar sacos e mais sacos de serragem*, para enfeitarem as ruas da cidade (S, p. 54). Essa referência à serragem como objeto usado na decoração das ruas, apresenta-se como uma espécie de última homenagem da natureza ao servir de tapete para o cortejo e contribuir para a manutenção das tradições religiosas de origem portuguesa.

Ainda na categoria de quadros de trabalho, surgem outras atividades ligadas à indústria madeireira. Em *Vagão*, destacam-se os trabalhos exercidos fora da serraria: o empilhamento e o carregamento de tábuas nos vagões transportadores de madeira.<sup>72</sup> Dentro da serraria, o homem perde espaço para a máquina. Fora dela, o homem assume o comando - embora esse seja um serviço menos valorizado. Dessas duas atividades, não se tem um quadro nítido destacado, são apenas referências do trabalho desenvolvido por Anísio:

*(...) olhando para as rimas de tábuas que ainda teria de empilhar no vagão (...) [Anísio] recomeçou a carregar o vagão, sentindo-se cansado, porém, ao cabo de alguns minutos. (...) No desvio, ali perto, os homens formavam uma composição que sairia no dia seguinte, conduzindo madeiras para o porto. (...) Anísio suspirou, descorçoado. (...) Ao levantar a tábua, Anísio sentiu que as forças lhe faltavam e seus joelhos se dobraram. (...) O que dava o dia, ele transportava tábuas e mais tábuas, empilhando-as à beira dos trilhos ou acomodando-as nos carros. Sozinho, a maior parte do tempo, que o lugar de maior movimento era nos outros desvios. A companhia não pagava quase nada por aquele serviço, (...) dava esse encargo aos biscateiros, como Anísio era agora, para aqueles que não tinham forças nem aptidões para trabalhar em outros setores. (...) Horário duro, trabalho contínuo e pesado. (...) Anísio levantava no clarear do dia, engolia um café aguado (...) comia um naco de pão e se metia na estrada. Um estirão puxado, da Beira até a estação. (...) E o dia inteiro suando e fazendo força, arrastando tábuas e pranchas (V, p. 61 - 66).*

Vale lembrar que na narrativa da qual foi destacado o fragmento acima, o narrador/descritor faz uma espécie de retrospectiva do ciclo da madeira, desde o início, quando as madeireiras começam a se instalar na região e o trabalho é farto, passando pelos *anos de crise*, nos quais *a madeira tivera uma baixa louca e a zona passara a sofrer em sua economia* (V, p. 65).<sup>73</sup> Outra vez nota-se nas narrativas de Guido Wilmar

<sup>72</sup> Observa-se que em **Amigo Velho**, Sassi registra as ampliações do processo de transporte de madeira. No início, a madeira era transportada em caminhões. Com a construção de estradas de ferro, a madeira é transportada em vagões. A construção das estradas de ferro, concedida às empresas estrangeiras, foi uma das motivações para o início da Guerra do Contestado. Os conflitos dos sertanejos do sul do Brasil contra o Governo Republicano, além da onda de misticismo que dominou a região contestada durante os anos de 1912 a 1916 são alguns dos temas representados ficcionalmente por Sassi em **Geração do deserto**.

<sup>73</sup> A pesquisa não localizou, nos dados históricos disponíveis, nenhuma referência à crise madeireira no período em que os contos de Guido Wilmar Sassi foram escritos. Contudo, levanta-se uma hipótese, que remonta ao final do século XIX, quando algumas serrarias movidas à energia hidráulica se instalaram na região, seguido de um período de valorização da agricultura e declínio do ciclo do comércio do gado. Tal hipótese funda-se na própria diegese narrativa, em especial nas histórias de Maria Candinha, de seu tempo de escrava, contadas ao filho de criação, Anísio (V, p. 67). Dessa forma, a narrativa *Vagão*, que fecha o volume **Amigo Velho**, liga-se aos primeiros momentos de implantação do sistema industrial serrano, calcado na extração madeireira. E, também, aos anos de maior desenvolvimento desse período, a fase de exportação da madeira para outros países e, em especial, para a construção da capital brasileira, iniciada por volta de 1957, segundo COSTA, Licurgo. *Op. cit.*, 913 - 914.

Sassi o processo descritivo suavizado pela narração. Philippe Hamon classifica essa espécie descritiva como uma “tendência vertical” do enunciado que se apresenta como um processo mais “qualitativo do que quantitativo”, exigindo em lugar da “extensão do referente, uma compreensão” por parte do leitor, pois só assim é possível encontrar um sentido “embaixo do real, por trás do real”. Hamon sustenta que só assim é possível encontrar “uma verdade fundamental, além das aparências enganadoras ou acessórias de uma superfície” textual, na medida que tal procedimento é “atravessado por um movimento narrativo” mais visível do que o descritivo.<sup>74</sup>

Ainda na categoria dos quadros de trabalho, destacam-se, em **Amigo Velho**, as atividades de coleta de pinhões. Essas tarefas são realizadas pelos idosos ou doentes, ou pelas crianças, todos eles sem forças suficientes para desempenhar tarefas que requerem um esforço maior.

Dois quadros desse tipo de trabalho foram destacados do conto *Noite*. No primeiro, a coleta de pinhões realizada por Mané Juca quando jovem, como uma espécie de *passatempo*.<sup>75</sup> Em sua juventude ele *colhia até dez cargueiros, em pouco tempo. Marinhava pelos pinheiros, igual a um macaco, se o tronco era fino; se mais grosso, usava a manieira ou o laço*. Mas a doença, a miséria e a velhice tiraram a agilidade desse homem que agora tem dificuldades em subir num pinheiro:

*Agora... agora quando podia, “tirava” pinhões para viver. “Serviço de piá, não de homem. Até era uma vergonha”. Não mais, porém, arremessava o laço com destreza para grimpar pelos troncos. Não mais se atracava com os pinheiros enlaçando-os com a manieira e galgando-lhes o cimo. Limitava-se, agora, a apanhar o que havia por baixo das árvores – sobras de papagaios e de gralhas. Quando o pinheiro era baixo, usava uma vara comprida para cutucar as pinhas; ou então conseguia, uma vez ou outra, a muito custo, subir em algum tronco fino (...) ele, que dantes fora tão forte e ágil, era vencido, agora, por qualquer pinheirinho a-toa. Uma vergonha, achava ele, uma vergonha (N, p. 36).*

O segundo fragmento enfoca a atividade de derrubar pinhões, realizada pelo casal de personagens. O narrador/descritor apresenta o trabalho de subir na pitangueira,

<sup>74</sup> HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**, p. 71 - 72.

<sup>75</sup> Apesar desse breve quadro estar ligado à categoria lazer, optou-se por mantê-lo junto aos quadros de trabalho, por descrever, de certa forma, o modo pelo qual se costuma, ainda hoje, subir nos pinheiros para coletar as pinhas.

localizada próxima do pinheiro visado por Mané Juca: *ele foi trepando, pela árvore, vagorosamente, guindou-se aos galhos mais altos e forçou-os de encontro ao pinheiro. Firmando-se no pinheiro, afezrou-se aos ramos, sacudindo-os. As primeiras pinhas se desprenderam e caíram ao solo* (N, p. 37). *Marcolina já se pusera a salvo, um pouco distante. Acendera um cigarro e baforava tranqüilamente.*<sup>76</sup> Depois de descansar um pouco do esforço de balançar os galhos, Mané Juca *subiu mais ainda, procurando alcançar outros galhos e sacudiu-os, entre gemidos. Novas pinhas juncaram a terra. A mulher, com um pau, quebrara uma delas, e, para adiantar o serviço, ocupava-se agora em separar as sementes das “falhas”* (N, p. 37, 38). Ao perceber que os frutos restantes estavam localizados em lugares inacessíveis, bem nas pontas da galharia, Mané Juca *resolveu descer* (N, p. 37, 38). Em *Amigo Velho*, encontra-se também a referência ao trabalho de subir nos pinheiros para colher pinhões: quando João Onofre era mais jovem e a mata de araucária ainda não havia sido devastada: *bastava trepar pelo tronco onde os talhos de facão, feitos para facilitar a subida, já haviam cicatrizado, e então, lá de cima, fazer rolar as pinhas e debulha-las* (AV, p. 12). Esse trabalho que faz parte do cotidiano das crianças até hoje, foi representado em *Cerração*, quando Procópio criança, *subia pelos troncos ásperos para derrubar as pinhas e, depois comboiava os cargueiros para a feira, onde ia vender os pinhões* (C, p. 22). Um *serviço de piá, não de homem*, como lembra Mané Juca.

Constata-se, em **Amigo Velho**, a presença de quatro representações do lazer das personagens, ligadas diretamente ao pinheiro. Vale lembrar que, em *Noite*, o lazer

---

<sup>76</sup> Interessante destacar, nesse conto, que o costume de fumar cigarros de palha é partilhado por homens e mulheres. O costume de fumar um *baio* é registrado também por Tito Carvalho em várias de suas narrativas, das quais se citam como exemplos os contos *Entrevedo*, *Morena*, *Minuano* e *Carijo*.

está vinculado diretamente ao trabalho de coleta de pinhões, porém não como fonte de alimento, apenas com dimensão de *passatempo*.<sup>77</sup>

No conto *Amigo Velho*, o pinheiro destaca-se por ser o provedor de alimentos<sup>78</sup> para João Onofre e seus familiares e por servir de local de descanso. O vegetal também apresenta-se como um amigo da personagem, ressaltando-se, dessa forma, a ligação afetiva e, por conseqüência, harmoniosa, entre homem e natureza:

[João Onofre] *desde pequenino, se habituara a brincar à sua sombra, a vê-lo carregar-se de grandes pinhas e a saborear-lhe os pinhões (...). O pinheiro se erguia ali, a dois passos da casinha, completando-a; ou melhor, esta é que era um complemento daquele. (...) Como era gostoso, no verão, dormir a sesta sob aquela sombra que se espalhava enorme e, como era gostoso, no inverno, sentir a barriga reconfortada pela substância daqueles frutos doces, macios e saborosos* (AV, p. 12, 13).

Dois quadros da categoria lazer, constantes da narrativa *Serragem*, situam o monte de resíduos de madeira como local privilegiado por acumular três importantes funções. Em primeiro lugar, os montes de serragem caracterizam-se como espaço de diversão aos *filhos dos trabalhadores que brincam sobre a serragem*, a única coisa que “ainda lhes pertence”, *aquilo é deles. Mais ainda: quase como se fossem eles mesmos* e a serragem é o lugar onde as *crianças fazem buraquinhos e escondem suas porcarias* (S, p. 54). O monte de serragem é, também, um local privilegiado para encontros de jovens: *durante a noite, o Fernando, o Mendes, o Pedro Nazatto e o o Joaquim trazem para ali as negrinhas que encontram vagabundeando pelas ruas. As raparigas não têm luxos*. E, por último, os resíduos de madeira destacam-se como lugar de descanso aos empregados das serrarias em seu horário de almoço, pois *ali a serragem é macia, macia...* (S, p. 55).

Além dessas representações de usos e costumes encontradas em **Amigo Velho**, durante a leitura detectou-se um outro costume, também registrado nas narrativas de

<sup>77</sup> A descrição de lazer encontrada na narrativa *Noite*, por representar, também, a atividade de subir nos pinheiros para a coleta dos pinhões, foi enquadrada na categoria trabalho e, portanto não será repetido aqui.

<sup>78</sup> O pinheiro como fonte direta de alimentação das personagens da coletânea de Guido Wilmar Sassi, nas narrativas *Amigo Velho* e *Noite*.

**Bulha d'Arroio:** a produção de trovas e décimas, atividade lúdica, que permanece até hoje na cultura serrana.<sup>79</sup>

Nas ficção de Guido Wilmar Sassi, os versos classificados como décima, tratam-se na verdade de versos improvisados *pelos ceguinhos* que os declamam *nas feiras* da cidade:

É uma história muito triste,  
a história que eu vou contar:  
Um pai matou sua filha,  
Com a tenção de se vingar.  
Foi lá na zona da Serra,  
Lá bem distante do mar,  
Onde a riqueza é o pinheiro,  
Que se transforma em dinheiro,  
E no progresso do lugar.  
É uma história muito triste,  
Vocês podem acreditar (UHO, p. 31).

Esses versos presentes em *Uma história dos outros* configuram-se como uma síntese poética da história trágica que abalou a *pacata e hospitaleira cidade*. Vale ressaltar que não se trata da décima de cunho humorístico presente ainda hoje na cultura de Painei e arredores. Os versos registrados em **Amigo Velho** caracterizam-se pelo teor trágico da história.

A estrutura formal dessa *décima* aproxima-se da balada ou do “rimance”, composições poéticas da Idade Média européia,<sup>80</sup> sendo que ambas chegam ao cancionero popular brasileiro como composições, métrica e temática, diversificadas. Os desafios de trovas registrados em **Bulha d'Arroio** aproximam-se, pelo tema, das cantigas de escárnio e maldizer pertencentes ao cancionero medieval português. As trovas, em *Valentia* e *Carijo*, expressam ofensas e agressões pessoais e assemelham-se às cantigas de escárnio e maldizer. É no espaço público que os versos são potencializados e que a intenção provocativa dos trovadores adquire visibilidade.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> As trovas e as décimas fazem parte de um capítulo especial da dissertação **A dupla face da cultura popular de Painei**: os cantares do risível e a crônica do cotidiano, trabalho já citado.

<sup>80</sup> CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 114.

<sup>81</sup> *Qual dos dois terá mais galho./ Já te digo Zé-Chapada:/ É a mãe dum negro porco./ Guampas cheias de queimada!* (V, p. 201).



## 5. QUESTIONAMENTOS E REFLEXÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

O olhar descritor na ficção, em geral, encontra-se em uma encruzilhada: na sua tentativa (algumas vezes frustrada) de contextualizar o que está sendo narrado, apresenta-se ora como o de um observador atento, porém distanciado, que registra os fatos observados, ora como um elemento integrado ao meio descrito e que faz da paisagem uma extensão da própria escritura.

A discussão entre o olhar de fora e o olhar participativo implica, também, pontuar uma posição particular, entremeando vozes teóricas e críticas, que recortam uma série de textos ou fragmentos narrativos e que auxiliam na configuração que permeia o presente trabalho.

A paisagem nunca é completa. Recortes de espaço. Restrições ao que é possível distinguir em um lance de visão: a luminosidade, o posicionamento e a distância. Ângulos do olhar, localização do observador, impossibilidades da totalidade no olhar. Descrições são intervalos da narrativa, onde se inserem recortes, fragmentos, ausências, entrelinhas, imagens insuficientes do que foi observado pelos olhos descritores: os aspectos que distinguem uma personagem, as ações humanas, a ocupação do tempo e do espaço.

Considerando que o texto ficcional é composto por uma série de elementos indispensáveis ao cenário narrativo e que, por diversos motivos, destaca-se em graus de importância variada, este trabalho procurou estabelecer uma leitura centrada no espaço geográfico e no universo humano e cultural do Planalto Catarinense.

Esse olhar/leitura identifica-se com o pensamento de Sergio Paulo Rouanet, para quem “a natureza inteira é um livro a ser lido, sem censura e sem nenhuma necessidade de um *nihil obstat* por parte da autoridade, secular ou religiosa. O mundo é uma superfície plana que se oferece inteira ao olhar, em suas articulações empíricas e em suas leis inteligíveis”.<sup>1</sup>

Ainda sob a “ótica do olhar”, Marilena Chauí aponta para a perspectiva do olhar como fonte do conhecimento: a visão “é o instrumento mais apto para a investigação e por isso é o sentido que maior prazer causa, pois, por natureza, desejamos conhecer”.<sup>2</sup> O olhar como fonte de conhecimento, em especial o olhar sobre os fragmentos textuais (em sua maioria processados a partir do olhar das personagens), também é um dos pontos que permeiam este trabalho, pois a visão é o “primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento”, o que tem maior poder “porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas”.<sup>3</sup>

O sentido da visão na elaboração das descrições e no jogo de nuances que é travado entre o claro e o escuro (“chiaroscuro”), encontra no narrador ficcional um de seus momentos mais interessantes: quando deseja apagar os vestígios de seu trabalho enquanto “conhecedor de mundo”, o narrador, em geral, repassa a responsabilidade da descrição para uma de suas personagens - antes, porém, prepara o terreno. Essa personagem encontra-se em lugar privilegiado, com iluminação suficiente<sup>4</sup> e que, por razões pessoais, é motivada a destacar determinado aspecto da natureza, objeto, pessoa,

---

<sup>1</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.128.

<sup>2</sup> CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 38.

<sup>3</sup> CHAUI, Marilena. *Op. cit.* p. 38.

<sup>4</sup> Para uma interpretação da importância da luz (iluminação) na descrição, ver, entre outros, HAMON, Philippe. O que é descrição? In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Op. cit.*, p. 58 - 59.

coisa ou ação. De maneira genérica, são esses os elementos que Philippe Hamon<sup>5</sup> considera como essenciais e motivadores da descrição – e que tornam a narrativa verossímil.

Nas descrições componentes do *corpus* do presente trabalho, o olhar é uma constante, tributário que é da luz, do jogo de sombras, do colorido, da imagem retida na retina. A *mão sincera* e o *olho fiel*<sup>6</sup> do descritor que re-elabora o que é recortado do mundo “real” pelo olhar, e recria um mundo particular, ficcional, povoado de personagens, reflexos da “realidade”.

O texto ficcional, superfície passível/possível de ser observada sob/sobre um olhar especial/espacial, é constituído por um tecido narrativo capaz de estabelecer relações com o mundo possível de ser descrito literariamente e com o mundo ficcional. Cada um de seus elementos (paisagens, retratos, quadros, a relação entre os elementos topográficos e a forma com que o elemento humano povoa esse universo) trabalha para que o olhar do leitor seja ampliado até um estágio onde o que foi descrito e o que foi lido se tornem uma única coisa.

Frente a essas posições (olhares) cabe destacar também o olhar particular dos escritores Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi, e a forma como seus olhares se integram ao cenário da narração.

Tito Carvalho observa os usos e costumes dos habitantes do Planalto Catarinense, sob a perspectiva do estrangeiro: encontra-se diante do que lhe é diferente e faz desse momento de estranhamento a matéria-prima de suas narrativas. É um olhar compositor, que recria espaços e vivências, que quer ser verossímil, sem deixar de lado o trabalho artístico da re-elaboração da linguagem regional.

---

<sup>5</sup> HAMON, Philippe. O que é uma descrição? p. 58 - 63.

<sup>6</sup> A idéia de um olho fiel e uma mão sincera na elaboração descritiva faz parte da filosofia de Hooke, observada por ALPERS, Svetlana. *Op. cit.*, p. 161.

Em **Bulha d'Arroio** observa-se a presença de duas formas distintas de narrador, o que implica duas posturas diferentes quanto à linguagem empregada na narrativa: os narradores em primeira pessoa e a linguagem regional (coloquial); os narradores em terceira pessoa e a linguagem mais erudita. Dos narradores em primeira pessoa destacam-se aqueles que narram suas próprias histórias (*Bulha d'Arroio, Carijo*) e aqueles que contam histórias de outras pessoas (*Entrevado, Valentia, Tigüera, Baitatá*). Nessas narrativas a linguagem tende a se aproximar do léxico regional. Não se trata, porém, de apenas mais uma transposição da linguagem coloquial do sertanejo; já que Tito Carvalho ambiciona um pouco mais: quer que a escritura esteja no mesmo patamar da re-elaboração literária e, nesse sentido, constrói uma gramática própria, onde a linguagem desliza pelo imaginário do leitor, compondo paisagens, personagens e ações que em um outro estatuto não seriam possíveis. Nas narrativas em terceira pessoa, quando o olhar do narrador recai sobre as personagens, encontramos uma linguagem menos trabalhada, mas que também se aproxima daquela empregada nas narrativas em primeira pessoa. No momento em que o relato tende para o descritivo (*Luta de touros, Pinheiro agonizante*), a linguagem é mais elaborada e, por conseqüência, mais poética.

As narrativas de Tito Carvalho enfocam a vida rural e suas múltiplas tragédias, sob uma perspectiva de observador atento, porém não participativo. Nesses textos, as personagens narradoras descrevem tragédias pessoais ou de terceiros, ações, caminhos percorridos. O que inicialmente foi elaborado como ficcional adquire um outro matiz porque se mostra verossímil, contemplando assim um mundo possível, mesmo quando essas histórias estão intimamente ligadas ao imaginário.

Guido Wilmar Sassi centraliza as suas narrativas no ambiente devastado da região dos pinheirais. O seu olhar está próximo das personagens, como se também fosse partícipe da dor - é esse desejo de denunciar as tragédias advindas do progresso (do

desenvolvimento econômico) que faz do seu narrador um agente político. Para conhecer as histórias que narra, é preciso que o narrador se identifique com as suas personagens, observe com elas, sofra com elas e se torne capaz de pronunciar ou revelar os conflitos que movimentam as ações humanas. Os acontecimentos são selecionados por um olhar de fora, mas que os integraliza na medida em que os narra, porque são portadores de uma experiência comum. O narrador é partícipe da dor de suas personagens, porque aquilo que ele narra é fruto de um olhar específico, compromissado com uma série de elementos: a extração indiscriminada da madeira e a exploração da força de trabalho do humana.

Os narradores de **Amigo Velho** estão abrigados, em sua maioria, na terceira pessoa do discurso. É um narrador onisciente e que, por isso, é capaz de ampliar a voz e as angústias das personagens, em uma cumplicidade que ultrapassa o simples “contar” uma história: o narrador, mesmo sem estar na pele da personagem, sente as dores da personagem, como se os eventos que descreve também fossem parte de seus problemas. É um narrador emocionado - e que quer contaminar o leitor com a sua narração. Ao contar a história dos outros, esse narrador/descritor revela o interior das personagens, a profusão de idéias e sentimentos, algumas vezes expressos por fluxo de consciência.<sup>7</sup> O meio, a situação sócio-econômica, e os conflitos de identidade diante dos avanços tecnológicos parecem impedir que as personagens descrevam o que pensam ou narrem o que sentem porque estão, de certa forma, no “olho do furacão”, no momento em que o narrador as descreve e/ou conta os episódios finais de suas vidas. O narrador, nesse momento, mais do que intérprete de um momento histórico, e através de uma linguagem

---

<sup>7</sup> Essa particularidade das narrativas de Guido Wilmar Sassi são respaldadas nas palavras de Lauro Junkes: “Varia o modo de narrar e estruturar os contos. **Amigo velho** é narrado

diferenciada daquela que é praticada pelas personagens, faz a mediação entre o fluxo das ações e o discurso narrativo.

O olhar descritor, embora restrito ao recorte ideológico e ao narrar emocionado, descreve o processo de urbanização e industrialização do mundo rural. A presença humana caracteriza-se como um elemento do processo de desenvolvimento econômico: a relação entre os indivíduos e força de trabalho está envolta em aspecto negativo, pois há um reafirmar incessante de que a vida moderna perdeu o seu valor como medida das ações humanas.

O contraste entre um olhar estrangeiro, por parte de Tito Carvalho, e o olhar integrado ao meio, utilizado por Guido Wilmar Sassi, implica, para o crítico, adotar uma posição frente a outros olhares a respeito da obra de arte, em especial do texto literário. Para alguns teóricos, partidários da arte pela arte, a literatura deve ser compreendida pelo que ela representa em si, não havendo uma correspondência entre a narrativa e o contexto extra-literário. O texto é a sua única medida. Outros críticos buscam na correspondência entre texto e contexto referencial (mundo “concreto”) informações complementares que auxiliam na interpretação da obra literária. E esse nível de inclusão/exclusão de alguns elementos que compõem a narrativa permite uma leitura mais ampla do texto.

Foi pelo segundo viés, de literatura e referência/verossimilhança, que se desenvolveu a leitura dos fragmentos textuais destacados das narrativas **Bulha d’Arroio** e **Amigo Velho**.

Tito Carvalho encontra no Planalto Catarinense a temática para suas narrativas, que retratam o viver do homem das serras, as paisagens, os retratos e os quadros de usos e costumes, sem entrar diretamente em discussões sociais e políticas. As personagens de **Bulha d’Arroio** vivem, em sua maioria, distantes dos centros urbanos e suas vidas são

marcadas, socialmente, pelas reuniões de trabalho coletivo (*pixuruns*), festas religiosas e profanas, casamentos e bailes realizados em casas de família.

Em geral, as reuniões de trabalho coletivo se estendem de três a quatro dias, dependendo do tamanho da lavoura cultivada. Ao final, realiza-se uma festa, onde há música, dança, e fartura de comida e bebidas. Os bailes também são um lugar de visibilidade afetiva – o que, por sua vez, possibilita o conflito e os “ajustes de contas” (ver os contos *Carijo* e *Valentia*). Outro aspecto que caracteriza esses momentos festivos e, muitas vezes trágicos, são as trovas. Mais do que um momento de manifestação poética, as trovas desempenham dupla função: divertir e servir de mote provocativo. Em geral, são trocas de palavras, muitas vezes ofensivas, motivadas por disputas amorosas. E isso resulta, quase sempre, em agressão física. Essas lutas denotam um outro elemento: a justiça sertaneja, tributária de um código de honra peculiar, não escrito e vivenciado no cotidiano do sertanejo. Quando esse código é quebrado, ao ofendido cabe realizar a justiça, mesmo que seja pelas próprias mãos, numa rememoração bíblica da Lei de Talião: “olho por olho, dente por dente”. Um momento particular dessa prática da justiça está relacionado à fidelidade conjugal – com especial destaque para o papel que as relações machistas desempenham no ordenamento familiar: a traição feminina é crime sem perdão para o qual só há uma saída, a morte do casal traidor. Em *Bulha d’Arroio* e *Santa Luzia*, a honra é lavada com o sangue da mulher e do amante.

Em síntese, a violência e a tragicidade permeiam as narrativas de **Bulha d’Arroio**.<sup>8</sup> Os embates na disputa pelo poder, pelo respeito e pelo domínio do território contrastam com as adversidades da natureza (o rigor do inverno e a força do sol também

---

<sup>8</sup> No entender de Nereu Correa (*Op. cit.*, p. 84), a literatura de Tito Carvalho pode ser sintetizada no conto *Luta de touros*, que “é uma síntese isolada, mas expressiva do clima de violência que percorre essas páginas, num meio semibárbaro, em que a força era a lei e a honra só podia ser lavada no sangue da vítima, de que são exemplos os contos *Bulha d’Arroio*, *Zé-Tigre* e *Santa Luzia*”.

travam uma batalha particular, embora com um único fim: destruir homens, animais e plantas), que, no plano extra-lingüístico/textual/diegético, refletem um aspecto peculiar do Planalto Catarinense - desde a sua colonização até as primeiras décadas do século XX.

A influência da natureza no Planalto Catarinense (e Tito Carvalho faz questão de ressaltar esse aspecto em suas narrativas) revela aspectos econômicos, históricos e culturais de uma região marcada por uma colonização atípica, do sertão para o sertão,<sup>9</sup> e cuja cultura “estrangeira” conflita com a cultura litorânea, marcada, em primeiro lugar, pela colonização açoriana.

Nesse sentido, as paisagens, as vivências, os usos e os costumes descritos nos textos de **Bulha d'Arroio** propõem uma espécie de extraterritorialidade e que está mais identificada em autores como Valdomiro Silveira, Afonso Arinos e, em alguns casos, Simões Lopes Neto, Apolinário Porto Alegre e Alcides Maya, autores que estão distantes do padrão “tipicamente” catarinense.

Acrescenta-se a todos esses elementos, um de particular relevância: a influência do processo de urbanização no cotidiano das personagens. Em alguns contos (*Andeja* e *Sacrifício*, por exemplo) encontramos as dificuldades e os conflitos que advêm do processo doloroso que é a migração do campo para a cidade. Na cidade, o homem do campo, em lugar da melhoria de vida econômica, encontra a miséria, o abandono e a exploração da sua força de trabalho. A saudade, turvada pelas cores da

---

<sup>9</sup> No entender de vários historiadores do Planalto Catarinense (Licurgo Costa, inclusive), os primeiros habitantes que se instalaram no Planalto Catarinense são provenientes de regiões rurais dos estados vizinhos, principalmente São Paulo e a região dos Campos de Curitiba, contrariando de certa forma a lógica de uma ocupação interna, do litoral para o interior.

melancolia, soa como uma forma de arrependimento, de tal forma que é impossível, ao leitor, deixar de se comover com Pedro Lonanco:

*E depois, seu doutor, a gente de tanto aloitar com a caipa, abomba, fazendo o diabo, acabando de estripolia em estripolia, com essa tedeunzada toda, no varão da cadeia. Essa é a minha historinha. (...) Eu não cuida no tempão que hei de parar aqui, e a saudade do meu campo e da minha lida há de dar comigo na cova (BA, p.195).*

O mesmo desacerto também está expresso na história das personagens femininas, que estão amparadas em uma outra tradição de opressão: a figura repressora do marido. Muitas dessas mulheres, ao fazerem a transição do campo para a cidade, encontram no corpo o “seu único bem” (A, p. 235). Mesmo que o vender do corpo, a prostituição pintada com as tintas fortes do naturalismo, seja representado como uma forma de sacrifício (amoroso ou econômico), essa violência demarca mais um ponto de conflito em um processo de evasão rural insatisfatório. Mulheres como Gabriela, de *Andeja*, e Gerôncia, de *Sacrifício*, são, antes de tudo, vítimas de uma história desencontrada, que perde a identidade e naufraga na velocidade dos acontecimentos: na cidade o afeto é o primeiro elemento das relações sociais a ser descartado.

As narrativas de Guido Wilmar Sassi também estão centradas no Planalto Catarinense. Contudo, o seu olhar é mais seletivo, na medida em que recorta os aspectos da natureza, das personagens e dos quadros de usos e costumes que melhor se adaptam ao seu compromisso ideológico. A angústia frente ao processo tecnológico contamina o olhar descritor, que está voltado para o aspecto negativo do processo de urbanização e industrialização do mundo rural.

O distanciamento dos centros urbanos é relativamente menor em **Amigo Velho**. O mundo rural foi lentamente sendo ocupado pela expansão das serrarias e dos

agrupamentos urbanos.<sup>10</sup> O desmatamento e o fluxo de transporte da madeira modificam gradualmente o espaço rural, que, ao perder algumas de suas principais características, mergulha em um processo de irracionalidade e de não-reconhecimento da própria identidade.

A vida social perde espaço descritivo na medida em que é substituída pelo trabalho. O tempo de lazer é encoberto pelo tempo de acumulação. Não há mais espaço para ações que não estejam vinculadas ao capital. Os prazeres da colheita do pinhão ou dos “causos”, contados ao calor do fogo-de-chão, são substituídos pelos desmatamentos promovidos pelas serrarias. A cidade avança no espaço rural, voraz como a serra elétrica que devasta os pinheirais.

A solidão empareda o indivíduo urbano. A igualdade descricional, que elimina a individualidade e a experiência social, revela, nas narrativas de Sassi, uma característica fundamental da modernidade capitalista: cada uma das generalidades físicas e sociais se reproduz como se não fosse possível, a cada uma das personagens, fugir de um destino inexorável de miséria e abandono.

Em Guido Wilmar Sassi, a solidão é interior, reflexiva, ensimesmada. Não se trata de um sentimento relacionado com a geografia ou a topografia. **Amigo Velho** faz a

---

<sup>10</sup> *Melita me perguntava se era longe o local de onde o Bento Trazia as suas vassouras. Se era longe! Ao mesmo tempo em que a cidade se modernizava (...), mais e mais difícil se tornava a colheita [de] vassouras. (...) com o crescer da cidade, o trabalho do Bento dificultou-se mais. Ali, onde antigamente era o campinho da gurizada bater bola, agora se erguia uma fábrica de laminados. Mais adiante, onde havia uns descampados sem fim, que até parecia que a cidade nunca chegaria até lá, estava agora a zona residencial. Por toda a parte se haviam erguido edifícios novos, acabando-se os terrenos baldios. Ruas novas foram abertas e cercas e muros fecharam locais que dantes não eram de ninguém. E a cidade continuava se alastrando, dia a dia, tomando conta do campo e do mato. O centro avançou e engoliu o subúrbio, e este expandiu-se sem conta, para todos os lados. Os bairros mais distantes só se diferenciavam dos pontos centrais pela falta de movimento; no mais, tudo igual: as ruas calçadas, luz, telefone, prédios de tijolos e alvenaria. A cidade alastrou-se pelo morro, vadeou riachos, cobriu várzeas, subiu colinas, encompridou-se pela beira da estrada. Assim sendo, mais e mais distantes iam ficando os lugares onde a vassoura se encontrava silvestre, vicejando livre. Porém, até por ali mesmo as cercas se erguiam, impedindo a entrada. Não só as cercas visíveis, palpáveis. Outras ainda, ,ais indevassáveis, impostas pela lei. Os donos dos pastos e campos não mais queriam intrusos dentro deles, depredando a vegetação (PC, p. 48, 49).*

cartografia da invasão urbana no mundo rural - a tecnologia reduz a força de trabalho ao nível da mecanização, onde o sentido de coletividade está diluído. A solidão das personagens de Sassi está associada a um indivíduo que não possui mais tempo para a atividade social e para o lazer. O trabalhador, encarcerado no desempenho de uma função específica, perde a noção de totalidade, de trabalho coletivo. É constrangedor perceber que o corte e a limpeza das árvores é o único momento em que esse trabalho coletivo se efetiva; mas isso só é possível porque é trabalho manual, trabalho que ainda não foi substituído pela eficiência das máquinas.

Dessa forma, o quadro em que a solidão introspectiva se manifesta com maior intensidade não proporciona momentos de visualização da natureza, nem de observação do que possa representar a beleza. O olhar solitário, quando voltado para a natureza, só percebe duas coisas: as conseqüências desastrosas dos meios de produção mecanicistas e a possibilidade de transformar as riquezas naturais em capital.<sup>11</sup>

Os quadros de trabalho e de lazer identificam a inércia de uma gente que, diante de um momento de transformação histórica (a industrialização), ainda não conseguiu entender o que significa esse período de transição. É o advento do progresso que nivela força de trabalho com as máquinas, para, logo depois, eliminar o que há de humanidade na força de trabalho. Esse é o império das máquinas descrito por Guido

Incapazes de lutar contra esse processo, porque incapazes de entender o que está acontecendo, as personagens de **Amigo Velho** estão condenadas: ou se deixam morrer junto com a natureza à qual encontram-se ligados por laços afetivos e históricos (João Onofre, *Amigo velho*) ou se deixam matar pela natureza (Mané Juca, *Noite*), ou

---

<sup>11</sup> *Por toda a parte a ruína, a hecatombe, a decomposição. Igual a cruces mutiladas, os tocos carcomidos pela intempérie atestavam a destruição em massa. Todas as árvores grandes haviam sido derrubadas. Poucados foram apenas o mato ralo, a vegetação rasteira, os arbustos sem importância. O resto, tudo desaparecera entre as queixadas metálicas da serra e saíra do outro lado, transformado em moedas e notas (AV, p. 15 -16).*

são vítimas do processo de industrialização (João Raizer, *Serragem*; Bento, *Prece de criança*), ou definham aos poucos porque não mais conseguem conviver com uma realidade estranha e poderosa (Anísio, *Vagão*).

Nas narrativas de Tito Carvalho, constata-se a frequência de descrições do trabalho ao ar livre (atividades agrícolas e pecuárias). A realidade geográfica e as condições topográficas da região favorecem a vida solitária. O distanciamento das cidades contribui para a manutenção da monocultura rudimentar. A topografia, juntamente com o tipo de colonização do Planalto, acentua as distâncias entre o meio urbano e o rural. Os trabalhos coletivos, ou *pixuruns*, caracterizam-se pelo exercício de trabalho coletivo e por seu aspecto festivo.

Em Sassi, também há descrições de trabalho ao ar livre: a coleta de pinhões, o corte de árvores e o carregamento de vagões. O caminho entre a residência e o local de trabalho expressam a geografia urbana, onde parte significativa das personagens estão situadas. O processo de urbanização torna a monocultura desnecessária. As distâncias entre o campo e a cidade diminuem, embora os laços de afeto se tornem, por isso mesmo, mais fragmentados. O trabalho é quase sempre um exercício solitário. O lazer é raro.

O contraste entre dois autores costuma apresentar surpresas. Mesmo escrevendo sobre mundos aparentemente tão diversos, Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi centralizam suas narrativas na valorização do ser humano. O espaço geográfico é de fundamental importância nos dois autores, porque identifica uma origem comum. O indivíduo, em Tito Carvalho, ainda está sedimentado na terra, na natureza, vivendo da cultura agrária; em Sassi, é o processo urbano que identifica a existência, mas as

pessoas que nele se movimentam vieram do campo. As personagens de Sassi são uma projeção futura das personagens de Carvalho. O que há de romantismo no primeiro autor se transforma em realismo crítico, no segundo.

Em **Bulha d'Arroio**, os elementos configuradores das descrições, o espaço geográfico e topográfico, revelam uma proximidade com o espaço real do Planalto Catarinense. São paisagens exuberantes, modificadas em alguns aspectos pela presença do homem e que não perderam seu caráter aprazível, propiciador de espetáculos ricos em cores e tons. O olhar que registra esse espaço é atento aos pormenores, descortina uma vasta porção de terras, com características peculiares, e que marcam a “cor local” desses textos. Mas não é somente isso: há uma proximidade emocional, que transcende a descrição física e que transforma a descrição em um lugar atemporal, onde a memória habita e se renova. A descrição apresenta-se como o lugar textual no qual o narrador compõe paisagens, espaços de vivências das personagens. Por isso mesmo é que abriga as atividades de lazer, trabalho e luta em defesa da honra.

Em alguns momentos, evidências do sentimento afetivo que une o narrador e a memória, as paisagens, assim como os animais, são antropomórficas. Ao ganharem características humanas, tais elementos da narrativa se deslocam do plano da representação ficcional e passam a integrar um elo de identidade e de identificação. Os seres humanos, a paisagem e os animais passam a ter a mesma história, porque congregam uma experiência comum.

A descrição de natureza apresenta-se, também, como elemento revelador dos sentimentos da personagem. Em **Bulha d'Arroio** essa proposta descritora aparece, em especial, quando as narrativas são em primeira pessoa ou processadas por um narrador

onisciente que interpreta o mundo em que as personagens se movimentam através dos sentidos físicos (visão, principalmente) das personagens.<sup>12</sup>

Em Guido Wilmar Sassi, o olhar descritor recai sobre a paisagem devastada – o que torna os elementos topográficos pouco visíveis. Esse olhar “enxerga” uma paisagem destroçada, síntese do processo de renovação histórica que a vida das personagens atravessa. Nesse sentido, as paisagens campestres que Sassi descreve são vestígios da antiga mata de araucária, dos campos cobertos de pastagens, dos *caponetes*. São paisagens reveladoras dos sentimentos das personagens. Revelam a destruição da natureza e a vertigem que resulta na destruição dos seres que a habitam. São os *tocos carcomidos*, comparados com *braços e pernas arrancados*, o mato ralo e os *arbustos sem importância* que identificam a paisagem (ainda viva na memória) e o que dela restou. São essas ruínas que identificam as personagens. É esse cenário campestre que revela as inúmeras transformações da paisagem e a invasão do campo pela cidade.

A descrição paisagística de **Amigo Velho** mostra que o Planalto está povoado pelo concreto (edifícios, ruas e movimentos) em contraponto com a placidez bucólica da paisagem antiga. No mundo urbano não há identidade, cores, nuances tonais, pois os elementos naturais perdem importância e não mais cabem na descrição da paisagem urbana. Na cidade, os espaços abertos, as árvores, os rios e as depressões topográficas não mais concentram as práticas culturais, visto que estão voltadas para o povoamento e para a ampliação das relações de trabalho. Também não configuram lugares de luta por

---

<sup>12</sup> Exemplifica-se com dois fragmentos textuais: no primeiro, destacado de *Bulha d'Arroio*, Pedro Lonanco, depois de uma briga com seu rival Jaço observa a paisagem do final de tarde: *Isso era de tarde. Já o céu, como rês golpeada no sangrador, ia ficando dum vermelho de sangueira, igualzinho à tinta encarnada do tiçume de igreja. Pela pinheirama, uma ou outra carucaca se ajeita para o pouso e algum carancho, farejando ainda terneiro novo, piava um pio agourento* (BA, p. 193). O outro exemplo pertence ao conto *Santa Luzia: As árvores espichavam mais a sombra, com a tristeza de quem cumpre um doloroso fadário (...)* *E o rio dobrava o chiado, cortando a doce paz envolvente, parecendo andar, sem cansaço na lida, sob a fria brancura iluminada, frigindo as mágoas do cativoiro* (SL, p. 246).

valores e códigos de honra, porque a igualdade impera no meio urbano, civilizado, moderno, concreto, industrial.

Os retratos, em **Bulha d'Arroio**, representam a gente sertaneja com seus ideais, códigos de honra, características físicas e psicológicas. Em alguns momentos, esses retratos são tributários de uma tradição romântica – principalmente quando apresentam o estereótipo do homem forte, saudável, honesto, justiceiro (Mané-João, *Tigüera*, Zè-Tigre, *conto homônimo*, o tropeiro, *Minuano*, Jaço e Pedro Lonanco, *Bulha d'Arroio*); em outros momentos, o Realismo/Naturalismo se impõe, principalmente quando revela personagens sofridas, abandonadas à própria sorte, prostituídas, pessoas com deficiências físicas, sem capacidade para fazer seu destino (João Maria, *Flores de sangue*, o Patriota, *conto homônimo*, Gabriela, *Andeja*, Quim Santos, *Entrevado*).

O viés romântico volta à tona quando a mulher é idealizada e é metaforicamente comparada às flores (Angélica, *Santa Luzia*), o rosto de tez aveludada é descrito como igual à pêssegos maduros (Angélica, *Santa Luzia*, Gerôncia, *Sacrifício*). As mulheres, vítimas das circunstâncias, porque não dispõem de instrumentos para modificar as circunstâncias em que estão inseridas, são descritas como personagens fixadas no campo e responsáveis pela manutenção do sustento familiar (Gerôncia, *Sacrifício*, a mulher em *Entrevado*). Ao mesmo tempo, como uma antecipação do Realismo/Naturalismo, essa mulher “domesticada” é capaz de fugir de um destino sem perspectivas. Essa fuga, muitas vezes resultante de uma aventura amorosa extraconjugal, provoca ciúmes e confusões (Angélica, *Santa Luzia*, Maria-Chica, *Valentia*, Biloca, *Carijo*, Tanagilda, *Bulha d'Arroio*).

Os retratos de animais também revelam algumas das características psicológicas do sertanejo: o instinto de preservação do espaço territorial e a manutenção do domínio sobre as *novilhas ariscas de carne quente e virgem* (Jaguané e Baio-

Churriado, *Luta de touros*, p. 198); a identificação de um destino inevitável com a *passividade fatal de quem já não possui vontade e não pode fugir do fardo da vida...* (FS, p. 222); a solidariedade do ouvinte, a égua madrinha, de *orelhas em pé (...)* *pasmava pr'aquele borbulhar de queixas e lágrimas. As grandes pestanas piscavam vagarosamente. Talvez falasse por elas a resignação da sua infância miséria, agora partilhada* (FS, p. 223).

Guido Wilmar Sassi, em **Amigo Velho**, adota o retrato realista e procura “enquadrar” o homem em sua miséria, abandono, incapacidade de enfrentar – e vencer! – as máquinas, os pobres, os negros, as crianças, os velhos. Poucas são as diferenças físicas ou psicológicas entre essas personagens. As crianças crescem, os homens ficam velhos precocemente, *e a fraqueza aumenta com a velhice* (AV, p 16). O olhar é triste, a voz embarga na garganta, os braços ficam *caídos ao longo do corpo, as pernas presas pelo desânimo, o rosto inundado de tristeza e o peito a arfar numa raiva surda* diante da destruição do último elemento da natureza que mantém o sertanejo vivo, o pinheiro (AV, p. 11). A fraqueza decorrente da fome está presente no rosto e no corpo das personagens,<sup>13</sup> e iguala homens, mulheres, crianças (Melita, *Prece de criança*, os filhos de Anísio, *Vagão*), caboclos, negros: *todos os de casa andavam fracos, passando por privações, definhando, emagrecendo* (V, p. 63).

Em contraste com os retratos da fome e da miséria, aparece a descrição breve, mas densa de significados (quando comparada às demais descrições de **Amigo velho**), de Lucindo Zandonadi, dono de uma serraria: *rico, alegre, importante, feliz, gordo* (V, p. 66).

---

<sup>13</sup> (...) *ele na frente, suarento, os olhos no fundo, as carnes comidas pela doença, cambaleando às vezes - mas querendo ainda se fazer de forte e caminhar ligeiro (...)* a mulher mais atrás, *pesadona, arrastando os chinelos também não queria fazer parte de fraca, e lutava para acertar seu passo pelo do marido* (N, p. 35).

O único retrato de uma mulher em sua beleza física encontra-se em *Serragem*. Também é a única possibilidade afetiva de um romance, de uma história de amor, que há em **Amigo Velho**. João Raizer sonha com Jurema.<sup>14</sup> Mas essa possibilidade se desfaz com a morte. As demais mulheres, que se caracterizam por pouca ou nenhuma visibilidade, são retratadas no sofrimento e na miséria (*Marcolina, Noite, Melita, Prece de criança*).

A diversidade de representações de quadros de usos e costumes em **Bulha d'Arroio** sinaliza as mudanças sócio-históricas e econômicas ocorridas no Planalto Catarinense no final do século XIX e no início do século XX.

O declínio do comércio do gado obriga o sertanejo a buscar outros modos de subsistência. Alguns permanecem com a tradição do tropeirismo (*Morena, Zé-Tigre*). Outros, realizam as atividades pecuárias das fazendas (peões). Nos dois casos são trabalhos relacionados com o gado vacum, o que demonstra o desejo em manter o indivíduo no mundo rural (*Flores de sangue*).

A diversidade de atividades econômicas não modifica substancialmente o convívio social dos indivíduos. As distâncias ainda são consideráveis. A necessidade de um convívio de trabalho, apesar de temporário e programado, impõe-se (representações do *pixuruns*, em *Minuano, Carijo*). No mesmo andamento, destacam-se as descrições das festas religiosas e profanas (os bailes em *Valentia, Carijo*, a festa de casamento e a festa religiosa, em *Santa Luzia*). Nesses espaços sociais, desenvolvem-se trocas afetivas, agressões, solidariedade e religiosidade. Em um outro plano, mas no mesmo espaço, identificam-se a presença dos rituais que envolvem as narrativas orais (*causos*),

---

<sup>14</sup> (...) a guria está crescendo, botando corpo, engrossando as pernas e avolumando o busto (...) um homem cansa de andar atrás das mulheres, o que dá a noite.. e há, também, o perigo de pegar doenças ruins. Melhor era ter uma mulher só dele, alguém que lhe cuidasse da roupa e lhe fizesse comida. Alguém para repartir a sua vida, alguém de quem ele goste, e que goste dele também (S, p. 55).

momento em que o imaginário popular se manifesta e se expande (*Baitatá, Entrevado, Tigüera*).

Nos trabalhos agrícolas e pecuários de subsistência, as mulheres são forças capazes de realizar tanto os afazeres domésticos quanto as lides do campo (*Entrevado, Sacrificio*). Essa característica implica duas hipóteses. A primeira funda-se nas características econômicas do comércio de gado e que ainda persistem no início do século XX: os homens passam grandes períodos de suas vidas longe da família, cabendo então às mulheres a tarefa de manter o patrimônio familiar, ou seja, organizar a economia doméstica através do trabalho nas plantações e da lida com o gado. A segunda hipótese estrutura-se em alguns elementos da diegese narrativa, momento em que a evasão do campo, devido à falta de recursos e incentivos ao pequeno produtor rural encontra reflexo na literatura. Em *Sacrificio*, o marido da personagem a abandona e foge para a cidade. Com isso, o sustento da família recai sobre os ombros da mulher. Situação similar encontramos em *Entrevado*, quando os filhos de Quim Santos igualmente abandonam a roça para tentar a vida “[nas] bandas da Ilha”. O deficiente físico fica sob os cuidados de sua mulher, que também precisa cultivar a terra e realizar todas as outras atividades necessárias à manutenção da pequena propriedade.

Nesse sentido, a mulher é o esteio do ambiente familiar. A sua presença, embora marginalizada pelas relações culturais, é de suma importância. Acrescenta-se a isso que grande parte das tragédias domésticas relatadas nas narrativas de **Bulha d’Arroio** são decorrentes de disputas pelas mulheres. Os homens lutam por elas, pelo direito de estabelecer um vínculo afetivo. E esse “direito de propriedade” está baseado na exclusividade. Por isso é que o marido, namorado ou pretendente se acha no direito de matar quando traído – e, se possível, matar a mulher e o amante.

As atividades econômicas podem ser visualizadas como um elemento de renovação quando entra em cena a figura do tropeiro. Além de se caracterizar por ser um dos principais responsáveis pela comunicação entre localidades distantes, também contribui para que as relações comerciais atuem como um dos elementos de permeabilização do progresso tecnológico no universo rural. São os tropeiros os primeiros que estabelecem uma aproximação entre o campo e a cidade, na medida que levam para o campo algumas mercadorias. Assim, a cidade começa a invadir o espaço rural e a semear a idéia de que os pequenos agricultores, sem possibilidades de se manterem no campo, necessitam migrar para as cidades (*Sacrifício, Andeja*), onde também não vão encontrar trabalho – mas essa constatação só será possível mais tarde, quando não mais houver possibilidade de volta, acentuando o caráter irrevogável e trágico de tal escolha.

Em **Amigo Velho**, os quadros de usos e costumes mostram o sertanejo envolto na cultura do trabalho em larga escala, industrializado, setorial, particularizado: o corte das árvores (*Amigo Velho*), o transporte (*Cerração, Vagão*), o beneficiamento e a transformação da matéria-prima em produtos diversos (*Serragem*). Dessa forma, o olhar descritor preocupa-se em ressaltar diversos momentos do trabalho e as conseqüências econômicas e sociais que a divisão setorial e a individualização do sistema produtivo são capazes de gerar (*Amigo Velho, Cerração, Serragem*). E, essa divisão, em geral, é representada pela produção tecnológica que desloca a ação da força humana para um plano secundário, abrindo espaço para uma espécie de valorização da máquina e do homem-máquina. No ambiente industrializado quase não há espaço para a prevalência de um trabalho que forneça atividades diferenciadas para homens e mulheres. As mulheres que, anteriormente, eram responsáveis pela organização e manutenção da vida doméstica, assim como pela produção agropecuária, desaparecem em **Amigo Velho** – perdem a visibilidade em um sistema de trabalho que não mais distingue sexos, apenas a

produção. A mulher, assim como o homem, foi substituída pela máquina, tornou-se mais uma peça da engrenagem. Mulheres e crianças somente aparecem quando há necessidade de mostrar a luta pela sobrevivência, em sua forma mais rústica (colhendo e catando pinhões, em *Amigo Velho, Prece de criança, Noite, Cerração*), que é o momento em que o progresso predatório exclui os indivíduos que considera incapazes para o trabalho. Assim, em **Amigo Velho**, a marginalização é a forma com que os indivíduos estão relegados a um plano secundário de trabalho, aquele que não gera lucro, apenas contribui para a manutenção de uma sobrevivência no meio urbanizado. Esse fato também exclui as mulheres e crianças de todo e qualquer convívio social prazeroso.

Na cidade, os costumes e a cultura são diferentes do mundo rural e somente as festas religiosas, que congregam um grande número de pessoas, permitem destaque ao trabalho coletivo da decoração das ruas (*Corpus Christi*). Ano após ano, procissão após procissão, o que sobra desse momento religioso é a semelhança com o trabalho industrial repetitivo. Tudo é vago, não há nomeações ou personagens identificadas (*Serragem*).<sup>15</sup> Na cidade, a tradição religiosa está dispersa, não há um sentimento de solidariedade (seja religioso ou social). Os valores e os códigos são outros. A cultura é massificada.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Dias antes da procissão de Corpus Christi, as mulheres mandam buscar sacos e mais sacos de serragem. Carretadas, mesmo. Pintam-na de várias cores e com ela enfeitam as ruas por onde vai passar o cortejo. Dispõem-na em losangos, quadrados e triângulos, enfeitados com tampinhas de garrafas cobertas de papel dourado, flores, conchinhas e desenhos feitos com alvaiade e pó de café servido. A procissão passa. As ruas são varridas. Outra vez chega o dia de Corpus Christi. Mais carretadas de serradura são pintadas e espalhadas pelas ruas...* (S, p. 54).

<sup>16</sup> *Porém, mudados os tempos, a cidade crescendo, se modernizando, já ninguém mais queria as vassouras do Bento. Haviam aparecido as vassouras novas, mais duradouras e higiênicas, de piaçaba ou crina animal. Começavam a surgir, também, os aspiradores de pó, as enceradeiras elétricas. Era a civilização, o conforto, o progresso. Não só voltada tão somente para a indústria pastoril, a economia local tomara vulto, com o surto cada vez mais crescente da extração da madeira, do beneficiamento e exportação do pinho. Outra era havia surgido. Acabaram-se os rústicos sobrados coloniais e as casas de estuque. Construções de estilo moderno tomaram o lugar das habitações antigas e simples. Não mais assoalhos de barro-batido ou madeira bruta. Apareceram as tábuas bem aplainadas, os tacos, os parquetes, os ladrilhos, os assoalhos passaram a ser encerados, requerendo parquetina e vassouras especiais. Nada condizente, agora, o progresso das casas com o vassourão silvestre (...) As árvores de Natal passaram a vir de mais longe, onde o pinheiro era farto, em caminhões (PC, p. 52 - 53).*

Em um outro plano, quando uma certa visão do amor romântico surge, o processo tecnológico se encarrega de eliminar essa possibilidade, na medida em que desvia a atenção dos enamorados para a necessidade de uma produção em larga escala, induzindo a ilusão de que a felicidade está relacionada com o poder aquisitivo dos indivíduos. A ligação fraternal entre homem e natureza (João Onofre e o pinheiro, em *Amigo Velho*), que simboliza uma forma de amizade, também é destruída pela ação do processo capitalista – o indivíduo vê na natureza uma fonte inesgotável de capital.

Somando todas essas considerações, não seria exagero considerar as atividades lúdicas, em **Amigo Velho**, como parte de um plano onírico, onde se destacam apenas como lembranças ou reminiscências de um tempo pretérito e que nunca mais poderá ser recuperado.

Os críticos de Tito Carvalho são divergentes a respeito do teor regionalista, em **Bulha d'Arroio**. Nereu Correia considera o escritor como um “intérprete” da “vida campeira do planalto de São Joaquim”.<sup>17</sup> É um olhar que compreende a sua produção literária como regionalista, na medida em que a localiza geograficamente no tempo e no espaço.

Em contraponto, Altino Flores nega-lhe tal caráter regionalista, por entender que “o regionalismo de Tito Carvalho é destituído de psicologia, puramente reflexivo e, portanto convencional”.<sup>18</sup> Ou seja, Tito Carvalho não é regional, nem universal. Altino Flores entende que o texto literário de caráter regionalista deve revelar aspectos psicológicos capazes de descrever um estado intimista das personagens em consonância com o espaço concreto de onde o escritor retira seus temas.

---

<sup>17</sup> Esse comentário de Nereu Correia encontra-se no prefácio da Edição Crítica de **Bulha d'Arroio** elaborada por Danilla Varela em 1979, p. 11.

<sup>18</sup> FLORES, Altino. *Op. cit.*, p. 3.

A divergência a respeito da produção literária de cunho regionalista também é encontrada na fortuna crítica de Guido Wilmar Sassi. Para alguns, em especial Salim Miguel e Iaponan Soares, Sassi não é um autor regionalista, pois está afastado do “pitoresco e do descritivo”.<sup>19</sup> Em oposição, vários críticos<sup>20</sup> vêm na produção literária de Sassi os elementos regionais (geográficos, topográficos, humanos e culturais) capazes de localizá-lo entre os autores regionalistas.

O regionalismo literário, segundo Afrânio Coutinho, consiste “em apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular”.<sup>21</sup> Este conceito é particularizado no advento do Realismo,<sup>22</sup> que instaura uma nova proposta da realização literária, quando a “massa regional brasileira forneceu aos escritores realistas ampla fonte de assuntos, sugestões, linguagem nativa, tipos humanos, formas de conflito social e moral”.<sup>23</sup> Ao comentar o tema, Alfredo Bosi destaca que, embora alguns escritores regionalistas tenham produzido uma literatura calcada nos “extremos do precioso ou do banal”, em outros contistas, agora no início do século XX, “a matéria rural é tomada a sério” (grifo do autor), avocando-a “nos seus contornos físicos e sociais dentro de uma concepção mimética de prosa”.<sup>24</sup>

A leitura dos contos de Tito Carvalho e de Guido Wilmar Sassi não é suficiente para determinar o que há de erro ou acerto quando os relacionamos com o regionalismo,

---

<sup>19</sup> SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). *Op. cit.*, p. 7.

<sup>20</sup> Ver, por exemplo, RÓNAI, Paulo. Guido Wilmar Sassi. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim. *Op. cit.* p. 9 - 12.

<sup>21</sup> Ver COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à literatura no Brasil**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 202.

<sup>22</sup> COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 203.

<sup>23</sup> COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 203.

<sup>24</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura no Brasil**. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 207.

pois o ato da crítica está baseado em parâmetros diferenciados e que observa padrões distintos quanto ao teor (regional ou universal) que permeia as narrativas dos dois escritores.

No entanto, há um consenso de que Tito Carvalho está mais próximo do regionalismo,<sup>25</sup> pois aborda os diversos aspectos sociais, econômicos e culturais que fazem do Planalto Catarinense uma região distinta no contexto geográfico e cultural das demais regiões do estado de Santa Catarina. Em adição, a linguagem própria dessa região é também um dos elementos que propiciam a leitura dos textos de Tito Carvalho como regionalistas.

Nesse sentido, o entendimento é que a ficção de Sassi está mais próxima do caráter universal, principalmente quando faz uma crítica veemente ao sistema capitalista e aos problemas e diferenças sociais dele decorrentes. Porém, é preciso destacar que, ao localizar espacialmente as suas narrativas na região dos pinheirais, o que está agregado ao descrever todo o processo de urbanização da região (peculiar em função de sua geografia) e as modificações econômicas e sociais que resultam desse momento histórico, também o torna regional. Desta forma, abre espaço para uma sociedade ainda sem voz na literatura brasileira, como entende Paulo Rónai.<sup>26</sup>

As narrativas de Tito Carvalho filiam-se, em alguns casos, a uma espécie de Romantismo tardio, em outros ao Realismo/Naturalismo. Escritas nas décadas de 20 e 30, de certa forma contrariam as modificações modernistas. Tito Carvalho é um dos autores que fazem a transição do Romantismo para o Realismo/Naturalismo na

---

<sup>25</sup> Ver, entre outros, Nereu Corrêa, Lauro Junkes, Almiro Caldeira, Mâncio da Costa.

<sup>26</sup> RÓNAI, Paulo. Guido Wilmar Sassi (p, 12). In: SOARES, Iaponam; MIGUEL, Salim. *Op. cit.*

literatura catarinense. Isto é, a descrição de paisagens e de alguns retratos seguem o viés do Romantismo; em outros retratos observa-se traços do Naturalismo; e, ainda, há o Realismo no descrever usos e costumes de suas personagens.

O espaço descritivo em **Bulha d'Arroio** é maior, em função de um registro que busca a verossimilhança dos espaços ficcionais, das ações e das personagens. O realismo de Tito Carvalho é documental e a técnica descritiva liga-se ao relato mnemônico, ou seja, com descrições capazes de circunscrever um espaço determinado de um momento histórico, social e econômico e que está inscrito no tempo ficcional, tempo passado, mas possível de ser revisitado sempre que os olhos do leitor estão sob a perspectiva do olhar descritor.

Essa técnica descritiva presente nas narrativas de Tito Carvalho reportam à noção de catálise de que fala Roland Barthes. Esse “*luxo*”, ou seja, a profusão de pormenores, de detalhes que, muitas vezes, não parecem exercer uma função específica no contexto narrativo além da função de ampliadores de texto. Contudo, uma leitura que busca no detalhe a referência ao mundo concreto, encontra nas descrições de **Bulha d'Arroio** o “efeito de real” do qual fala Roland Barthes. A tentativa da verossimilhança se converte em fato a partir das descrições detalhadas de paisagens, de retratos e de quadros de usos e costumes.

Essa constatação remete ainda às considerações sobre o conto, elaboradas por Ricardo Piglia. E, parece que é nas descrições que a idéia de uma segunda história aparece com maior intensidade, na medida em que esses fragmentos revelam a ligação fraterna do homem com a natureza. Uma relação construída ao longo do tempo, fundada no contexto histórico e econômico da região que propicia essa história subjacente em

cada pormenor revelador da beleza das paisagens; da representação quase mítica das personagens e nas referências ao contexto cultural e ao convívio social das personagens que configuram o universo humano das narrativas de Tito Carvalho.

Se Tito Carvalho esboça uma espécie de ruptura, essa mudança só vai se efetivar nas décadas de 40 e 50. Uma considerável passagem de tempo afasta o meio literário catarinense da vanguarda modernista brasileira. E, quase quatro décadas depois da Semana de 22, o escritor Guido Wilmar Sassi, integrante do Grupo Sul, destaca-se, na prosa, como o representante literário da serra catarinense. A literatura de Sassi aproxima-se do realismo crítico, presente na obra de escritores como José Lins do Rego, Graciliano, Jorge Amado (em seus primeiros trabalhos). Trata-se de uma literatura engajada, de características ideológicas e que faz da denúncia social a sua razão de existir. A descrição, neste caso, volta-se para um relato que está intimamente ligado ao processo de urbanização – que transforma paisagens, indivíduos e relações sociais. Por isso é que Sassi abre um espaço maior para a discussão dos problemas humanos e que são potencializados pelo desconforto proporcionado por um mundo em transição e que está aquém da compreensão das personagens que nele transitam. Nesse sentido, o aspecto descritivo, em **Amigo Velho**, embora não esteja ausente, apresenta-se pouco visível no plano discursivo.

Os contos de Guido Wilmar Sassi, caracterizados pela predominância da narração e pela presença reduzida de descrições, supõem uma forma descritiva que tende a ser qualitativa no sentido de que reduz o espaço a ser representado, eliminando as características físicas das personagens que não estejam relacionadas a um programa

ideológico de denúncia social. Da mesma forma, se processam as sugestões descritivas dos usos e costumes das personagens.

Nos contos de Guido Wilmar Sassi, há uma névoa narrativa que privilegia a ação e encobre as descrições – mas isso não impede que o leitor possa encontrá-las. Contudo, identificar o descritivo em **Amigo Velho** requer, muitas vezes, uma leitura também ideológica. E é também pela intenção de descrever espaços, personagens e ações - não efetivada com riqueza de pormenores -, que se estabelece uma relação dos contos de Sassi com as considerações de Jean Pouillon a respeito do conto. Segundo Pouillon, o curso narrativo algumas vezes é quebrado por passagens psicológicas que possibilitam uma atitude interpretativa do que não está dito, apenas sugerido, por parte do leitor. As descrições em **Amigo Velho** também exigem, em alguns momentos, um olhar diferenciado por parte do leitor, na medida em que propõem um sistema descritivo pouco perceptível. Por isso, requerem uma interpretação daquilo que está nas entrelinhas.

A observação das várias nuances narrativas e descritivas presentes nos contos de Tito Carvalho e Guido Wilmar Sassi propiciaram também um olhar contextual capaz de estabelecer relações entre a ficção e a realidade, sendo essa relação mais visível ao se observar o todo dessas narrativas. Assim, Tito Carvalho, ao voltar seu olhar para o Planalto Catarinense e representá-lo em suas narrativas, também referencia o contexto histórico e econômico que permitiu a passagem de uma sociedade voltada para a agricultura e a pecuária. Em **Bulha d'Arroio**, a variação temática encontrada nas narrativas permite identificar, nessa diversidade de costumes, as transformações ocorridas no Planalto Catarinense no final do século XIX e início do século XX. De um

lado encontram-se as narrativas que representam o homem do campo em sua luta diária pela sobrevivência econômica e para manter suas tradições; de outro, é o abandono do campo e a representação das personagens buscando a urbanização que revela a invasão do mundo rural pelo urbano.

Em contrapartida, a literatura ficcional de Guido Wilmar Sassi, contextualizada nas décadas de 50 a 60 do século XX, representa o meio rural praticamente dominado pelos costumes da cidade. Contudo, o olhar de Sassi - ao mesmo tempo em que anuncia o progresso, a urbanização - procura denunciar os efeitos, de certa forma, devastadores, do processo capitalista. De um lado, o menos visível, encontram-se os produtos modernos, capazes de modificar os hábitos das pessoas; as máquinas que “engolem” os elementos extraídos da natureza e os devolvem *do outro lado*, transformados *em moedas e notas (Serragem)*. Do outro, encontram-se as personagens que transitam nesse meio urbanizado, muitas vezes reificadas pela ação das máquinas.

Para encontrar e ressaltar as peculiaridades textuais, históricas e estéticas presentes em **Bulha d’Arroio** e **Amigo Velho**, optou-se pela divisão do trabalho em unidades distintas. Essas unidades também foram articuladas por um olhar particular, capaz de identificar na ficção os aspectos textuais e sua possível relação com os contextos histórico, topográfico e econômico abordados no prólogo e com o contexto estético literário ao qual as narrativas de Tito Carvalho e de Guido Wilmar Sassi se filiam. E, em todos os aspectos textuais observados no decorrer do processo de leitura foram fundamentais as visões teóricas de Philippe Hamon, em destaque, de Roland Barthes e de Gérard Genette, de forma complementar.

Para finalizar essa leitura, porém não as possibilidades de ler, interpretar e compreender as ficções de Tito Carvalho e de Guido Wilmar Sassi, destaca-se o pensamento de Alfredo Bosi a respeito do olhar. Segundo Bosi, o olhar apresenta-se como uma “fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito”, que “se move à procura de alguma coisa” e que “irá distinguir, conhecer, ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma pensar”.<sup>27</sup> Também o olhar pessoal que se debruçou sobre **Bulha d’Arroio** e **Amigo Velho** buscou, por meio do recorte do texto como um todo, já que narrativa curta, reconhecer nas descrições uma característica peculiar do texto ficcional, de recriar um mundo possível de ser encontrado nas diversidades do “real”. Foi esse olhar que muitas vezes embaçado pela emoção e por circunstâncias adversas, não soube “ver” o que deveria ser visto. Em outros momentos, enganado pelas imagens, “viu” o que não deveria ver. E assim, entre deslumbramentos e enganos, quadros, retratos e paisagens este texto se construiu e foi construído. Enfim, ciente de que o olhar é antes de tudo um recorte do todo, e que o saber não pode ser apreendido em sua integralidade, reconheço que algumas lacunas deixaram de ser preenchidas. Talvez, estas lacunas apresentem-se como um convite para retornar ao tema em outra oportunidade.

---

<sup>27</sup> BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 66.



## 6. BIBLIOGRAFIA

### 6.1. PRODUÇÃO LITERÁRIA DOS ESCRITORES

CARVALHO, Tito. **Bulha d'arroio**: páginas serrano-catharinenses. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1939.

\_\_\_\_\_. **Gente do meu caminho**: crônicas (Org. Helena Tornquist). Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina / Fundação Catarinense de Cultura, 1997.

\_\_\_\_\_. **Vida salobra e Bulha d'arroio**. (Orgs. Almiro Caldeira e Mâncio da Costa). Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1992.

\_\_\_\_\_. **Vida salobra**: romance. Florianópolis: Livraria Acadêmica, 1963.

SASSI, Guido Wilmar. **Amigo velho**: contos. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1981.

\_\_\_\_\_. **A bomba atômica de Deus**: contos. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1985.

\_\_\_\_\_. **Geração do deserto**: romance. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2000.

\_\_\_\_\_. **O calendário da eternidade**: romance. Florianópolis: Editora da Universidade/UFSC, 1983.

\_\_\_\_\_. **Os 7 mistérios da casa queimada**: romance. Florianópolis: Editora da Universidade de Santa Catarina, 1989.

\_\_\_\_\_. **Piá**: contos. Florianópolis: Edições Sul, 1953.

\_\_\_\_\_. **São Miguel**: romance. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1979.

## 6.2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Projeto brasileiro para o ensino de geografia**: formas do relevo. São Paulo: Edart, 1975.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: USP, 1999.

ARINOS, Afonso. **Obra completa**. (Org. Afrânio Coutinho) Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

ARRUDA FILHO, Raul José Matos de. **Baruio di purungo**: literatura no planalto catarinense. Florianópolis, 2000. 139 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)**. Tradução de Teodoro Cabral. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaios sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaios sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **Poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. [et all]. **Análise estrutural da narrativa**: ensaios. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **História de Santa Catarina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de Arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMÕES, Luís de. **Lírica: sonetos, odes, redondilhas...** (Org. José Lino Grünwald). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

CORREA, Nereu. **O canto do cisne negro e outros estudos**. 2ª ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

COSTA, Licurgo. **O continente das Lagens: sua história e influência no Sertão da Terra Firme**, 4 v. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1983.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura no Brasil**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

CURTIUS, Robert. **Literatura européia e idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DIAS, Carmen Lúcia de Souza. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995;

EHLKE, Cyro. **A conquista do planalto catarinense 1ª fase: bandeirantes e tropeiros do “sertão de Curitiba”**. Florianópolis: Laudes, 1973.

FERREIRA, Jurandir Pires (Org.). **Enciclopédia dos municípios brasileiros**, v. XXXII. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia, 1959.

FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. **A dupla face da cultura popular de Painei**: os cantares do risível e a crônica do cotidiano. Florianópolis, 2001. 198 f. Mestrado (Dissertação) Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

FLORES, Altino. O regionalismo em Santa Catarina. In: **O Estado**. Florianópolis, 14-08-1949.

FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1977.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, Petrópolis: Vozes, 1971.

HAMON, Philippe. **Introducción al análisis de lo descriptivo**. Tradução de Nicolás Bratosevich. Buenos Aires: Edicial, s/d.

\_\_\_\_\_. O que é uma descrição?. Tradução de Fernando Cabral Martins. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). **Categorias da narrativa**. 2ª ed. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1977.

\_\_\_\_\_. Para um estatuto semiológico da personagem. Tradução de Maria Alzira Seixo. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). **Categorias da narrativa**. 2ª ed. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1977.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOHLFELDT, Antonio. **A literatura catarinense em busca da identidade**: o conto. Porto Alegre: Movimento, 1985.

\_\_\_\_\_. **A literatura catarinense em busca da identidade**: o romance. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura / Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

JAPIASSÚ, Hilton. **Para ler Bachelard**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

JOLLES, André. **Formas simples e formas do conto**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNCKES, Lauro. **O mito e o rito: uma leitura de autores catarinenses**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1985.

\_\_\_\_\_. Amigo Velho nas engrenagens capitalistas. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.) **Guido Wilmar Sassi – literatura e cidadania**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

\_\_\_\_\_. **Anibal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina / Lunardelli, 1982.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da Literatura**. 2ª ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1958.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever?. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

MACHADO, Paulo Pinheiro. Bugres, tropeiros e birivas: aspectos do povoamento do planalto serrano. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **História de Santa Catarina no século XIX**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta**. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

NUNES, Lélia Pereira da Silva. **Willy Zumblick: uma história de vida e de arte**. Brasília: Editora do Senado Federal, 1993.

Ô CATARINA!. Florianópolis, setembro de 2002, número 53.

O LIVRO DA ARTE. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

QUILLET, Pierre. **Introdução ao pensamento de Bachelard**. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 84ª ed. São Paulo: Record, 2002.

RICCIARDI, Giovanni. Entrevista concedida, em 1990, por Guido Wilmar Sassi. In: **Ô Catarina!**, Florianópolis, setembro de 2002, número 53.

RÓNAI, Paulo. Guido Wilmar Sassi. In: SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim (Orgs.). **Guido Wilmar Sassi – literatura e cidadania**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SACHET, Celestino; SOARES, Iaponan. **A literatura catarinense**. Florianópolis: Lunardelli, 1985.

\_\_\_\_\_. **Presença da literatura catarinense**. Florianópolis: Lunardelli, 1989.

SANTOS, Sílvio Coelho dos. **A integração dos índios na sociedade regional: a função dos postos indígenas em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1970.

SARTORI, Sérgio, PEIXER, Zilma Isabel, NUNES, Paulo de Tarso. Região serrana de Santa Catarina: povoamento e estruturação do sistema produtivo. In: **UNIPLAC – Revista de divulgação científica e cultural**, v. 2, n. 2, julho/dezembro 1999.

SETÚBAL, Paulo. **Confiteor: memórias**. 13ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1993.

SOARES, Iaponan; MIGUEL, Salim. (Orgs.) **Guido Wilmar Sassi – literatura e cidadania**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

SOUZA, Luciana Cristina. **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos**. Florianópolis, 1998. 156 f. Mestrado (Dissertação) Departamento de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

VARELLA, Danilla. C. C. L. **Bulha d'Arroio**. Edição crítica. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1978.

VARZEA, Virgílio. **Histórias rústicas**. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1904.

\_\_\_\_\_. **Mares e campos**: quadros da vida rústica catarinense. 2ª ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

### 6.3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, José Maurício Gomes. **A tradição regionalista no romance brasileiro** (1857 – 1945). Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narrativa. Tradução para o espanhol de Javier Franco. Madri: Ediciones Cátedra, 1985.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira**: o pré-modernismo, v. 5. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURNNEUF, Roland, OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRESSAN, Carla Rosane. **A construção da identidade do homem do Contestado enquanto grupo social**. Florianópolis, 1992. Dissertação (Mestrado). Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

BRUM, Nilo Bairros de. **Caminhos do Sul**. Porto Alegre: Metrópole, 1999.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **A campanha do Contestado**. 2ª ed. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

\_\_\_\_\_. **História de Santa Catarina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tese e antítese: ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

CARDOSO, Flávio J.; MIGUEL, Salim; SOUZA, Silveira de. **Esse amor catarina**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

CASTAGNINO, Raul. H. **Análise literária**. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Márcio Camargo. **A caudilha de Lages**. Florianópolis: Lunardelli, 1987.

\_\_\_\_\_. **Adeodato**. Florianópolis: Sanfona, 1985.

\_\_\_\_\_. **O gaudério de cambajuva**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura / Jornal O Estado, 1986.

\_\_\_\_\_. **Qüeras**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

- DUBOIS, J. *et al.* **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 2ª ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. **Catarinensismos**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina; EDEME, 1974.
- JUNKES, Lauro. **A literatura de Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.
- LEITE, Ligia C. Moraes. **Regionalismo e modernismo**: o “caso” gaúcho. São Paulo: Ática, 1978.
- LIMA, Carlos Emílio Corrêa. **Virgílio Várzea**: os olhos de paisagem do cineasta do Parnaso. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 2002.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTTIN, Jucely. **Orleans 2000**: história e desenvolvimento. Florianópolis: Elbert, 1998.
- MACHADO, Janete Gaspar. **A literatura em Santa Catarina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELO, Leonete Neto Garcia. **O regionalismo na obra de Guido Wilmar Sassi**. Florianópolis, 1978. Mestrado (Dissertação). Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.
- MELO, Osvaldo Ferreira de. **Introdução à literatura de Santa Catarina**. 2ª. ed. Porto Alegre: Movimento, 1980.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama**: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

MONTELLO, Josué. **Caminho da fonte**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

MORITZ, Heloísa Helena Clasen. **Aspectos da narrativa de Guido Wilmar Sassi**. Florianópolis, 1977. Mestrado (Dissertação). Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, s/d.

NEIS, Ignácio Antonio. Elementos de tipologia do texto descritivo. In: **Linguística textual**: texto e leitura. n. 22. São Paulo: Editora da Universidade Católica de São Paulo, 1986. (série Cadernos PUC)

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. uma introdução histórica. 9ª ed. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1993.

PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera. (Orgs.) **Del cuento y sus alrededores**: aproximaciones a una teoria del cuento. Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, 1993.

PEREIRA, Lucia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa e ficção de 1870 a 1920. v. 63. Rio de Janeiro: Livrarias José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

PIAZZA, Walter F. **A colonização de Santa Catarina**. 3ª ed.. Florianópolis: Lunardelli, 1994.

PROPP, Vladimir J. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

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

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.

SACHET, Celestino. **O regionalismo literário**. Florianópolis, 1975. Mestrado (Dissertação) Departamento de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paes e Terra, 1972.

SANTOS, Sílvio Coelho dos. **Os índios Xokleng: memória visual**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina / Editora da Universidade do Vale do Itajaí, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

SILVA, Jaldyr B. Faustino (Org.). **Fundamentos da cultura catarinense**. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.

SOARES, Iaponan. **Panorama do conto catarinense**. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1974.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.