

**O CONTO DE “MARCAÇÃO TEATRAL” DE JOÃO ALPHONSUS:
CONSIDERAÇÕES SOBRE “OXIANURETO DE MERCÚRIO”**

Cilene Margarete Pereira¹

RESUMO: Apesar de bastante elogiado pela crítica, o escritor mineiro João Alphonsus, filho do célebre poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens, tem sido alvo de poucos estudos, sendo os mais importantes os de Fernando Corrêa Dias e João Etienne Filho, ambos publicados nas décadas de 60 e 70 do século passado. Como parte do projeto de pesquisa “Minas Gerais: diálogos”, cadastrado no diretório de pesquisas do CNPq, este artigo propõe uma reflexão inicial a respeito da prosa ficcional de João Alphonsus, dando destaque à sua produção de contista. Para tanto, elegemos como ponto de partida a narrativa “Oxinureto de mercúrio” da coletânea inaugural *Galinha Cega* (1931).

PALAVRAS-CHAVES: literatura mineira; João Alphonsus; conto.

RESUMEN: Aunque elogiado suficientemente por el crítico, el escritor João Alphonsus, hijo de él celebra a poeta Alphonsus de Guimaraens, él ha sido blanco de pocos estudios, siendo el más importante de Fernando Corrêa Dias y de João Etienne Filho, publicado en las décadas de 60 y 70 del siglo pasado. Como parte del proyecto de investigación “Minas Gerais: diálogos”, registrados en cadastre en el directorio de la investigación del CNPq, este artículo consideran una reflexión inicial con respecto al ficcional de João Alphonsus. Para de tal manera, elegimos como punto de partida el narrativa “Oxinureto de mercurio”.

PALABRAS-CLAVES: “literatura mineira”; João Alphonsus; cuento.

João Alphonsus de Guimaraens nasceu em Conceição do Serro em seis de abril de 1901. Filho mais velho do ilustre poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens e de Dona Zenaide Silvana de Guimaraens, começou sua carreira literária pela poesia – notadamente influenciado pelo pai.² Foi participante do Grupo literário “A revista”, na qual publicou o poema “Janeiro” em julho de 1925,³ primeira edição do periódico que tinha como diretores

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde/Três Corações (UNINCOR); Pesquisadora Colaboradora do IFCH/Unicamp, onde desenvolve a pesquisa do pós-doutorado “Das páginas dos jornais ao livro: versões dos contos de Machado de Assis”; Editora da Revista *Recorte*; Autora de *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (2007), editado pela Annablume em parceria com a FAPESP, e de vários artigos em periódicos especializados; Pesquisadora líder do grupo de pesquisa *Minas Gerais: diálogos*, cadastrado no diretório de pesquisas do CNPq. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

² A seu pai, João Alphonsus dedicou, como nos recorda João Etienne Filho, o soneto “Alphonsus”. Ver anexo 1.

³ Ver Anexo 2.

Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida, e redatores Emílio Moura e Gregoriano Cãnedo. Neste primeiro número de “A revista”, além do poema inaugural de João Alphonsus, apareciam o esboço de um capítulo do então inédito *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; poemas de Pedro Nava e Abgar Renault e um texto de Drummond “Sobre a tradição em literatura”.

Entre os poemas de João Alphonsus, nenhum deles publicados em livro, chama a atenção um soneto construído a partir do famoso “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade:

No meio do caminho sem sentido
Em que minha retina se cansava,
Em face ao meu espírito perdido
Naquela lassidão estranha e escrava,

No meio do caminho sem sentido,
Só uma pedra... Nada mais se achava!
Que tudo se perdeu no amortecido,
Morto marasmo de vulcão sem lava...

Que tudo se perdeu na estrada infinda...
Só a pedra ficou sob meu passo
E na retina se conserva ainda!

Nem coração, furor, ódio, carinho,
Nada restou senão este cansaço,
A pedra, a pedra, pedra no caminho...⁴

Em um artigo publicado no jornal *A Manhã*, em 25 de outubro de 1942, João Alphonsus declarou humorado ser bem “fácil transformar em sonetos, ou em versos ritmados e metrificadas, algumas poesias modernistas, com o que se agradariam aqueles que torciam o nariz às ‘tolices’ modernistas” (FILHO, 1971, p. 9),⁵ apresentando um soneto interpretativo daquele feito por Drummond.

Em uma análise breve, percebe-se que o poema é uma paráfrase, formatada, metrificada e estendida do poema de Drummond ao gosto dos anti-modernistas, isto é, classicizante, valendo-se inclusive de uma forma fixa bastante tradicional. Tudo que regia o poema original, objetividade, depuração e concisão, tornando-o uma construção essencial, é invertido na paráfrase de Alphonsus. Tal procedimento leva à constatação de que a rigidez da

⁴ Este poema foi coletado por Drummond no famoso *A pedra no meio do caminho – biografia de um poema*.

⁵ A citação é de João Etienne Filho que parafraseia os comentários de João Alphonsus.

forma leva a uma sobrecarga da linguagem, negando a essencialidade (que caracteriza o texto poético) em prol do supérfluo.

Apesar do começo poético e da influência do pai, foi na prosa que João Alphonsus se destacou, publicando em sua curta vida literária dois romances, *Totônio Pacheco* (1935) e *Rola-moça* (1938); e três livros de contos, *Galinha cega* (1931);⁶ *Pesca da baleia* (1941)⁷ e *Eis a noite!* (1943),⁸ ano anterior à sua morte, em 24 de maio.

Os dois romances de João Alphonsus têm como cenário a construção e formação da cidade de Belo Horizonte, sendo ambos “romances consciente e reconhecidamente de costumes, de costumes belorizontinos”, segundo observou Fernando Dias (1965, p. 30).⁹ *Totônio Pacheco* acompanha a trajetória de decadência do fazendeiro que dá nome ao romance, dividindo-se em três partes: a primeira narra o retorno Fernando Pacheco, filho de Totônio, à fazenda da família às vésperas da morte da mãe. Nesta primeira parte, a descrição minuciosa da fazenda e dos costumes interioranos ganha força, sobretudo porque, a segunda parte, centrada no cenário social de Belo Horizonte, marca uma nítida oposição espacial, inserindo-se na tradição temática do campo *versus* cidade; do arcaico contraposto ao moderno a partir da descrição da cidade em expansão e de seus aspectos burocráticos. Essa segunda parte centra-se, desse modo, na difícil adaptação do coronel Totônio, que deixa o interior depois da morte da esposa, e em seus desentendimentos com o filho. Na última parte do romance, o conflito entre pai e filho é acentuado a partir da aproximação do coronel a uma prostituta, elencando, de vez, sua decadência física, moral e social. O romance termina com a morte de Totônio Pacheco, entregando-se à religião. Para Fernando Dias, a figura do coronel “domina a ação do livro”, apresentando “traços caricatos, (...) não obstante a opinião generalizada, na época em que se publicou o livro, de que era personagem muito fiel à realidade.” (DIAS, 1965, p. 32).

O primeiro romance de João Alphonsus é excessivamente episódico, repleto de casos menores que sustentam a grande narrativa centrada na figura do coronel. Algo que chama a

⁶ A coletânea *Galinha cega* contém quatro contos: “Galinha cega”; “Oxianureto de mercúrio”; “Godofredo e a virgem” e “O homem na sombra ou a sombra no homem”.

⁷ A coletânea *Pesca da baleia* contém seis contos: “Pesca da baleia”; “Morte burocrática”, “Uma história de Judas”; “O guarda-freios”; “O imemorial apelo”; “Sardanapalo”.

⁸ A coletânea *Eis a noite!* contém oito contos: “Eis a noite!”; “Mansinho”; “Foguetes ao longe”; “A noite do conselheiro”; “O mensageiro”; “O guerreiro”; “A ordem final”; “O caracol”.

⁹ Os críticos Waltensir Dutra e Fausto Cunha utilizam o termo “costumbrista” para caracterizar a produção ficcional de João Alphonsus dedicada a Belo Horizonte. (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 105).

atenção são os diálogos que sobrecarregam as páginas do romance. Desse modo, *Totônio Pacheco* é construído por meio de uma mistura de descrições, episódios narrativos e diálogos excessivos, mostrando que a força narrativa de João Alphonsus não estava no romance.

Em *Rola-moça*, seu segundo e último romance, o procedimento de divisão da história volta a aparecer; entretanto, as três narrativas que compõem o livro apresentam certa independência entre si, localizadas em ambientes diversos de uma mesma cidade, Belo Horizonte. Em um sanatório para tuberculosos passam-se os acontecimentos em torno da jovem Clara, moça carioca que vem a Belo Horizonte em busca de tratamento. O segundo ambiente-narrativo é a residência burguesa de Anfrísio da Conceição, bacharel em Direito e funcionário público, que está localizada entre uma favela próxima de ser desocupada e o sanatório para tuberculosos. O terceiro cenário do romance é a própria favela. Como se vê, João Alphonsus constrói sua narrativa a partir do movimento entre os três espaços, tendo o palacete e a figura de Anfrísio como “problematizadores” da cidade (partida) ainda em construção.

Rola-moça, mais do que *Totônio Pacheco*, evidencia uma tendência de João Alphonsus à fragmentação do enredo, centrado em pequenas peripécias de suas personagens. Tal fato parece sugerir sua vocação para o conto, forma literária de predileção do autor:

Quer você que eu confesse (...) os momentos de plena realização intelectual. Responderia que tais momentos estão nos meus contos, gênero que me atrai e satisfaz quase que exclusivamente, tentar e difícil mas tão compensador quando se consegue alguma coisa que nos pareça verdadeiramente realizada. (GUIMARAENS *apud* DIAS, 1965, p. 26).

Se considerarmos que é no conto que o autor tem seus “momentos de plena realização intelectual”, e este é considerado pelos críticos de um modo geral o ponto alto de sua escrita,¹⁰ nada mais justo que começar um estudo a respeito da obra de João Alphonsus por este gênero ficcional, denominado por Machado de Assis como “difícil, apesar da sua aparente facilidade”, acreditando o escritor fluminense que “essa mesma aparência lhe faz mal,

¹⁰ Tal observação é feita por Fernando Dias: “[o conto] é o gênero em que melhor se realizou (...) confirmam vozes autorizadas, que realizaram o balanço do moderno conto brasileiro; Edgar Cavalheiro, Alceu Amoroso Lima, Nelson Werneck Sodré exaltam as virtudes do contista.” (DIAS, 1965, p. 25). Apesar dos elogios, a obra de João Alphonsus é bem pouco estudada de maneira sistematizada. O único trabalho digno de nota é o de Fernando Corrêa Dias, *João Alphonsus: tempo e modo*, de 1965, no qual o crítico dá uma geral na obra do escritor mineiro, reportando-se ao entendimento de sua importância dentro da história literária daquele momento.

afastando-se dele os escritores, e não lhe dando (...) o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”. (ASSIS, OC, III, p. 806).

A primeira obra publicada por João Alphonsus foi justamente uma coletânea de contos intitulada *Galinha cega*, que se inicia por uma narrativa de mesmo nome. Com esta, foram publicados mais três histórias: “Oxianureto de mercúrio”; “Godofredo e a virgem”; “O homem na sombra ou a sombra no homem” respectivamente. Neste artigo, observaremos os aspectos de construção do conto “Oxinuareto de mercúrio”, que relata uma briga de bar que acaba de maneira “quase” trágica.

Em “O conto na modernidade brasileira”, o crítico Luiz Costa Lima sugere que há duas forças estilísticas que regem os contos escritos no Brasil nas primeiras décadas do século XX, centradas ambas na “descoberta das situações coloquiais”. Uma dessas forças de estilo tem como ponto de partida o conto de Mário de Andrade que se opõe ao que o crítico designa de “conto de *marcação teatral*, já presente em *Pelo sertão* (1898) de Affonso Arinos e não modificado tanto no *Urupês* (1918) de Monteiro Lobato, quanto, apesar do transcurso do modernismo, em *Galinha Cega* (1931) de João Alphonsus.” (COSTA LIMA, 1983, p. 175-176, grifos do autor). Nas palavras do crítico, são contrapostas duas atitudes estilísticas diante do tratamento do coloquial: aquela representada pela narrativa de Mário de Andrade, em que o conto se assemelha ao “causo” que “narra não o extraordinário (...) mas o socialmente ordinário” (COSTA LIMA, 1983, p. 178), e aquela que se associa ao “conto de *marcação teatral*” instaurado dentro de uma tradição literária que começaria com Affonso Arinos, chegando a *Galinha cega* de João Alphonsus.

Ambas as atitudes narrativas identificadas por Costa Lima se enraízam nas situações coloquiais e se distanciam a partir do tratamento dado à formatação do cotidiano. Para o crítico, “o conto de *marcação teatral* se nutre da oralidade para entretanto desgarrá-la do cotidiano. Tão logo a oralidade entra em cena, a porta para o cotidiano se fecha, a fim de que seja tratada como literatura.” (COSTA LIMA, 1983, p. 176). Em outras palavras, enquanto o conto de *marcação teatral* singulariza o banal, retirando-o de seu chão; o conto de Mário conduz a matéria narrada ao cotidiano, “como maneira e estímulo para melhor penetrar nele”. (COSTA LIMA, 1983, p. 176-177).¹¹

¹¹ O crítico examina o conto “O Besouro e a rosa”, de Mário de Andrade, para explicitar sua ideia. (Ver páginas 177-181).

Interessa-nos, aqui, o exame da tendência oposta à de Mário de Andrade, a do “conto de marcação teatral”, justamente por estar associada ao livro *Galinha cega*, do qual faz parte o conto “Oxianureto de mercúrio” objeto deste artigo. A partir da breve exposição de Luiz Costa Lima, podemos esquematizar o “conto de marcação teatral” em três aspectos básicos. O primeiro deles evidencia uma tendência à descrição nítida, feita, no entanto, de maneira esquemática. O segundo aspecto diz respeito à apresentação das personagens que se dá de modo geral e fragmentário, pontuando traços visíveis. Em último, há uma focalização diversa, centrada em várias personagens, dando uma aparência de fragmentação narrativa.

Os dois primeiros parágrafos do conto “Oxianureto de mercúrio” apresentam uma descrição bastante clara dos elementos gerais que compõem o ambiente da história.

O botequim era relativamente limpo e alemão. Mesas quadradas, com toalhas de riscas largas em retângulos vermelhos e azuis.

A orquestra chegava de fora pelo cano baixo do corredor, valsando molenga ou foxtrotando esperta ou maxixando safada. Uma janela única, estreita e alta, de ferro e vidro, de onde não espiava nenhuma lua mas sim outra janela com grades sobre a área exígua. Dentro das quatro paredes tinha vozes, gudes, gluglus, até gritos de vez em quando, sonoridades escorregando no teto gorduroso. Do teto pendia uma grande lâmpada azul, que costumava oscilar condescendentemente à vontade do freguês, depois de numerosos chopos. Ondas longas de sons se quebravam contra ondulações de fumos, suores, arrotos. (GUIMARAENS, 1976, p. 33).

O trecho inicial do conto busca compor o ambiente da história, um bar, de maneira bem sinestésica. É por meio da confluência de sons e vozes, cheiros e aspectos táteis que se tem sugerido o estreitamento do cenário do bar de uma janela apenas – esta não se abre para fora do ambiente, mas para outra janela. Esse cenário marcado pela ausência de espaço alude ao clima de sufocamento do conto, sobretudo se pensarmos na quantidade de fregueses que figuram no texto. A descrição do cenário é, como se vê, bastante reduzida, concentrada nos aspectos essenciais à narrativa.

A apresentação das personagens será construída do mesmo modo que o cenário, de maneira sumária, detendo-se em seus traços visíveis.

Postado na mesa a um canto, o homem de boné exibia, na fachada torva, imensa raiva concentrada. Uma resolução perfeitamente cinematográfica de matar, ou de morrer, ninguém sabia. O garçom servia o décimo chope duplo para ele.

- O senhor bebe um pedaço.

- Bebo chope e cerveja e vinho e cachaça e tudo quanto for bebida.
Beber um pedaço é burrice. Nada significa.¹²

Adolescente franzino, o garçom exagerou a palidez sofredora e se afastou ruminando vinganças impossíveis. Envenenar o undécimo duplo, por exemplo. Se considerou satisfeito só com o imaginar o malcriado estrebuchando no chão, intoxicado. (GUIMARAENS, 1976, p. 33).

Da primeira personagem apresentada, tem-se o seguinte resumo: “homem de boné” e “face torva”, sugerindo muita raiva, pronto para matar ou morrer – “ninguém sabia”. É interessante pontuar como esse narrador em terceira pessoa, retirado da cena, mas absolutamente íntimo do ambiente e da história pregressa do “homem de boné” (ver a nota 10 que acompanha a narrativa), afirma não saber o que se passa no interior da personagem descrita. O narrador opta por pontuar apenas aquilo que os outros (figurantes da ação) podem também ver. Essa informação, passada de maneira pouco atenta pelo narrador, no entanto, dá ao leitor uma visão geral e bastante fiel do retrato do “homem de boné”, apontando uma espécie de tragédia anunciada, já sugerida pelo clima de opressão do cenário estreito e sufocante do bar.

Parte da explicação da “raiva concentrada” da personagem é dada pelo próprio narrador que pontua uma nota ao texto, na qual se lê:

Para melhor entendimento da narrativa, acentuamos que este personagem tinha no bolso do paletó um papel perfumado e fuchicado: “Besta! Até a volta, vou simhora pra em longe, nunca mais me verás! Antes não gostar da gente do que gostar como você me gosta com esta animaleza assim sem educação nem nadas, ti deixo sem Saudade! Nunca mais você me beijará não, é bobagem percurar; quando receberes esta já vou longe... Adeus de tua Ermínia.”. (GUIMARAENS, 1976, p. 33-34).¹³

A “raiva concentrada” decorre do abandono da companheira que dá novo indício da fúria da personagem ao aludir a sua animalidade. Efetivamente, o conto vai construindo, de maneira pontual, seu desenvolvimento e seu desfecho, levando a crer que o “homem de boné” será peça fundamental no trágico que se constrói.

¹² “Para melhor entendimento da narrativa, acentuamos que este personagem tinha no bolso do paletó um papel perfumado e fuchicado: ‘Besta! Até a volta, vou simhora pra em longe, nunca mais me verás! Antes não gostar da gente do que gostar como você me gosta com esta animaleza assim sem educação nem nadas, ti deixo sem Saudade! Nunca mais você me beijará não, é bobagem percurar; quando receberes esta já vou longe... Adeus de tua Ermínia.’”. (GUIMARAENS, 1976, p. 33-34).

¹³ É interessante apontar a imposição de uma fala caricatural para a caracterização da única personagem feminina expressiva no conto. Nenhuma das outras personagens assume uma fala tão desprestigiada.

A descrição que o narrador faz da personagem objetiva não só sua apresentação sumária, mas também situá-lo espacialmente no ambiente.

O homem bruto era respeitável de arcabouço: um bruto homem. Se colocara no seu canto magneticamente contra os outros bebedores, como a fera acuada, pronta para a reação. Os outros bebedores, entretanto, nada percebiam. Um boche com duas bochas louras, três silêncios para a ingestão mais gostada dos chopos. Caixeiros, estudantes, funcionários públicos, operários, desvios, humanidade. Mas havia dois rapazes na mesa próxima ao homem terrível, que não tirava os olhos deles. Neste momento chegou o terceiro rapaz coitado. (GUIMARAENS, 1976, p. 34).

Mais uma vez, o narrador se volta para a marcação da cena, apresentando os figurantes da tragédia e demarcando o caráter de exceção de dois rapazes sentados em uma mesa próxima ao “homem de boné” e de um terceiro acunhado de “coitado”. Essa constatação do narrador reafirma seu *status* de “narrar o sabido”, antecipando aquilo que já está sugerido no início do conto a partir da descrição do ambiente e de uma primeira personagem. A descrição sumária da cena e de suas personagens revela, ainda, a predileção de João Alphonsus por seres “humildes, não raro humilhados, pobres, desamparados.” (FILHO, 1971, p. 10). Todos parecem ocupar um espaço limitado socialmente, tal qual o bar que frequentam. Não há, a propósito disso, nenhum índice que pontue a distinção das personagens, todas irmanadas aos “caixeiros, estudantes, funcionários públicos, operários” que compõem a cena, enfim, “desvios, humanidade”: “a fauna dos botequins da cidade” nas palavras de Fernando Dias (1965, p. 29).

Com a chegada do terceiro rapaz, dá-se início ao que se pode chamar de desenvolvimento e conflito do conto a partir das premissas já postas. O “homem de boné”, que apenas observava os frequentadores do bar, intervém “brutalmente” no cumprimento dos amigos.

- Gustavo, o Amâncio é um camaradão.
- Exagero. Um criado de você.
- Criado qual o quê. Besteira! Criado serve a gente, e você é capaz de servir a ele?

Era o homem de boné que se intrometia na conversa deles, ríspido, direto, brutal.
(...).

Silêncio cacete. Mas Amâncio trazia no rosto, nos olhos, na boca, uma inquieta alegria de viver. Contudo, lívido, gordo, olhos empapuçados, olheiras. A gordura dando a impressão de flácida na lividez doentia. E agora falava que falava:

- Pois é isso, meninos. A gente ganha amor à vida só depois que enxerga a morte pertinho. O meu caso. Vou contar a vocês como foi o meu caso. Como me curei.

- Curou-se nada. A sua cara é de doença. Não queira se iludir.

O homem intratável e audacioso se interpunha novamente. O falador Amâncio engoliu em seco a repentina amargura. Calou-se uns minutos até de olhos meio molhados. Depois murmurou para os companheiros:

- Se ele continuar assim, eu reajo. (GUIMARAENS, 1976, p. 34).

O narrador apresenta sumariamente Amâncio, concentrando-se no que será uma das histórias do conto: o modo como o rapaz “se curou”. Tal procedimento equivale a um desdobramento narrativo que transforma Amâncio em um narrador bem mais ativo que narra sua própria história de superação. Essa atitude reflete na apresentação da personagem que tinha “uma inquieta alegria de viver” e em sua própria construção narrativa expansiva e entusiasta. Essa outra perspectiva narrativa leva a uma dinamização e fragmentação da história, promovendo a inserção do leitor em outros ambientes (a casa de Amâncio; o consultório médico e as incursões pela vida boêmia) e situações que configuram, inclusive, um desdobramento temporal por meio de *flashbacks* para explicitar aspectos da narração.

- Vou contar a vocês como me curei. COMO ME CUREI. O Chico aqui sabe como é que eu estava magro, ansiado, dores insuportáveis no estômago, pernas bambas, um caco.

- É. Fui te visitar uma tarde e você tinha acabado de jantar e estava na cama gemendo, quase gritando de dor. Sua mãe estava perto da cama e com uma cara, coitada...

- Durante toda a doença a velha me chateou com excessos de cuidados. Que é que se há de fazer: mãe da gente... Mas, como ia dizendo...

(Dias antes, muitos dias antes, uma velhinha precocemente envelhecida, enquanto a noite descia metodicamente, rondava o leito de seu filho, que gemia de dor. O quarto era modesto, e a lâmpada, amarrada com barbante à cabeceira de leito, estremecia com os gemidos. A sombra da mãe na parede mudava grotescamente de forma, o nariz ficava ainda mais comprido; e o lenço de vez em quando desmanchava inteiramente o perfil, tapando os olhos onde as lágrimas não davam sombra, silenciosas, ignoradas, irresolutas.

- Deve ser apendicite.

- não é apendicite não, mãe, e senhora não é médico para saber o que é. Por que a senhora fica aqui? Vai embora. Fica aqui me olhando sem remediar nada, enquanto eu estou sofrendo desta maneira!

-... fui consultar um médico. Um exame minucioso, prolongado, cheio de termos difíceis que não curam ninguém. Depois ainda foi preciso raio X, exame de sangue, análise do suco gástrico, o diabo. E quando afinal de contas, o médico disse que era, tinha quase certeza, uma úlcera sifilítica no estômago, vi a morte pertinho de mim.

- É a morte certa, não é, doutor?

- Não. Um tratamento intensivo e regular pode curá-lo. É começar já!

Se animou na narrativa. Talvez curá-lo... Injeções intramusculares de oxicianureto de mercúrio combinadas com endovenosas de neosalvarsan. Isto é, 914. Dieta e fastio. Magreza e tristeza. Em redor a vida boa, linda, convidativa. (...) Entretanto, ele, magreza, tristeza. A morte cada vez mais perto... Nem sinal de melhora. (...).

O homem terrível guardava de novo o papel fuchicado, mas nem estava ali: o pensamento longe, num vago trem de ferro que seguia para um vago lugar. Ermínia... (GUIMARAENS, 1976, p. 35-37).

Além das intervenções do “homem de boné” na narração de Amâncio, a deste é cortada pelo fluxo da memória que capta o passado da doença tendo como personagem central sua mãe. Ao todo são cinco momentos interventivos da memória, todos grafados em letras menores no conto e pontuados pelos parênteses que apresentam um narrador assemelhado ao inicial do conto e distante da voz de Amâncio. Essas intervenções recompõem, de maneira sintética e lacunar, a história da doença, do tratamento inútil e da solução encontrada por Amâncio, contando outra história em meio à história inicial proposta pelo conto. Temos aqui a configuração tradicional da história dentro da história, na qual uma das personagens assume a voz narrativa. Típica das histórias fantásticas, essa forma narrativa se associa também ao narrador tradicional, configurado como “o contador de histórias” ou “causos”, capaz de transformar a experiência em narração, conforme propõe Benjamin em seu estudo do narrador. Nesse sentido, Amâncio só pode se fato se tornar narrador a partir da vivência: “- Pois é isso, meninos. A gente ganha amor à vida só depois que enxerga a morte pertinho. O meu caso. Vou contar a vocês como foi o meu caso. Como me curei.” (GUIMARAENS, 1976, p. 34).

Neste pequeno trecho citado temos a imersão de várias vozes: a de Amâncio que concentra a voz narrativa; a do narrador, que se detém em outros detalhes, sobretudo das particularidades da relação mãe-filho-doença; a do médico que propõe uma possível cura; e novamente a imersão na figura do “homem do boné”, que se manteve, todo esse tempo, absorto no papel retirado do bolso (sua intromissão cessa enquanto Amâncio relata a história confortavelmente a seus amigos).

Acomodando o conto ao modo teatral, o narrador focaliza ainda uma terceira personagem que é descrita de maneira bem mais sumária, não sugerindo nenhuma participação no conflito central da história:

- Quem é aquele sujeito, hein?
- sei não.
- Eu sei. É um talento. Um talento desperdiçado, coitado. Traz sempre obras de clássicos para ler nos botequins. Muita cultura.
- Ah.
- Que talento, que nada! Basta um indivíduo ser pau d'água para ficar com fama de talento e de cultura. Ora essa.
O homem terrível interrompera ainda uma vez a conversa deles. Decididamente não podiam continuar assim. Não poderiam.
- Vamos dar o fora?
- Absolutamente. Covardia... Vamos ficar.
Amâncio ordenou com energia que ficassem, e olhou nos olhos longamente o de boné, desafiando-o. Mas este pareceu não reparar no desafio e tirou do bolso um papel de carta, verde, muito fuchicado. (GUIMARAENS, 1976, p. 35).

O conto de “marcação teatral” pontua aspectos claros: apresentação sintética e esquemática do ambiente e das personagens envolvidas no conflito central e uma extensão de foco em várias personagens, construindo uma visão mais fragmentária que tende à completude. De certo modo, serão três os focos centrais da história: o “homem de boné” que rememora raivosamente o abandono da companheira; Amâncio que narra a história de sua doença e superação e o bêbado que fecha o conto, rompendo com o trágico anunciado. No conto de “marcação teatral” são definidos, já de início, seus aspectos formadores: ambiente; personagens; focalização narrativa; tudo isso para dispor o conflito central da história.

É possível, por meio da especificação do conto teatral, segundo as considerações iniciais de Costa Lima, associá-lo à forma do conto como entendido por Edgar Allan Poe, pois, segundo ele,

todo enredo, digno deste nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção. (POE *apud* GOTLIB, 1999, 36-37).

Isto é, deve haver uma preparação do leitor para o efeito pretendido com a história, estando ambiente, personagens, vocabulário, etc. a serviço daquilo que Poe chamou de “unidade de efeito”. Em “Onixuareto de mercúrio”, o tom do conto caminha desde seu parágrafo inicial para a tragédia: cenário, personagens, figurantes, fragmentação, tudo corrobora o clima de apreensão que cerca a história. Entretanto, a narração se dá de maneira banal e despreocupada como se o narrador, mesmo já ciente do destino final das personagens,

não quisesse lhes marcar a excepcionalidade o caso. Tanto que o desfecho trágico da história se origina de algo bastante comum e cotidiano: uma conversa entre amigos em um bar. A ideia do trágico se reporta, assim, ao banal, ao cotidiano como se João Alphonsus estivesse afirmando que o homem é um ser trágico por natureza. Essa atitude o aproxima, segundo Massaud Moisés, de Machado de Assis, já que ambos constroem narradores que assumem um “tom de conformismo, de sábio conformismo, de aceitação da vida como ela é” (MOISÉS, 2001, p.195). Para Waltensir Dutra e Fausto Cunha, em *Biografia crítica das letras mineiras*, o que caracteriza a prosa de João Alphonsus é justamente este “sentimento da tragicidade inútil da vida, que se oculta sob os acontecimentos miúdos do cotidiano” (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 104-105). Este aspecto, segundo os autores, dá um contorno de universalidade à sua prosa, aproximando-o, mais uma vez, da perspectiva machadiana.

É por meio de outro discurso narrativo, o jornal, que Amâncio tem a ideia de solucionar seu problema médico, apelando para o suicídio sem assumi-lo de fato. A ideia é trocar o conteúdo das ampolas de injeção aplicada pelo médico. Assim, até o final do tratamento, ele já teria morrido.

Ele estendeu o braço, pronto para morrer. Morrer... O braço como que maquinalmente se ergueu de arranco e a seringa se espatifou no soalho.

- Que é isso! – Nada, não doutor. Vou acabar com esta gerigonça de tratamento. Se tenho que morrer mesmo há de ser gozando a vida... – Que loucura! – Loucura nada, doutor... E deixara o médico de cara à banda...

- E o seu pessoal, Amâncio?

- A família naturalmente não concordou com a minha resolução, mas teve que aceitar o fato concreto. Quem manda em mim sou eu.

(...)¹⁴

- Loucura ou não, aqui estou eu. Três meses e tanto já se passaram e não sinto nada. Não sofro de nada.

Um sorriso vitorioso de dono da vida arrematou a narrativa. Bebeu um chope de uma vez, e tentou quebrar o copo contra a mesa.

- Gostei da mentira. Você tem muita imaginação.

O homem de boné comentava sarcástico. Amâncio mandou para ele um olhar rápido de cólera que já não podia se conter:

- Imaginação é a mãe!

O homem se tornou a fera de um salto, a navalha rebrilhando, faiscando na mão. Amâncio recuou num pavor, empurrando a mesa até a parede, quase deitado de costas para ela, os braços agitados com desespero.

¹⁴ Aqui, interpõe-se um flashback com as lembranças da mãe o esperando aflita pela manhã depois de suas inúmeras noitadas.

- Não deixem ele me matar! Pelo amor de Deus não deixem ele me matar!

Mas a fera forte desvencilhou-se, o fio frio riscou fundo o pescoço, o sangue esguichou no atoalhado encardido. O assassino cambaleou como também ferido de morte.

- Minha Nossa Senhora, eu matei ele! Um médico para salvar ele! Um padre para salvar a alma dele!

As quatro paredes tremeram com o mesmo brado de revolta:

- Lincha! Lincha ele! Lincha o bandido! Lincha ele!

- Mas que falta de gramática! – exclamou o sujeito de preto acordando e levantando a cabeça de cima dos clássicos, queimado com tanto barulho. (GUIMARAENS, 1976, p. 40-41, grifos meus).

A última sequência narrativa do conto evidencia a tragédia tão anunciada, amortecida pelo caráter cômico que se interpõe justamente pela voz da terceira personagem focalizada pelo narrador, o bêbado talentoso. O final do texto é abrupto e contrário às expectativas construídas pelo texto. Outros aspectos colaboram para a quebra da tragicidade. Em primeiro lugar, Amâncio depois de derrotar a morte, acaba por perder a vida em uma situação bastante banal e que poderia ser evitada. Outro aspecto marcante diz respeito ao posicionamento inicial do rapaz diante das intervenções provocativas do “homem de boné” que parece disposto à valentia ao alardear que reagiria. Sua covardia final, sobretudo pelo modo como implora aos outros que o defendam, é risível. Em terceiro lugar, é também deslocada de tom a reação do “homem de boné” ao matar Amâncio, já que sua configuração inicial (dada de maneira esquemática) e o acesso que temos à carta deixada pela companheira sugeriria sua disposição para a violência.

Os contos de *Galinha Cega* são todos marcados por situações de tragicidade, oferecendo relatos de mortes, muitas vezes violentas, como a da galinha cega estraçalhada por um gambá, ou descrição de vidas esvaziadas que aparecem adquirir sentido momentâneo em face da tragédia. Tanto em “Godofredo e a virgem” como em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, outros dois contos que compõem a coletânea citada, as personagens masculinas, inscritas no mundo burocrático das repartições belo-horizontinas,¹⁵ sentem-se atraídas pela tragédia da morte, parte inexorável do que se chamamos vida. No primeiro conto, Godofredo casa-se com a noiva já moribunda, vítima da tuberculose, ensaiando uma espécie núpcias sombria com a morte:

¹⁵ São bancário e revisor de jornal, respectivamente, as personagens principais dos contos.

No quarto, Godofredo se olhou bem no espelho, bem na boca, bem no peito forte. Aquela saúde esportiva seria... Mas na saliva tinha o gosto de morte daqueles beijos, de todos aqueles beijos. Sentiu miseravelmente a procissão de bacilos se dirigindo para os seus pulmões dentro do corpo forte. As curvas morenas, ondulantes, desejadas, traziam há muito a morte. Tantos beijos, tantos abraços. (GUIMARAENS, 1976, p. 47).

Em “O homem na sombra ou a sombra no homem”, o estudante de medicina Ricardo Dutra, revisor temporário de um “jornalzinho” e candidato na novel poeta, depois de saber da morte repentina de uma moça moradora do sobrado ao lado do jornal, com quem já havia flertado alguma vez, só parece encontrar paz nas aulas de anatomia: “Nunca a aula de anatomia lhe parecera mais saborosa, franqueza!” (GUIMARAENS, 1976, p. 60). O narrador de João Alphonsus capta o instante exato da modificação do rapaz que de econômico e ordeiro passa a desfilar pelas ruas boêmias da capital mineira em busca de satisfação sexual. A prostituta Maria Triste, merecedora de um longo poema, vai sendo, aos poucos, substituída pela imagem da moça morta “gorda e alegre, de cabelos pretos e dentes pequeninos. Mordedores.” (GUIMARAENS, 1976, P. 58). Sua modificação interna é tratada, pelo narrador do conto, como uma “diluição” do ser, que alcança o sentido do humano: a fatalidade da vida: “Ricardo se diluía. Uma sombra dentro da sombra. Reagiu também se esforçando para escapar e pensou no dicionário popular da desilusão. Humanidade. Fatalidade.” (GUIMARAENS, 1976, p. 66).

Nos contos de João Alphonsus, no entanto, o trágico parece sempre se irmanar, de algum modo, ao cômico, amortecendo sua intensidade negativa. Se em “Oxinuareto de mercúrio” esse amortecimento vem por meio da intervenção do bêbado cultuador da gramática lusitana ao final do conto; em outras narrativas serão a piedade terna do dono da galinha em relação ao gambá – também inocente de sua condição de assassino – ou a negação de Godofredo em assumir os custos da doença da “esposa” entregue às núpcias já moribunda ou ainda a entrega exagerada de Ricardo ao drama de alguém que sequer conhecia de fato. Além desse amortecimento do trágico emergente do cotidiano, os contos de João Alphonsus sugerem um “íntimo entrelaçamento do trágico e do lírico”, conforme observa Fernando Dias (1965, p. 23), reforçado, sobretudo, pela capacidade de reconhecimento do narrável, pois “o senso da oportunidade é o característico do bom narrador” (GUIMARAENS, 1976, p. 57), segundo nos informa o contador de histórias criado por João Alphonsus, aquele descrito em “O homem na sombra ou a sombra no homem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira (Instinto de Nacionalidade). In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. (Volume III).

COSTA LIMA, Luiz. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domício Proença (org.). *O Livro do Seminário: ensaios*. São Paulo: L.R. Editores Ltda., 1983.

DIAS, Fernando Corrêa. *João Alphonsus: tempo e modo*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1965.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: INL, 1956.

FILHO, João Etienne. *João Alphonsus – ficção*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1971. (Coleção Nossos Clássicos).

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 9ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

GUIMARAENS, João Alphonsus de. *Contos e novelas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Imago; Brasília: INL, 1976.

MOISÉS, Massaud. João Alphonsus. *História da literatura brasileira (modernismo 1922 – atualidade)*. São Paulo: Cultrix, 2001.

ANEXO 1

“Alphonsus”

A meu pai

Corre em meu corpo o sangue de um asceta:
A pulsação de minha artéria tem
O ritmo da poesia deste poeta
Que me gerou cantando a dor e o bem.

Passa em minha alma o espírito do esteta:
Meu sonho ativo e minha mágoa vêm
Da doçura do verso deste poeta
Que me educou cantando a dor e o bem

Alphonsus, sigo a estrada que me deste.
Meus versos de tristeza ou de alegria
De ti provieram, para em mim nascer.

São imagens dos sonhos que tiveste,
Quando meu pobre ser ainda vivia
No espírito e na carne do teu ser...

ANEXO 2

“Janeiro”

Meio dia Janeiro
Paralysia paroxista
O sol carrasco nos carrascaes

Abre as janellas e desce as cortinas amarellas
MEU SOL

Nos bosques longínquos águas cantam nos cantos
Uma frescura de boas vindas para quem lá entra
Mas os bambos bambús não bamboleiam no
Morno mormaço

Eu já sorri ao sol meninamente
Entrei nos bosques que me acolhiam com mãos frescas,
Sombra tão bôa quando o sol castiga
Gangorrei rindo nos cipós
Nadei nú na água que havia lá no canto cantando
É bom lembrar no meio dia do nosso amor
MEU SOL

Água limpida que bebes no copo verde
Atira o resto para, as begonias da janella
No terreiro as gallinhas abrem o bico
Batem azas inuteis
Talvez pensem que bom voar
Janella aberta para o verde
Quando chove escorrem pingos verdes na paysagem da vidraça
Desejo de chuva
Desejo de amor

Sê com as arvores biblicamente
MEU SOL
Mas não te moves
Nada se move
A vida é tanta que parou