



Metonímia e realismo em “A enxada”, de Bernardo Élis

Metonymy and Realism in “A Enxada”, by Bernardo Élis

Maria Cecília Boechat

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
cboechat@letras.ufmg.br

Resumo: Análise do conto “A enxada”, de Bernardo Élis, publicado em *Veranico de janeiro* (1966) e tornado antológico por Alfredo Bosi, que o selecionou para compor sua coletânea *O conto brasileiro contemporâneo* (1975). A análise procura mostrar um dos procedimentos estruturantes da narrativa, que consiste no recorrente e variado uso da metonímia. A relação entre essa figura de linguagem e o realismo literário foi estudada por linguistas como Román Jakobson e Tzvetan Todorov e pelo semiólogo Roland Barthes, cujos trabalhos consistem no fundamento teórico da análise proposta. Nessa perspectiva, o objetivo é mostrar que, embora o conto de Bernardo Élis, por seu forte conteúdo social, tenha sido explorado principalmente em seu viés sociológico, a relação que a narrativa estabelece com a realidade rural brasileira não se pretende factual ou documental, mas encontra-se explicitamente mediada pela linguagem e pela tradição literária brasileira, em que se insere pela retomada de um episódio do romance *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida.

Palavras-chave: Realismo; Figuras de linguagem; Bernardo Élis.

Abstract: Analysis of the short story “A enxada”, written by Bernardo Élis, published in the book *Veranico de Janeiro* (1966) and turned anthological by Alfredo Bosi, who selected it to be included in his collection *O conto brasileiro contemporâneo* (1975). This study aims to show one of the structural procedures of the narrative, which consists in recurrent and varied use of metonymy. The relation between this figure of speech and literary Realism was studied by linguists such as Román Jakobson and Tzvetan Todorov and by the semiologist Roland Barthes, whose works are comprised of the theoretical foundation of the analysis proposed. From this perspective, the focus of this article is to prove that, even though the story of Bernardo Élis, due to its powerful social content, has been explored mainly through its sociological bias, the connection

that the narrative establishes with the Brazilian rural reality does not intend to be factual or documental. Nonetheless, it is found clearly mediated by language and the Brazilian literary tradition in which it is placed with the recallof an episode from the novel *A bagaceira* (1928), written by José Américo de Almeida.

Keywords: realism; figures of speech; Bernardo Élis.

1 A alquimia literária

Somente uma “alquimia secreta”, nas palavras de Julio Cortázar (1974, p. 151), pode explicar a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, o que explica também por que, dentre a enorme quantidade de contos publicados desde o passado até o presente, há tão poucos contos realmente grandes. Ainda que procurado imagens para se acercar da explicação desse feito, o escritor chega a uma formulação bastante satisfatória:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 1975, p. 150).

“Vida sintetizada”: de fato, definido primordialmente pela concisão e pouca extensão, ao conto se impõe a noção de limite e a necessidade de

escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar [...] no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento[...] literário contido no conto (CORTÁZAR, 1975, p. 151).

Pois só assim, ele alcançará ser *síntese viva*:

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, o fato de escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa além

dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra os seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR, 1975, p. 153).

Fechando o argumento, o escritor conclui:

Os senhores já terão percebido que essa significação misteriosa não reside somente no tema do conto, porque na verdade, a maioria dos contos ruins que todos nós já lemos contém episódios similares aos tratados pelos autores citados [a crônica familiar das ambições frustradas, modestos dramas locais, angústias à medida de uma sala, o cotidiano medíocre]; a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade ou tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. E é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mau contista. Por isso teremos de nos deter nessa encruzilhada, para tratar de entender um pouco mais essa misteriosa forma de vida que é um conto bem realizado enquanto outros que, aparentemente, a eles se assemelham, não passam de tinta sobre o papel, alimento para o esquecimento (CORTÁZAR, 1975, p. 153).

Como Cortázar, todos temos nossa própria coleção de contos; pois “eis que os anos se passaram e vivemos e nos esquecemos tanto; mas esses pequenos, insignificantes contos, esses grãos de areia no imenso mar da literatura continuam aí, palpitando em nós” (CORTÁZAR, 1974, p. 155). Publicado em 1967, em *Veranico de Janeiro*, o conto “A enxada”, de Bernardo Élis, faz parte de uma das mais importantes coleções “pessoais”¹ de contos da literatura brasileira, a coletânea *O*

¹ O escritor arrola sua “própria coleção de contos” à página 155 de seu ensaio (CORTÁZAR, 1974), a qual certamente extrapola o caráter puramente pessoal, pelo valor propriamente crítico-literário da seleção feita por um escritor de sua envergadura. Certamente, o significado crítico de uma seleção pessoal será tanto mais significativo quanto for o repertório e a formação do colecionador, como é o caso também da coletânea de Alfredo Bosi.

conto brasileiro contemporâneo, preparada e publicada por Alfredo Bosi (1975), autor, ademais, da fundamental *História concisa da literatura brasileira*, referência bibliográfica obrigatória no campo de nossa historiografia literária e que, desse modo, confirma a vitalidade do conto de Bernardo Élis nos mares da literatura brasileira.

2 Os sentidos do tema: do pequeno para o grande

Dotado de forte unidade, o tema do conto não é de difícil acercamento. Como resumem Corrêa e Costa, “a enxada é o título de um conto de Bernardo Élis que narra o percurso de um trabalhador rural – Supriano – à procura de seu instrumento de trabalho, a enxada, que permanece inacessível ao personagem até a última palavra do conto” (CORRÊA; COSTA, 2013, p. 1). Ou, nas palavras de Nádya Gotlieb:

Firmado na trilha da ‘exploração, o esquema da intriga mostra-se relativamente simples: de um lado, a vítima, ou o preto Piano, o explorado; de outro, uma série de personagens e fatores que funcionam como agentes [...] da exploração [...] que acabam favorecendo a ação do explorador-mor: o capitão Elpidio Chaveiro. O ‘motivo’ básico, pois, de tal intriga, é o trabalho. Supriano tem a força do trabalho [...] Mas não tem o instrumento do trabalho: a enxada (GOTLIEB, 1983, p. 33).

A narrativa recorta um momento singular da vida da personagem – o conflito atual com o coronel Elpidio Carneiro – mas que tem dimensão maior, ainda que visto somente da perspectiva do caso pessoal, pois ele decorre de uma situação de endividamento que já vem há tempos se arrastando:

Obra de cinco anos, Piano pegou um empreito de quintal de café com o delegado. Tempo ruim, doença da mulher, estatuto do contrato muito destrangolado, vai o camarada não pôde cumprir o escrito e ficou devendo um conto de réis ao delegado. Ao depois vieram os negócios de Capitão Benedito com João Brandão, a respeito do tal peixe de ouro de sá Donana, e no fritar dos ovos acabou Supriano entregue a Elpidio, pelo delegado, para pagamento da dívida. Com ele, foram a mulher entrevada das pernas e o filho idiota, que vieram para a Forquilha, terras pertencentes a Desidéria e Manoel do Carmo, mas que o filho de Donana comprou ao Estado como terra devoluta. Supriano deveria trabalhar até o fim da dívida (ÉLIS, 1975, p. 95).

A situação atual, portanto, se abre a relações mais amplas, que dizem respeito tanto à história pessoal do personagem (não se trata de uma situação nova ou provisória) quanto a relações sociais e políticas, chegando a envolver proprietários rurais e o Estado e implicando uma hierarquia em que Piano aparece no degrau de baixo, como propriedade, trocado que foi pela dívida do delegado com Elpídio, em uma condição que remete à escravidão dos tempos coloniais.

De fato, não oferecendo informações precisas sobre o lugar geográfico que lhe serve de cenário, nem definindo marcos cronológicos históricos, a narrativa consegue apreender e dar a ver uma diversidade de relações sociais e políticas que evocam o sistema mais geral de nossa organização agrária nas bases do coronelismo. Esse sistema está fundado, como afirma Barbosa Lima Sobrinho (1975, p. XIII), justamente “numa estrutura profundamente hierarquizada como a que costuma corresponder às sociedades organizadas sobre as bases do escravismo. No fundo, estaria nosso velho conhecido, o latifúndio”. Assim, o coronelismo encontra suas raízes no Brasil Colônia e, conforme anota o mesmo autor, a “presença e influência do potentado local já estavam registradas por Antonil, na sua justamente famosa *Cultura e opulência do Brasil*”, nos idos de 1711, e constitui-se em um dos traços históricos mais permanentes de nosso sistema agrário (LIMA SOBRINHO, 1975, p. XV). Como desenvolvem Corrêa e Castro, a publicação do conto na década de 1960 (dois séculos após o registro de Antonil) ainda então poderia até mesmo sugerir uma relação direta entre narrativa e o contexto social:

Os anos 50 e o início dos anos 60 foram marcados por um intenso movimento social no campo que, em certa medida, se associava ao projeto desenvolvimentista nacional. Em Goiás, estado de origem de Bernardo Élis, ocorreu o confronto de Trombas e Formoso, que reuniu trabalhadores do campo e militantes do antigo PCB na luta armada pela posse da terra. Em nível nacional, as Ligas Camponesas, representando uma categoria diversificada de trabalhadores do campo, alcançaram a unidade necessária para converter as demandas individuais ou locais do trabalhador rural em uma luta política mais ampla do campesinato pela reforma agrária e contra um inimigo comum: o latifúndio, decadente, arcaico e improdutivo. Como se sabe, após o golpe de 1964, o movimento camponês foi desagregado e a força do latifúndio recrudescceu com o processo de modernização da agricultura levado a cabo pela ditadura, que, sob a lógica do capital, resultou

no aumento da concentração da propriedade da terra. A luta do personagem de Bernardo Élis para conseguir uma enxada parece inserida nesse contexto e, em geral, tem suscitado uma leitura que interpreta o texto como uma denúncia das condições desumanas a que o trabalhador do campo está historicamente submetido no Brasil (CORRÊA; COSTA, 2013, p. 2).

O comentário promove um duplo movimento: o início do argumento procura estabelecer uma relação direta entre a saga particular da personagem e o contexto histórico-social da década de 1960, em Goiás, estado de origem do autor, para, então, passar a relações mais indiretas, estendendo-se a um dado momento nacional (os anos da ditadura militar), que não diz respeito apenas ao contexto goiano, para daí, no mesmo movimento, estendê-las a uma situação ainda mais ampla, permanente, de certo modo atemporal e supra regional, mas ainda assim realista e histórica, a que o conto se opõe e denuncia.²

Ao retomar o conto “A enxada”, recolocando-o na ordem do dia, Alfredo Bosi promove uma abertura ainda maior do tema. O comentário, no texto de apresentação do volume, é breve, mas sugestivo. Ele aparece em seguida a uma discussão sobre as oposições com que costumamos pensar as vertentes da literatura brasileira, tais como urbano/rural, regional/universal, psicológico/social. O autor adverte, em seguida, que, desde os anos 1930, no conto brasileiro, essas oposições já teriam mostrado sua inadequação uma vez que “a invenção [criativa] já terá superado, enquanto ato estético, [essas] oposições externas, peculiares

² Esse movimento é coerente com a perspectiva assumida no ensaio, que adverte para a desarticulação entre o enredo e o contexto histórico da data de publicação do conto: “Entretanto, a relação entre o texto e o contexto em que foi escrito parece se dar pelo seu sinal negativo, isto é, pelo regresso a um mundo arcaico, onde o trabalhador, mais do que não ser dono dos seus meios de produção, sequer tem acesso à mais rudimentar ferramenta do trabalho agrário. [...] Vista desse ângulo, a relação entre a forma literária e o processo social parece se dar pela desconexão e não pela superposição que colaria o texto à imediata realidade política, social e econômica do país à época. Pode-se aventar a possibilidade de que o texto seja uma espécie de metáfora da desagregação do movimento campestre, uma narrativa da impossibilidade de vigorar o projeto político que se esboçara nessa luta e que começa a ser interrompido dois anos antes de o conto ser escrito. No entanto, há elementos na construção do conto que atravancam esse trânsito fluente entre a história narrada e a história social e se interpõem ao encaixe perfeito entre elas” (CORRÊA; COSTA, 2013, p. 2).

ao assunto, ou às ‘situações’ narrativas que caracterizam o universo de um escritor”. O comentário ao conto de Bernardo Élis encontra-se nesta passagem, que diz respeito às situações narrativas (ou temas) exploradas pelas vertentes do conto no período coberto por sua coletânea:

E entre nós, o que se tem achado?

Situações históricas vistas na sua tipicidade extrema, e que podem incidir, por exemplo, no fato nu da exploração do homem pelo homem, no campo (“A enxada”, de Bernardo Élis). Ou a mesma relação de violência pode encarnar-se nas relações de família, no seio da classe média em uma capital provinciana: a Curitiba de cuja face prosaica os contos de Dalton Trevisan arrancam o calvário da vida conjugal, as humilhações do homem da rua [...] (BOSI, 1975, p. 9).

O comentário retoma o tema social do trabalho rural no Brasil, mas o leva até o tema filosófico da “exploração do homem pelo homem”. Essa passagem do regional ao universal sugere e chancela o valor propriamente estético, e não mais apenas documental ou histórico, do conto selecionado, uma vez que, como se afirmara anteriormente, a superação dessa polaridade somente é alcançável por meio do “ato estético”. De todo modo, pode-se perceber que, ainda sem nos adentrarmos propriamente na narrativa, já é possível afirmar a potencialidade significativa do recorte efetuado por Bernardo Élis, por si mesmo capaz de trazer novamente as palavras de Cortazar sobre como “o fato de escolher um acontecimento real ou fictício que possu[i] a misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa além dele mesmo” pode explicar, em parte, que “um vulgar episódio doméstico [ou pessoal] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica”.

3 A forma de expressão

A essa altura, é tempo de relembrar que, embora a situação atual do personagem não seja exatamente atípica, mas somente um desdobramento de sua condição permanente de endividamento e exploração, trata-se de uma situação especial ou, nos termos de Cortazar, *significativa*. Não apenas porque ela selará o seu destino com a morte, mas também porque contém um detalhe que beira o absurdo.

Como de praxe, uma das fontes de renda do coronel é o fornecimento, a prazo, de “enxada, mantimento, roupa e remédio para os seus empregados” (ÉLIS, 1975, p. 96). Portanto, a solução mais viável para Piano, que seria a de endividar-se de novo, comprando o instrumento com algum negociante da cidade, lhe é vedada, porque “Elpídio estaria já de língua passada para com todos eles para não venderem nada a prazo para os camaradas” (ÉLIS, 1975, p. 96). Como ressalta Gotlieb, “Daí a situação de absurdo: Piano *deve* plantar a roça de Elpídio, mas este *não lhe dá* a enxada” (GOTLIEB, 1983, p. 33), nem lhe vende a prazo. Se essa situação pode evocar e denunciar “as condições desumanas a que o trabalhador do campo está historicamente submetido no Brasil”, a condição de Piano é, todavia, ainda mais extrema. Assim, é por meio de uma espécie de concentração, ou exagero, que o núcleo do conto pode funcionar como momento significativo da vida do personagem, aquele em que se revela, por contiguidade, o todo de uma vida ficcionalmente criada e que pode ser relacionado, por alguma similaridade (e ainda que não se referindo diretamente a um momento específico), com a realidade histórica do homem do campo no Brasil.

Coerente e articuladamente ao tema, a narrativa se estrutura também por concentração. Retomando, de certo modo, a forma tradicional do suspense, não é, entretanto, a cena do assassinato de Piano que mantém a tensão da narrativa, pois a própria impossibilidade do cumprimento da tarefa pelo trabalhador desfaz a expectativa, de modo que a morte da personagem, apesar da violência da cena, chega como que “naturalmente”, ou seja, sem maiores surpresas.

A narrativa se divide em três partes. Na primeira, encontramos Piano no sítio de Joaquim Faleiro, com quem conta arranjar uma enxada emprestada. Nela, se relata, por rememoração, as várias tentativas frustradas de resolução do problema. Sem marcações temporais, as narrativas se encaixam umas nas outras, de modo que constituem uma superfície organizada, mas de difícil ordenação. O tempo, porém, para o personagem, passa rápido; o fim do prazo se aproxima: “E os dias passavam. Santa Luzia vinha chegando de galope. Supriano tacou um pouco de feijão num buraco da parede do rancho. Cada dia era um feijão que ele pinchava fora. Os bagos estavam no fim” (ÉLIS, 1975, p. 98). A segunda parte da narrativa concentra-se nos dois últimos dias. Subdividida em duas partes, primeiro Piano retorna ao rancho, mas uma caminhada que seria curta é estendida, para o personagem, pelo cansaço e pela fome. A narrativa se delonga,

detalhando a caminhada, a deterioração física, o desespero e um devaneio do personagem, que chega a imaginar ter já plantado a roça.

Na parte que se segue, Piano chega ao rancho. Tempo e espaço sofrem nova concentração, e saindo das paisagens amplas e variadas da primeira parte, ficamos reduzidos ao espaço exíguo da sala do rancho, onde a família se esquentava ao pé da fornalha. Amanhã é dia de Santa Luzia, fim do prazo acordado. A chuva recrudesce. Da porta, contemplando a noite, já em pleno delírio, Piano confunde os pirilampos com fagulhas de ferreiros imaginários fabricando enxadas, muitas delas, “à torto e à direita” (ÉLIS, 1975, p. 108). Nessa parte da narrativa, diminui a objetividade da narração até aqui prevalecte (ainda que centrada nas recordações do personagem), e o narrador passa a acompanhar o ponto de vista de outra personagem, Olaia, a mulher de Piano que, faminta e sonolenta, o vê chegar da roça para pegar um saco de sementes:

Piano investiu até perto de um ferreiro graúdo, colheu uma enxada, revirou para o rancho e foi sacudir Olaia:

– Olaia, vigia a enxada.

As labaredas brigavam com as sombras, pintando de vermelho ou de preto a cara barbuda de Piano arcado sobre a parálitica.

– Vigia só a enxada!

Olaia, admirada passou a mão sobre os olhos. Será que não estava dormindo? Por mais que procurasse ver a enxada que Piano lhe mostrava, o que percebia era um galho verde em suas mãos. Talvez murici, talvez mangabeira. Mas ferramenta nenhuma ela não via. “O homem tava não regulando, será?” – pensou Olaia otusa.

– Enxada! (ÉLIS, 1975, p. 108-109).

A cena se estende por mais alguns parágrafos. Piano retorna para pegar o segundo saco de sementes, novamente exortando à mulher:

– Olha a enxada, Olaia.

A mulher espantou-se novamente, pois estava cochilando, naquela madorna que a fome produz. [...] Mas o que via ante seus olhos horrorizados eram as mãos grossas de Piano manando sangue e lama, agarrando com dificuldade um bagaço verde de ramo de árvore. [...] Piano mesmo, ela via partes dele: as mãos em sangue e lama, parte das pernas musculosas sumindo debaixo do baixeiro, os pés em lama e respingos, também vermelhos, seriam pingos de sangue? Um pé sumiu, ressurgiu, mudou de forma.

– Enxada adonde? Indagou a mulher, em desespero.

E Piano mostrava o mesmo bagaço de madeira esfiapado em fibras brancas do cerne e verdes da casca, exibia as duas mãos que eram duas bolas de lama, de cujas rachaduras em sangue grosso corria e pingava, de mistura com pelancas penduradas, tacos de unha, pedaços de nervos e ossos, que o diabo do fogo não deixava divulgar nada certo, clareando e apagando no braseiro que palpitava e tremia (ÉLIS, 1975, p. 109).

Se Olaia, sob os eflúvios da fome e por entre o bruxulear da fornalha, duvida do que vê, o narrador, logo em seguida, confirma: o que a mulher vê em partes, aos pedaços, metonimicamente, são mesmo as mãos e os braços de Piano em bagaços, desde a pele até o cerne, como o galho-enxada. Como se pode perceber, além de confirmar a visão de Olaia, retirando a cena do insólito e a reinscrevendo no âmbito da realidade ficcional, o narrador desloca levemente o ponto de vista. Preocupada com a enxada que o marido a exorta a perceber, Olaia (em cujo ponto de vista o narrador inicialmente se coloca) primeiro percebe o galho de árvore (“Por mais que procurasse ver a enxada que Piano lhe mostrava, o que percebia era um galho verde em suas mãos”). Caberá ao narrador detalhar, de outra perspectiva, “de fora”, mas mais objetivamente (sem o perigo do delírio) o que ela percebe apenas como “mãos em sangue e lama”, especificando que ele “exibia as duas mãos que eram duas bolas de lama, de cujas rachaduras em sangue grosso corria e pingava, de mistura com pelancas penduradas, tacos de unha, pedaços de nervos e ossos”.

Algo do descritivismo grotesco naturalista se retoma aqui, mas a distorção da imagem, dificilmente percebida por Olaia, percebida “em pedaços” e obscurecida pela luz cambiante, distancia a técnica da objetividade realista. Por sob uma espécie de lente de microscópio, os detalhes escabrosos avultam e ganham intensa visualidade, levando-nos a pensar em um tipo de realismo que talvez se possa chamar de *expressionista*.

Provavelmente tenha sido Mário de Andrade quem primeiro percebeu a necessidade de explicar o uso do termo realismo em relação às narrativas de Bernardo Élis, em texto que tem sido recorrentemente retomado pela fortuna crítica do autor. Como informa Luiz Gonzaga Marchezan, que recentemente reeditou o primeiro livro do autor, “Mário de Andrade observou, na orelha de *Ermos e gerais*, quando do seu lançamento em 1944, e que permaneceu na segunda edição do livro, em 1959”, que Bernardo Élis tem “o dom de evidenciar a *sua* realidade, pouco importando que essa *sua realidade* seja ou não o real da vida real” (MARCHEZAN, 2005, p. X). Acresce, ainda, estendendo o comentário:

A realidade literária de Bernardo Élis, de acordo com a observação de Mário de Andrade, constitui-se da oralidade e da paisagem goianas que reverberam, por sua vez, o insólito, manifestação que sustenta a desumanização a que estão sujeitas suas personagens [...] Constitui-se, assim, o regionalismo desse autor goiano, que ora se traduz trágico, ora cômico, ora quase fantástico, que migra do sublime presente na natureza dos ermos e gerais para a revelação do grotesco na alma subterrânea do homem que habita esses lugares. Conforme a entrevista do autor, “a predominância do naturalismo físico [...], do descritivismo exterior dão à narrativa um estilo à base de ‘recursos expressionistas’, isso porque ‘o campo da literatura é mais amplo e profundo’” (MARCHEZAN, 2005, p. X-XI).

No caso do trecho que vimos comentando, esse realismo expressionista, que resulta na atmosfera algo insólita, se dá pela alternância do ponto de vista da narração, com o narrador ora assumindo a perspectiva de Olaia, faminta e sonolenta, susceptível, portanto, aos exageros da imaginação, ora (quase) o distanciamento próprio à narrativa em terceira pessoa tradicional, que comenta com objetividade sobre personagens e situações. Entretanto, o próprio detalhamento grotesco das mãos e braços de Piano, que confere veracidade às impressões de Olaia, aumenta a distorção da percepção do corpo da personagem. Por isso, a objetividade do narrador é mantida, mas a narrativa vê-se como que minada pela subjetividade e pela evidência do trabalho com a linguagem que sustentam o grotesco. Mais à frente, o conto deixa claro que Piano cavou a terra efetivamente com as mãos e os braços:

Chegados na gruta, logo os soldados viram a roça. Piano já havia plantado o terreno baixo das margens do corgo, onde a terra era mais tenra, e agora estava plantando a encosta, onde o chão era mais duro. O camarada tacava os cotos sangrentos de mão na terra, fazia um buraco com um pedaço de pau, depunha dentro algumas sementes de arroz, tapava logo com os pés e principiava nova cova. Estava nu da cintura para cima, com a saia de baixeiro suja e molhada, emprestando-lhe um jeito grotesco de velha ou de pongó (ÉLIS, 1975, p. 111).

Aqui, com a perspectiva distanciada do narrador, oferece-se com clareza aquilo que havia sido entrevistado de modo fragmentário, em partes, e por isso mesmo, grotescamente aumentado. De longe, com os soldados podemos ver, em plano amplo, a roça parcialmente plantada

e todo o corpo de Piano, semelhante “ao jeito grotesco de velha ou pongó”. A parte mais descritiva do trecho, além de elucidar o modo como ele realiza o trabalho, fazendo as vezes de enxada, para só então usar o pedaço de pau para abrir os buracos para as sementes, *reapresenta* a cena anterior, novamente trazendo-a para primeiro plano ao se referir aos “cotos sangrentos de mão”.

A próxima passagem da narrativa repete o procedimento, retornando às “carnes e ossos” do punho de Piano e, por último, já indistintos personagem e instrumento, ao “*taco* de graveto virando bagaço” e ao “*toco* de mão no chão molhado”:

Os soldados aproximaram-se mais para se certificarem se aquele era mesmo o preto Supriano. Tão esquisito! Que diabo seria aquilo? Aí Piano os descobriu e, delicado como era, suspendeu o trabalho por um momento para salvá-los:

– Óia, ô! Pode dizer para Seu Elpídio que tá no finzinho, viu? Ah, que com a ajuda de Santa Luzia... E com fúria agora tafulhava o toco de mão no chão molhado, desimportando de rasgar as carnes e partir os ossos do punho, o taco de graveto virando bagaço: – ... em ante do mei-dia, Deus adjurando... (ÉLIS, 1975, p. 111)

Segue-se o assassinato de Piano, episódio que é esvaziado de emoção (mas não de tensão) e apresenta intensa movimentação de pontos de vista, em apenas três parágrafos. Primeiro, o narrador dá conta das reações dos soldados: “Um soldado que estava ainda em jejum sentiu uma coisa ruim por dentro, pegou a amarelar e com pouco estava gomitando”. Vemos, de longe, o outro soldado se aproximando do primeiro. Enquanto os dois conversam, o ponto de vista volta a Piano, que, “de onde estava, não podia ouvir, mas teve medo”. Segue-se um novo delírio de Piano, que mistura as feições de um dos soldados com o rosto de seu Elídio, “os dentes de ouro relumiando como fogo de satanás”. Vê, ainda de certa distância, o soldado que o matará “sacolejando” em sua capona de chuva, e Piano o compara a “urubu farejando carniça”. O narrador, recusando-se a aderir ao medo do personagem, retoma distanciamento e passa a descrever, detalhadamente, os gestos do soldado: “Aí o soldado abriu a túnica, tirou de debaixo um bentinho sujo de baeta vermelha, beijou, fez o pelo-sinal, manobrou o fuzil, levou o bruto à cara no rumo do camarada”. Entre a mira e o tiro, a perspectiva se desloca mais duas vezes: “De seu lugar, Piano meio que se escondeu por trás de um toco de peroba-rosa que não

queimou, mas o cano do fuzil campeou, cresceu, tampou toda a sua vista, ocultou o céu inteirinho, o mato longe, a mancha por trás do soldado, que era o sol querendo romper as nuvens” (ÉLIS, 1975, p. 111, *passim*).

Em mais uma condensação metonímica, da perspectiva de Piano, “o cano” do fuzil do soldado se reduz apenas ao “cano”, que aumenta de modo a tampar toda a sua visão. Trata-se da segunda imagem recortada pela narração e que “cresce”, de modo a tornar muito concreta a violência da cena. A notação seguinte, que só pode ser do narrador, estabelece uma luta simbólica entre a luz e a escuridão que nos remete à mentalidade de Piano, sugerindo algo de ordem religiosa, como a luta entre Santa Luzia e Satanás. Vindo da parte do narrador, entretanto, o comentário imprime um teor poético ao episódio da morte da personagem, que perde em dimensão dramática e esgarça a aparente estrutura em suspense da narrativa. Ao mesmo tempo, o trecho retoma elementos da parte anterior do conto, como a imagem grotesca de Piano, que causa vômito ao soldado e faz o outro recorrer ao bentinho, e o vermelho da fomalha e do sangue das mãos de Piano, por meio da referência ao brilho do dente de ouro. Desse modo, retoma-se o mecanismo principal da narrativa, que nos leva de volta ao episódio concentrado da noite anterior ao dia de Santa Luzia, episódio que se reafirma, portanto, como centro do conto, espécie de “cena primária”, em torno do qual gravita a narrativa.

O procedimento estruturante do texto é, portanto, a sua concentração na noite em que a narrativa mostra seu movimento fundamental: a transformação da história da busca de Piano por uma enxada, em que a personagem, por similaridade metafórica, toma um pedaço de pau *como se fosse* uma enxada, para a história da transformação do personagem no próprio instrumento, por condensação metonímica. Piano, nos mostra aqui o narrador, já naquela cena anterior, cavava, lá fora, a terra com as mãos (o que explica o estado delas, percebido por Olaia), o que ilumina sua condição “existencial”, que é a de ser propriedade, coisa ou objeto, pois, àquela altura, ele já não é mais um “trabalhador de enxada”, mas é a própria enxada.

Cabe aqui um retorno ao título do conto: dentre as acepções da palavra “enxada”, constam tanto a própria coisa, “ferramenta que contém uma lâmina afiada na ponta, presa por um cabo de madeira, muito usada para capinar, misturar massa, concretos, etc.”, como, por extensão, a atividade rural, na acepção de “ocupação; o que se faz como trabalho; meio de sobrevivência” e, ainda, em certas regiões, o próprio trabalhador

rural, ou seja, “quem se utiliza dessa ferramenta para trabalhar, como na expressão ‘Contratei 20 enxadas’”.

Se, como enuncia Paul Valéry, “a Literatura é, e nada mais pode ser, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem”(apud TODOROV, 2003, p. 31), há de se reconhecer que, no conto de Bernardo Élis, essa propriedade é a da metonímia, podendo-se dizer que toda a narrativa funciona como a encenação do processo metonímico que leva, da expressão “trabalhador de enxada” à sua redução a um dos termos da expressão “enxada”, que concentra seu sentido, como em “Contratei 20 enxadas”. Ou, ainda, da expressão “trabalho braçal” (nos campos) ao próprio braço da personagem.

Partindo da proposição de que a linguagem possui dois tipos de conexão – o eixo da metáfora (por similaridade ou deslocamento) e o eixo da metonímia (por contiguidade ou condensação) –, o linguista Roman Jakobson já observou a predominância de um ou outro desses polos na poesia e na prosa, respectivamente, como também nas correntes literárias:

O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de “realista”, que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos (JAKOBSON, 1970, p. 57).

O exemplo é buscado no realismo oitocentista de *Guerra e Paz*, em que se mostra como a narrativa é “ávida de pormenores sinedóticos”. Uma contribuição importante para a compreensão do domínio da metonímia na prosa Realista foi dada por Barthes no ensaio “O efeito de real”, em que ele analisa a função dos pormenores aparentemente inúteis e das detalhadas descrições na narrativa realista do século XIX, em termos da criação de um “efeito de real” ou da “ilusão referencial” (BARTHES, 1983, p. 131-136).

No caso do realismo expressionista de Bernardo Élis, embora se retome um procedimento fundamental do verismo realista oitocentista, mantendo-se a atenção nos detalhes, eles são submetidos a uma espécie de lente de microscópio, que aumenta e distorce a realidade, de modo a evidenciar a relação *mediada* entre real e representação ficcional. A expressão é de Anatol Rosenfeld, que, sobre o “novo realismo” instaurado

pela narrativa do século XX, afirma: “a enfocação microscópica aplicada à vida psíquica [das personagens] teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente de um microscópio. Não o reconhecemos como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada” (ROSENFELD, 1996, p. 85). Os escritores, explicita, “tornam-se subjetivos [justamente] por quererem ser realistas” (ROSENFELD, 1996, p. 87).

O que torna a saga pessoal de Piano verossímil, portanto, não é sua relação com a realidade histórico-social que coloca em representação – ela mesma em constante transformação –,³ mas a própria construção narrativa, para o que são fundamentais os procedimentos metonímicos agenciados pelo narrador. Portanto, se a narrativa logra alcançar intenso efeito de real, não se pode desmerecer o papel, nesse feito, de uma evidente e rigorosa autoconsciência ficcional dos mecanismos da própria linguagem.

4 A mediação literária

Outra mediação entre o conto e o contexto social brasileiro se dá, ainda, pelo modo como ele se insere em nossa tradição literária. A terceira parte da narrativa apresenta um corte temporal e espacial e centra-se na chegada, em uma cidadezinha rural, não nomeada, do filho de Piano, carregando em suas costas a mãe paralítica. A descrição de sua chegada é antecedida pela algaravia da molecada, em risos, gritos e assobios que

³ Como adverte Barbosa Lima Sobrinho, no Prefácio à segunda edição (1975) do estudo de Victor Nunes Leal sobre as relações entre o coronelismo e a estrutura agrária brasileira, publicado em 1949, há de se atentar para as transformações do próprio fenômeno social que permite sua permanência no Brasil, sob diversas novas formas: “O ‘coronelismo’, em 1975, já não será a mesma cousa que o de 1949. Dia a dia o fenômeno se transforma, numa evolução natural, em que há de se considerar a expansão do urbanismo [...] além de modificações profundas nos meios de comunicação. A faixa do prestígio e da influência do “Coronel” vai minguando, pela presença de outras forças, em torno das quais se vão estruturando outras lideranças, em torno de profissões liberais, de indústrias ou de comércios venturosos. O que não quer dizer que tenha acabado. O que importa que o “Coronel” tenha passado a Doutor? Ou que a fazenda tenha se transformado em fábrica? [...] A realidade subjacente não se altera, nas áreas a que ficou confinada. O fenômeno do ‘Coronelismo’ persiste, até mesmo como reflexo de uma situação de distribuição de renda, em que a condição econômica dos proletários mal chega a distinguir-se da miséria” (LIMA SOBRINHO, 1975, p. XVI).

deságuam (ou acabam por se concentrar) no grito de “Otomove”. O detalhe da referência ao automóvel é o único índice de datação do enredo do conto, a evocar, metonimicamente, o mundo moderno de meados do século XX no Brasil. A narração, entretanto, retoma o distanciamento e imobilidade tradicionais da narração realista em terceira pessoa, e a imagem e a sonoridade da cena retomam uma passagem de um dos romances-chave da literatura brasileira, *A bagaceira*, publicado em 1928:

Nisto, cortou os ares do Marzagão um silvo extraordinário, como se todas as cigarras estridentes tivessem ensandecido num só grito. [...] Era o assobio dos moleques da bagaceira, com dois dedos na boca. Só se ouvindo [...] A molecagem na sua expressão mais safada: fi-iii-iú-iú-iii... [...] Era um retirante que levava a mãe inválida escanchada no pescoço (ALMEIDA, 2006, p. 18).

Trata-se de uma cena do romance que poderia facilmente passar despercebida, uma vez que não apresenta vínculo direto com o enredo e introduz personagens que não são retomados ou desenvolvidos, mas que se revela, agora, recortada e aumentada pela narrativa de Bernardo Élis, certamente *significativa*, por ser capaz de concentrar o sentido irônico e crítico do romance de José Américo de Almeida, como explicita o comentário que fecha a cena: “[O retirante,] Acuado pela surriada vexatória, fraquejava. Passou-lhe uma nuvem pelos olhos. Desequilibrouse. E ambos, mãe e filho, caindo de borco, beijaram, sem querer, a Terra da Promissão...” (ALMEIDA, 2006, p. 18).

Ostensivamente inserindo-se na vertente inaugurada pelo romance *A bagaceira*, que se coloca como ponto de inflexão do modernismo brasileiro, entre o experimentalismo de 1922 e o romance de conteúdo social, o conto de Bernardo Élis exhibe, de modo consciente e mesmo programático, o seu pendor realista e crítico. A relação entre a literatura de Bernardo Élis e o regionalismo de 1930 já se encontra consolidada por nossa tradição historiográfica e crítica desde a década de 1960, quando, por ocasião da segunda edição do primeiro romance do autor, *O tronco* (lançado em 1956), afirmou Francisco de Assis Barbosa:

Desde o aparecimento de *Ermos e Gerais*, em 1944, Bernardo Élis se tornou vanguardeiro de um novo ciclo da ficção brasileira – a do sertanismo goiano-mineiro. Cronologicamente é ele o primeiro. Vieram depois Guimarães Rosa [...] Mário Palmério [...] e José J. Veiga [...] e a literatura do Oeste passou a competir em prestígio

e significação nacional com a literatura do Nordeste, que se havia transformado numa literatura líder, a partir da fomalha de grandes romances de conteúdo social iniciada com *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (BARBOSA, 2008, p. XI).

Desde então, o nome de Bernardo Élis tem sido recorrentemente ligado ao neoverismo do romance de 1930, caracterizado, como enuncia, por exemplo, Gilberto Mendonça Teles (*apud* Marchezan, 2005, p. XXIX), “pelas intenções ideológicas, de comprometimento com a reforma social, dentro, portanto, das mais antigas tradições da prosa de ficção”.

O historiador Alfredo Bosi não deixou de partilhar dessa apreciação, tal como se pode comprovar em sua *História concisa da literatura Brasileira*, em que a literatura de Bernardo Élis é comentada em termos restritos de seu valor documental (BOSI, 1977, p. 479). Frente ao valor estético de “A enxada”, porém, a avaliação do crítico Alfredo desloca a perspectiva do historiador e a percepção do lugar da literatura do escritor em nossa tradição literária. No comentário crítico que introduz a coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi (1977, p. 16) alinha Bernardo Élis a Dalton Trevisan e Osman Lins, numa vertente que remonta aos “modelos da prosa de comunicação clara de Graciliano Ramos, Marques Rebelo e Rubem Braga” – modelos que, sem descuidar dessa clareza, pertencem a uma tradição que já se pode reconhecer, com foros de validade estética, como propriamente *moderna*.

Momento antológico da “síntese *pathos* e expressão, *mimesis* e expressão”, no dizer de Alfredo Bosi (1977, p. 16), somente a análise do conjunto dos textos do autor poderá precisar se o conto “A enxada” constitui uma exceção ou uma nova perspectiva viável para a compreensão dos aspectos propriamente modernos do realismo de Bernardo Élis – necessidade, ademais, já apontada por Mário de Andrade por ocasião da publicação do primeiro livro do escritor goiano.

Referências

ALMEIDA, J. A. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

BARBOSA, F. de A. Romance de protesto. In: ÉLIS, B. *O tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. XI-XV.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 131-136.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

CORRÊA, A. L.; COSTA, D. M. F. C. Literatura, trabalho e reificação em A enxada, de Bernardo Élis. In: COLÓQUIO CENA MARX, 5., 2013, Campinas. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao2/Ana_Laura.pdf> Acesso em: 4 mar. 2018.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.

ÉLIS, B. A enxada. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 93-115.

GOTLIEB, N. Cavando: uma análise de “A enxada”, de Bernardo Élis. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, n. 2, p. 13-51, 1983.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 34-62.

LIMA SOBRINHO, B. Prefácio. In: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975. p. XIII-XVII.

MARCHEZAN, L. G. Introdução. In: ÉLIS, Bernardo. *Ermos e Gerais* (contos goianos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. XI-XXIX.

TODOROV, T. Linguagem e literatura. In: _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 31-43.

Recebido em: 14 de abril de 2018.

Aprovado em: 29 de maio de 2018.