



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS  
Campus I – Prédio B4, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS  
Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: mestradoletras@upf.br

---

Leandro Gaspar Scalabrin

**OS DESGARRADOS DO CAMPO:  
TEXTO E CONTEXTO  
NA OBRA DE CHARLES KIEFER**

Passo Fundo

2011

Leandro Gaspar Scalabrin

OS DESGARRADOS DO CAMPO:  
TEXTO E CONTEXTO  
NA OBRA DE CHARLES KIEFER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários – do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Becker.

Passo Fundo

2011

CIP – Catalogação na Publicação

---

- S281d Scalabrin, Leandro Gaspar  
Os desgarrados do campo : texto e contexto na obra de  
Charles Kiefer / Leandro Gaspar Scalabrin. – 2011.  
102 f. ; 30 cm.
- Orientação: Profº Dr. Paulo Ricardo Becker.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo  
Fundo, 2011.
1. Literatura brasileira – Rio Grande do Sul – História e  
crítica. 2. Kiefer, Charles, 1958-. Quem faz gemer a terra –  
Crítica. 3. Kiefer, Charles, 1958-. O pêndulo do relógio – Crítica.  
4. Kiefer, Charles, 1958-. Valsa para Bruno Stein – Crítica. I.  
Becker, Paulo Ricardo, orientador. II. Título.

CDU: 869.0(816.5).09

---

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

*Vai antecipada esta dedicatória;  
já tem sua deusa coroada: Ionara.*

*Para Eduarda, que, um dia, perguntou:  
“- Pai, passa de pai prá filha  
esse problema de tanto estudar?”*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Paulo Becker, que conheci, ainda em 2004, como aluno especial da disciplina de Teoria de Literatura, por sua orientação, considerações e proposições que foram fundamentais para deixar esta pesquisa “menos” sociológica e “mais” literária; pela sua compreensão e humildade ao me supervisionar na disciplina de estágio de docência II e pela liberdade que me concedeu na escolha do autor, das obras e do referencial teórico utilizados nesta pesquisa.

Aos professores Drs. Miguel Rettenmaier da Silva, Márcia Helena Saldanha Barbosa, Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing, Regina Zilbermann e Altair Fávero, pelo saber compartilhado em suas aulas. Miguel e Márcia, como esquecer, estavam na banca de seleção do mestrado.... Márcia, pelas suas importantes contribuições na elaboração do projeto e na banca de qualificação. Tânia, pelas contribuições na qualificação e por me convidar a colaborar na 13ª Jornada Nacional de Literatura, na qual conheci, pessoalmente, Carlo Frabetti e outros escritores, além de fazer minha estreia nas lonas da Jornada como.... tradutor!

Aos meus colegas de turma, Ana Cristina Baggio, Inajara Padilha, Jandi Barbosa, Janice Andrighetti e Liandra Tomazine, pela amizade, pelo saber partilhado e pelo companheirismo.

Aos alunos e alunas do Curso de Letras – habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e respectivas literaturas, turma 2009, da UPF, que participaram da disciplina de Teoria da Literatura I, durante o meu estágio de docência e me oportunizaram uma experiência gratificante.

Aos militantes do Movimento Sem Terra, que me ensinaram a cultivar uma vontade inquebrantável, mesmo diante dos mais adversos contextos, como este, de repressão política, que enfrentaram, no período de 2007-2010, no Rio Grande do Sul, no qual Elton Brum da Silva foi assassinado, em São Gabriel, com um tiro pelas costas, disparado por um policial militar.

Aos meus pais, que sempre me ajudaram, como puderam e sabiam (pai e mãe, muito obrigado por tudo), e que, como outros milhões de brasileiros, entre 1960-1990, também migraram do campo para a cidade.

A Charles Kiefer, *antena da raça*, um *fazedor* que soube captar muitos dos dramas dos que tiveram que fazer a travessia do meio rural para o mundo urbano e, assim, oportunizou-me tão belo “objeto” de pesquisa, obras que merecem a mesma consideração de *As vinhas da ira* de Steinbeck.

E, por fim, a CAPES, agência que financiou esta pesquisa e tem demonstrado a importância do Estado e do setor público no desenvolvimento científico, humano e literário do Brasil.

*Os que temos feito da leitura, da cultura e da comunicação nosso ofício, temos o dever moral e histórico de denunciar as mentiras e os abusos do poder. Os intelectuais e artistas são buscadores da verdade e da beleza, e, portanto, têm que ser também seus defensores.*

Carlo Frabetti – Entrevista com Carlo Frabetti

## RESUMO

Esta dissertação analisa três obras do escritor Charles Kiefer a partir da hipótese de que constituem uma trilogia: *O pêndulo do relógio* (1984), *Valsa para Bruno Stein* (1986) e *Quem faz gemer a terra* (1991). Para tanto, identificam-se, em cada uma delas, elementos temáticos (a questão social), composicionais (personagens típicos, ambiente, tempo e enredo) e estéticos (traços de realismo) comuns e que as vinculem entre si. Além disso, procede-se à identificação do contexto social nelas representado e verifica-se a sua utilização como agente das suas estruturas, procurando realizar uma interpretação dialeticamente íntegra entre texto e contexto. Na análise temática das obras, empregam-se as reflexões de Antonio Candido sobre crítica e sociologia, assim como o conceito de personagem típico e tipicidade da vertente marxista da teoria da literatura na análise dos elementos composicionais. As considerações sobre realismo são embasadas nas obras de Georg Lukács, Fredric Jameson, Alfredo Bosi, Ana Cotrim, Celso Frederico e Leandro Konder. A principal constatação a que se chegou, ao final da pesquisa, é a de que as obras estão vinculadas entre si por uma unidade temática que representa as transformações sociais e econômicas decorrentes da modernização da agricultura no planalto do Rio Grande do Sul, as mudanças na família de tipo patriarcal e a migração do campo para a cidade entre 1960-1990. Identificou-se ainda a presença do personagem Hermann Hauser nas três obras, da família Müller na primeira e na última e de agricultores sem terra na segunda e na terceira. Também se verificou que personagens típicos e a concepção de que a arte é uma forma de conhecimento da realidade são os traços de realismo presentes na trilogia dos desgarrados do campo.

**Palavras-chave:** Charles Kiefer; literatura sul-rio-grandense; narrativa; crítica sociológica; realismo.



## ABSTRACT

This dissertation analyzes three works of writer Charles Kiefer from the hypothesis that they compose a trilogy: *O pêndulo do relógio* (1984), *Valsa para Bruno Stein* (1986) and *Quem faz gemer a terra* (1991). To do so, it identifies, in each one of them, thematic (the social matter), compositional (typical personages, surroundings, time and plot) and aesthetic elements (traces of realism) common and connected between them. Besides, proceeds the identification of the social context represented and it is verified its application as agents of its structure, trying to accomplish a full dialectical interpretation between text and context. In the thematic analyzes of the works, it is used the reflections of Antonio Candido about critic and sociology, as well as the concept of typical personage and the typicality of Marxist trends of the theory of literature in the analyzes of the compositional elements. The considerations about realism are based on the works of Georg Lukács, Frederic Jameson, Alfredo Bosi, Ana Cotrim, Celso Frederico and Leandro Konder. The main finding at the end of the research is that the works mentioned above are connected among themselves by a thematic unit that represents the social and economical transformations due to the modernization of agriculture in the plateau of *Rio Grande do Sul*, the changes in the patriarchal families and the migration from the fields to the cities between 1960 and 1990. It was also identified the presence of the personage Hermann Hauser in the three works, from the Müllers, in the first and in the last, and the landless farmers in the second and third works. It was also verified that the typical personages and the conception that art is a way of knowledge of reality are the traces of realism present in the trilogy of the stray from the fields.

**Keywords:** Charles Kiefer, *sul-rio-grandense* literature, narrative, sociological critique, realism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 O “TORNAR-SE ESCRITOR” DE CHARLES KIEFER</b> .....	12
1.1 A fortuna crítica das obras selecionadas.....	20
<b>2 TEXTO E CONTEXTO NA OBRA DE CHARLES KIEFER</b> .....	25
<b>2.1 <i>O pêndulo do relógio</i></b> .....	26
2.1.1 Como o pêndulo de um relógio .....	35
2.1.2 A metamorfose .....	37
2.1.3 A literatura como um modo de conhecimento da vida e do mundo .....	40
2.1.4 Realismo e personagens típicos .....	42
<b>2.2 <i>Valsa para Bruno Stein</i></b> .....	47
2.2.1 A crise existencial de Bruno, Valéria e Verônica Stein.....	50
2.2.2 Realismo e personagens típicos.....	59
2.2.3 O escultor Bruno Stein: metaficção e realismo.....	63
2.2.4 Bruno Stein sou eu.....	68
<b>2.3 <i>Quem faz gemer a terra</i></b> .....	69
2.3.1 Realismo e personagens típicos .....	72
2.3.2 Tipicidade e ação.....	76
2.3.3 Literatura de <i>testimonio</i> .....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	95

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresentará os resultados da análise de três obras do escritor gaúcho, professor universitário e ministrante de oficinas literárias, Charles Kiefer, autor de mais de 30 livros e agraciado com três prêmios Jabuti.

As obras literárias, objeto da análise, são *O pêndulo do relógio*, *Valsa para Bruno Stein* e *Quem faz gemer a terra*, publicadas, em sua edição inicial, respectivamente, em 1984, 1986 e 1991, respectivamente. *O pêndulo do relógio* é a primeira obra de ficção do escritor para adultos e foi vencedora do Prêmio Jabuti de 1985; *Valsa para Bruno Stein* é uma de suas obras mais aclamadas e foi adaptada para o cinema por Paulo Nascimento em 2007; e *Quem faz gemer a terra* é um dos poucos romances da literatura brasileira que traz o Movimento dos Sem Terra (MST) como assunto, tendo sido adaptada para o teatro.

As três obras foram escolhidas para a análise por representarem esteticamente questões da realidade histórica e social. Todas elas, de um ou de outro modo, refletem a “modernização conservadora”<sup>1</sup> da agricultura no Brasil e a migração voluntária ou compulsória<sup>2</sup> do meio rural para a cidade.

Partindo-se da hipótese de que as obras escolhidas possuem elementos comuns que as vinculem entre si, o objetivo da pesquisa é identificar quais são eles, quer sejam temáticos, composicionais ou estéticos.

Para a análise, utilizou-se a metodologia da pesquisa bibliográfica e o método dedutivo-indutivo já esta dissertação, que é a exposição dos seus resultados, está organizada em dois capítulos. O primeiro capítulo consistirá na apresentação da biografia, da obra e da fortuna crítica do escritor. Na relação vida e arte, criador e criatura, dois interesses nos nortearam. Um deles é “como” o indivíduo se tornou escritor. O outro é a tentativa de

---

<sup>1</sup> O termo “modernização conservadora” é utilizado por Brum para caracterizar o processo de modernização agrícola (também conhecido como “revolução verde”) sem a realização de reforma agrária, o que aprofundou a internacionalização e a dependência externa da economia brasileira, beneficiando uma minoria, promovendo a concentração fundiária no meio rural e o êxodo de agricultores (1988, p. 50). Em aproximadamente três décadas (1950-1980), segundo Vieira, ela provocou transformações sociais que demoraram séculos para ocorrer em outros países, com destaque para a migração de aproximadamente 27 milhões de pessoas, uma das maiores do mundo (2010, p. 168).

<sup>2</sup> Para Carini migrações compulsórias são o processo de deslocamento forçado de populações rurais de seus territórios (desterritorialização), motivado por ações privadas ou do próprio Estado (2010, p. 27).

identificar elementos da vida que foram representados na obra, embora não seja nossa intenção explicar a produção estética a partir da biografia do autor.

No levantamento da fortuna crítica, apresentamos como introdução, as abordagens realizadas por Luis Augusto Fischer e Wolnyr Santos sobre o autor. Em seguida, sintetizamos a análise de Tânia Rösing e a resenha de Deonísio da Silva sobre *O pêndulo do relógio*; as análises de Tânia Rösing, Lauria Stoll, Salma Silva e Clarissa Mombach sobre *Valsa para Bruno Stein* e as resenhas sobre *Quem faz gemer a terra*.

A elaboração do capítulo demandou a pesquisa de grande parte da obra do autor, listada nas referências bibliográficas deste estudo, não se restringido apenas às obras analisadas. A fortuna crítica acadêmica foi obtida nas instituições de ensino superior através do sistema de comutação e também está citada nas referências. Já a pesquisa sobre a fortuna crítica não acadêmica e a biografia de Charles Kiefer nos foi facilitada pelos textos disponibilizados pelo autor no seu *blog* e sítio na internet.

O segundo capítulo está dividido em três partes, cada uma delas dedicada à análise de uma das narrativas selecionadas por ordem cronológica de publicação, e, na introdução do capítulo, apresenta-se a acepção de trilogia que norteia a pesquisa. Na primeira parte, analisamos *O pêndulo do relógio*, na segunda, *Valsa para Bruno Stein* e, na terceira, *Quem faz gemer a terra*. Na análise de cada uma das obras, procuramos identificar elementos temáticos (a questão social), composicionais (personagens típicos, ambiente, tempo e enredo) e estéticos (traços de realismo) comuns. Os elementos comuns identificados, que permitem vincular as três obras entre si, serão apresentados na parte reservada às considerações finais.

O estudo não possui um capítulo dedicado exclusivamente ao referencial teórico, que está diluído na análise das obras no capítulo dois. Na análise temática das obras, recorreremos às reflexões de Antonio Candido sobre crítica e sociologia, e, seguindo as suas indicações, identificamos o contexto social representado nas narrativas e se ele foi utilizado como agente da sua estrutura, procurando realizar uma interpretação dialeticamente íntegra entre texto e contexto.

Ao analisar os elementos composicionais das obras, empregaremos o conceito de personagem típico e tipicidade da vertente marxista da teoria da literatura. Desta linha, também serão as considerações sobre realismo, centradas na sua percepção da literatura como forma de conhecimento e representação da realidade. Nestes aspectos, as obras de Georg

Lukács e as reflexões de Fredric Jameson, Alfredo Bosi, Ana Cotrim, Celso Frederico e Leandro Konder sobre as mesmas, serão o referencial teórico. Na análise de *Quem faz gemer a terra*, a abordagem de Seligmann-Silva sobre literatura de *testimonio* será adotada como aspecto que reforça a concepção de literatura como forma de conhecimento do mundo.

Por fim, esta pesquisa justifica-se pela relevância temática das obras selecionadas e porque, conforme poderá ser verificado no Capítulo 1 (fortuna crítica), não existem estudos que tenham por enfoque a análise conjunta das três, assim como inexistem trabalhos acadêmicos sobre *Quem faz gemer a terra* e *O pêndulo do relógio*.

## 1 O “TORNAR-SE ESCRITOR” DE CHARLES KIEFER

A frase “ninguém nasce escritor, torna-se escritor” inicia um dos textos da obra mais recente de Charles Kiefer, lançado na Feira do Livro de Porto Alegre de 2010, aos vinte e um anos de carreira do autor, e traz em si uma pista do ideário que ele adotou e seguiu, contribuindo para que se tornasse escritor.

Na sua infância, os avós paternos, Bernardo e Regina, encheram os primeiros anos de Kiefer com as narrações maravilhosas de *Till Eulenspiegel*. O menino, incentivado pelo avô paterno e pelo pai, e depois por professores, foi tornando-se um ávido leitor de tudo que caísse em suas mãos, desde revistas em quadrinhos até os clássicos. No leitor, aos poucos, foi surgindo a vontade de ser escritor.

Ainda na pré-adolescência, antes dos 14 anos, lendo *Solo de clarineta*, as memórias de Erico Veríssimo, Charles Kiefer “determinou-se a seguir para Porto Alegre e lá se tornar escritor – como fez o jovem Erico, em 1930, saindo de Cruz Alta para trabalhar na *Revista do Globo*, na capital gaúcha” (TEIXEIRA, 1995, s.p.).

Uma das leituras que o impactou, aos 12 anos, foi *Assim falou Zaratustra*. Segundo Kiefer, Nietzsche invadiu sua adolescência com violência, estraçalhando sua fé romântica e messiânica, influenciando, até hoje, no seu modo de observar o mundo, com um niilismo reticente misturado a um misticismo inócuo, que o faz pensar que o nada é o destino final de todo o Universo (2010, p. 92). Na mesma época, leu Jean Paul Sartre e Albert Camus (autor que utilizaria na epígrafe da primeira e da segunda edição de *Quem faz gemer a terra*).

No teto do quarto do adolescente, escrito em verde, uma frase de Sartre o incentivou a trabalhar com determinação no seu projeto de ser escritor: “Um homem será, antes de mais nada, aquilo que tiver projetado ser”. Mais tarde, essa frase seria a epígrafe da sua novela mais vendida: *Caminhando na chuva*. Kiefer, como outros escritores, em sua juventude, foi influenciado por aquilo que Vargas Llosa chamou de “voluntarismo dos existencialistas franceses” e acreditou que a vocação, inclusive a de escritor, “é uma *escolha*, uma livre expressão da vontade individual” e que, ademais, esta escolha decide o futuro de alguém (VARGAS LLOSA, 2008, p. 6).

O apoio de um professor de literatura também foi importante nesta época de formação. O professor solicitou a produção de um poema como trabalho de férias de inverno e Charles Kiefer lhe apareceu com um livro de poesias. O professor gostou dos poemas, incentivou-o a publicá-los e também conversou com o diretor da escola sobre o assunto. O diretor escreveu aquilo que, então, se chamava “carta em mãos” para Nelson Fachinelli, de Porto Alegre, pedindo que ajudasse o jovem com a publicação do livro. O estudante de 17 anos foi à capital do estado, ficou numa pensão por alguns dias e publicou seus poemas por conta própria no livro *O lírio do vale* (1977). O lançamento da obra foi feito na extinta livraria Sulina e na Feira do Livro, na qual teve um encontro significativo com o poeta Mário Quintana, que compareceu a sua primeira sessão de autógrafos e conversou com o jovem escritor.

Alguns anos depois daquela primeira feira, Charles Kiefer deixou a terra natal, com a intenção de se tornar escritor, indo residir em Santa Rosa. Na cidade, trabalhou como bancário, jornalista (editor de *O noroeste*) e secretário, e publicou outros dois livros: *Vozes negras* (contos) e *Caminhantes malditos* (novela). Como muitos escritores iniciantes, os três primeiros livros (hoje, excluídos de sua bibliografia) foram autoedições, pagas com dinheiro do próprio bolso. O lançamento deles era feito em livrarias e os relançamentos em todos os lugares possíveis, como clubes, feiras, associações e bares.

Em 1981, Charles Kiefer mudou-se para São Paulo, com o objetivo de trabalhar numa editora, para poder lidar com livros, escrever e publicar os seus. Quase conseguiu tornar-se funcionário da Editora Brasiliense, mas perdeu a vaga para o jovem Luiz Schwarz, que viria a se tornar o editor e o proprietário de uma das grandes editoras brasileiras.

A aventura em São Paulo durou pouco tempo. Charles Kiefer retornou para Três de Maio e de lá, em 1982, enviou, para a Editora Mercado Aberto, o original de um de seus romances. Semanas depois, recebeu uma carta do editor Roque Jacoby, convidando-o para uma conversa em Porto Alegre. Naquele encontro, ocorreu o convite para se tornar funcionário da editora, o que possibilitaria concretizar o sonho que teve quando adolescente, lendo Erico Veríssimo: mudar-se para Porto Alegre e ser escritor profissional.

No mesmo ano, a editora publicou aquele que Charles Kiefer considera seu “verdadeiro” primeiro livro: a novela juvenil *Caminhando na chuva*, sucesso de público e crítica, que vendeu mais de cem mil cópias em 17 edições e foi publicada em Portugal em

2005. Sua produção infanto-juvenil inclui ainda *Aventura no rio escuro*, publicada em 1983, *Você viu meu pai por aí?*, lançada em 1986 e distinguida como altamente recomendável para o jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - em 1987, e *A revolta das coisas*, publicada em 2009.

A editora Mercado Aberto publicou o primeiro livro “assumido” (pelo autor) e as principais obras de Charles Kiefer, no início e na consolidação de sua carreira. Foi trabalhando nela que o jovem tornou-se efetivamente um “escritor” publicado, conhecido e reconhecido por seus pares, pelo sistema literário e pelo público leitor. Ela publicou suas obras por aproximadamente vinte anos, com mais de 300 mil exemplares vendidos.

O escritor para adultos só seria conhecido em 1984 (ILHA, 2006, s.p.), quando Kiefer, com 26 anos, trouxe a público a novela *O pêndulo do relógio*, com a qual recebeu o *Prêmio Jabuti*, da Câmara Brasileira do Livro, e *Menção especial do Prêmio Guararapes*, da União Brasileira de Escritores, do Rio de Janeiro, ambos em 1985.

Em 1986, publicou o romance *Valsa para Bruno Stein*, obra levada ao cinema em longa metragem pelo diretor Paulo Nascimento em 2007 (produtor de um curta metragem com um conto de Kiefer – “O chapéu”) e rendeu o kikitó de melhor atriz coadjuvante para Ingra Liberato (no papel de Valéria) no Festival de Cinema de Gramado (2007).

No ano seguinte, 1987, foi o escritor brasileiro convidado a participar do *International Writing Program*, da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, programa destinado a qualificar escritores, onde concebeu *A face do abismo* (romance) que seria publicado em 1988. Naquele programa, descobriu que as oficinas literárias eram comuns em países desenvolvidos. Ao retornar ao Brasil, abriu sua primeira oficina, na Casa de Cultura Mario Quintana, com apenas três alunos na primeira turma. Depois disso, nunca mais parou com a oficina, pela qual já passaram mais de dois mil oficineiros.

Em 1991, lançou o romance *Quem faz gemer a terra*, em que se debruça sobre o polêmico tema dos colonos sem terra e da desagregação socioeconômica da região do minifúndio rio-grandense (a obra foi adaptada para o teatro e encenada na Suíça, na França e em Portugal). *Quem faz gemer a terra* também foi publicado na França em 2005. Ainda como novelista e romancista, Kiefer produziu *Os ossos da noiva* (1996), *O poncho* (1999), *O escorpião da sexta-feira* (2002) – também adaptado para o teatro.



Como contista, publicou *A dentadura postiça*, em 1986, com contos que saíram em jornais e revistas desde 1978. Em 1989, surgiu *Dedos de pianista* e, em 1992, *Um outro olhar*, premiado com o Prêmio Jabuti (1992) e Afonso Arinos (1993). Publicou ainda *O elo perdido* (1997); *Antologia pessoal* (1998), que lhe rendeu seu terceiro Prêmio Jabuti; *Contos escolares* (1999), *Nós, os que inventamos a eternidade e outras histórias insólitas* (2001) e *Logo tu repousarás também* (2006). Além das obras próprias, possui contos publicados em pelo menos quatorze antologias.

Sua estreia como ensaísta ocorreu em 1994, com *Mercúrio veste amarelo* (fruto de seu mestrado em literatura brasileira), na qual analisa a correspondência de Mario de Andrade. Em 1995, foi a vez de *Borges que amava Estela & outros duplos* (ensaio) e, em 2002, *A última trincheira*. A sua tese de doutorado em teoria literária, *A poética do conto*, com a análise da produção teórica de Edgar Allan Poe, Nathanael Hawthorne, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, foi publicada em 2004. Como poeta publicou *Museu de coisas insignificantes* (1994) e *O perdedor* (2000), e como cronista, *O guardião da floresta* (1997).

O escritor confessa que nunca conseguiu sobreviver exclusivamente de direitos autorais, mas pôde, entre 1992 e 1998, através de um acordo feito com Roque Jacoby, ficar em casa, exclusivamente, escrevendo e estudando como funcionário da editora Mercado Aberto, tendo como compromisso entregar sua produção para publicação.

Além de ser escritor e ministrante de oficinas literárias, Charles Kiefer é professor da graduação em letras e do mestrado em literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (desde 2004), e tradutor, tendo recebido o Prêmio Monteiro Lobato (1995), de melhor tradução, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pela obra *O pintor de lembranças*, de José Antonio Cañizo. Traduziu para o português *Como aprendi a escrever*, de Máximo Gorki, e *Assim se escreve um conto*, de Mempo Giardinelli e outros autores, ambos em 1994.

O escritor vem de uma região em que a “modernização provocada pelos tratores, pelas automotrizas, pela introdução da monocultura da soja”, se choca com o velho sistema, “com aquela velha forma de cultivo e de vida”, onde a introdução da televisão, por exemplo, influencia a pequena comunidade rural. Segundo Kiefer, com 14-15 anos de idade, ele frequentava a biblioteca pública de Três de Maio, lia as de obras Steinbeck, Faulkner, e constatava que “os problemas relatados [...] nesses livros, eram quase os mesmos” da sua

região, sendo que, no primeiro, o fundamental era “o problema do cultivo da laranja”, no segundo, o do algodão e, na sua obra, o da soja (KIEFER, 1991).

A industrialização do campo brasileiro e a introdução do monocultivo da soja, iniciada em 1950, ganharam grande ênfase a partir de 1964 e impõe, à região noroeste do Rio Grande do Sul (onde, antes, os colonos plantavam “todas as coisas” e estavam voltados prioritariamente para sua subsistência), “um grande incremento da produção agrícola para exportação”. Este processo gerou contradições profundas e dependência, segundo Kiefer, que conheceu colonos “que de tanto plantar soja, precisavam ir à cidade comprar galinha”. Essas questões e as contradições são a “essência [...] social, dos livros” que escreve até 1991, quando sua preocupação é “transformar em literatura, em arte esses problemas” (KIEFER, 1991). *O pêndulo do relógio*, *Valsa para Bruno Stein* e *Quem faz gemer a terra* são obras deste período nas quais estas questões estão mais presentes.

Durante a década de 1930, segundo Kiefer, “em consequência da modernização que começava a produzir-se no Brasil, houve um surto migratório em direção ao Alto Uruguai, a noroeste do Rio Grande do Sul”. Numa dessas levas, seus antepassados, “que viviam no município de Cachoeira do Sul, viajaram em carroções, como no Velho Oeste”, numa viagem de dezesseis dias, segundo lhe contavam seus avós paternos, “e subiram a serra em direção ao Planalto Médio Central, onde se instalaram”. Conforme o autor, parte dessa história foi contada por ele, ficcionalmente, em *Aventura no rio escuro*, e outra parte, em *A face do abismo*, na qual constam fragmentos dessa saga (KIEFER, 2009b).

De acordo com Kiefer,

as terras vermelhas do Planalto Médio Central eram férteis, bem servidas de rios e afluentes, e muito baratas. A região, escassamente povoada, precisava de braços para o trabalho de desmatamento e ampliação das lavouras. Um novo país estava nascendo, a reboque da revolução getulista, e ele precisaria de novos produtos agrícolas. Na época, não se pensava em crescimento sustentado, equilíbrio ecológico, vacuum rastreado. Era preciso colocar abaixo as milenares canafístulas e canjaranas e plantar mandioca, feijão e arroz do seco. A soja, que transformaria completamente a estrutura fundiária da região, viria bem mais tarde, na década de 50 (KIEFER, 2009b).

O avô materno do autor, Lindolfo Lenhardt, “católico, apostólico e romano”, havia sido músico “trompetista de banda, artista de bailes, festas e quermesses” em sua terra natal. Com suas apresentações, “economizou dinheiro suficiente para comprar uma colônia de terras no distrito de Caravaggio, a seis quilômetros de Três de Maio. Terras que quase nada valiam, recobertas por florestas infestadas de animais e formigueiros” (KIEFER, 2009b).

Bernardo Augusto Kiefer, “simplesmente, de confissão luterana”, seu avô paterno, “quase ao mesmo tempo, [...] que também fora músico em Cachoeira do Sul, e plantador de fumo, comprou um salão de bailes em Consolata, a quatro quilômetros de distância das terras da família” de sua mãe. Nos anos 1950, seu avô praticamente faliria porque o Papa proibira os católicos de frequentar os salões de baile. “Vendeu, então, a casa de diversões e se tornou proprietário de uma pequena olaria, que existe ainda hoje e que me forneceu o barro para a construção de *Valsa para Bruno Stein*” (KIEFER, 2009b). Destaca-se que o pai do personagem Bruno Stein era músico e era leitor de Goethe, como os avôs do escritor.

Charles Kiefer nasceu na zona rural de Três de Maio, pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, a cinco de novembro de 1958. Meses depois de seu nascimento, seus pais migraram do campo e iniciaram uma atividade comercial no distrito Esquina Vista Alegre, ainda no interior do município. Segundo Kiefer, “o desejo de ascensão social fez de meu pai um verdadeiro cigano, a morar em muitos lugares em busca de uma vida melhor” (KIEFER, 2009c). Em 1960, seu pai adquiriu um caminhão Mercedes Benz, “cara chata”, e viajou pelo Brasil, transportando cereais, tal como Luís Stein, personagem de *Valsa para Bruno Stein*.

Da casa onde nasceu, o escritor tem informações principalmente de sua mãe. “A casa primeira e mais sólida, porque mais simbólica, e que mergulha nas profundezas de meu psiquismo, é a casa da tapera, assentada sobre quatro sólidos cepos de guajuvira”, a qual Kiefer ajudou a destruir em 1965, quando a família de um dos seus avôs “mudou-se para a casa de alvenaria, no alto da colina, às margens do estradão” (KIEFER, 2009c). Mateus, o protagonista de *Quem faz gemer a terra*, também nasceu numa tapera e, posteriormente, a sua família mudou-se para uma casa nova no alto da colina.

Um dos odores que o escritor recorda de sua infância é “o de madeira recém-cortada por motosserras ou serras-fitas, por mais agressivo e politicamente incorreto que seja admitir isso”. Quando criança, num tempo e numa região onde as madeiras eram comuns, “brincava de cowboy numa serraria, com meus colegas de escola”. Na serraria, “entre restolhos de madeira, troncos e serragem, muitas vezes encontrei os escorpiões negros que reapareceriam quarenta anos depois em meu romance *O escorpião da sexta-feira*”. A ação humana na região fez com que “da primitiva cobertura vegetal, que era quase completa no noroeste do estado, e que a natureza levou milhões de anos para produzir” pouco restasse hoje. “As terras altas estão transformadas num infinito tapete verde e rasteiro de soja. Com a

fauna e flora devastadas, a região, agora, sofre com as estiagens, os temporais violentos e as invasões de colonos sem-terra” (KIEFER, 2009b).

Em 1962, Charles Kiefer migrou com seus pais para a cidade (Três de Maio), onde iniciou o primário no Instituto Educacional São Paulo em 1965; e o curso ginásial no Colégio Estadual Cardeal Pacelli em 1970. De suas vivências desta época, surgiria *Caminhando na chuva*, a história de um adolescente numa pequena cidade no interior do Brasil, durante a década de 1970 (regime militar), seu cotidiano de estudante, seus amores, seus sonhos, seus medos e suas decepções.

Kiefer e sua família moravam na cidade, mas, com frequência, passavam os finais de semana com seus avôs maternos no meio rural. Como seu pai mantinha relações difíceis com os familiares de sua mãe, não os levava até a “casa da tapera” destes, deixando-os a uns dois ou três quilômetros de distância “e partia em seu reluzente Studebaker, automóvel que emprestei para o pai de Circe Brechen, em meu romance *Os ossos da noiva* e que ele enterrou [...] incriminando o negro da história, injustamente” (KIEFER, 2009c).

Para chegar à casa de seus avôs maternos, a família de Kiefer percorria, nas terras deles,

uma estradinha de chão batido, úmida e fresca, que atravessava uma floresta composta de canjaranas, cedros, louros e ipês, dentre as tantas árvores nativas de meu torrão natal. Nessa mata sobreviviam ainda gatos-do-mato, jaguatiricas, bichos-preguiça e tucanos, e uma infinidade de outras aves e animais de pequeno porte, que seriam extintos depois, com o advento das lavouras de soja (KIEFER, 2009c).

Daquela floresta, segundo o escritor, surgiu o nome para a sua cidade símbolo. Pau-d’Arco “é apenas isso, um dos nomes do ipê-roxo [...] uma homenagem às árvores de minha infância” e que não existem mais em abundância na região, porque “foram substituídas por uma leguminosa rasteira, mas lucrativa, a soja, que hoje faz a alegria dos exportadores” (KIEFER, 2009c).

Anos depois, ao retornar de sua experiência em São Paulo, Charles Kiefer trabalhou na Cooperativa Agrícola de Três de Maio e ali recolheu “material emocional para a criação de Alfredo Muller, Bruno Stein [...] e tantas outras personagens de Pau-d’Arco” (ROSING, 1990a).

Meio século depois de seus antepassados migrarem da planície para o planalto, Charles Kiefer faria o caminho inverso, “retornando à planície, migrante também. Sem uma

cachorra como a Baleia, de Graciliano Ramos, mas com uma filha” (KIEFER, 2009b), fixando sua residência em Porto Alegre, em 1982.

A vasta produção do escritor não pode ser reduzida ao regional, nem ao rural. Kiefer, com 25 anos de carreira, em 2006, já havia vendido perto de 300 mil exemplares sempre editados por selos gaúchos como Mercado Aberto, WS, Artes & Ofícios, Sagra, Alcance e Novo Século (em 2006, a Record passa a editá-lo). Segundo Silva, “apesar de ser conhecido por muito tempo como autor regional”, sua obra “extrapola os limites da região sul do país e apresenta a universalidade humana” (2006, p. 35). No mesmo sentido, Santos destaca que os seus textos “estão caracterizados pela procura de elementos de *autenticidade dos episódios humanos*” (2003, p. 13).

No livro de contos *Um outro olhar* (1992), percebe-se uma tendência de desafiar os limites do realismo, estética que marcou o início de sua produção literária. No romance *Os ossos da noiva* (1996), Pau-d’Arco, por exemplo, outrora descrita exaustivamente com precisão naturalista, é referida quase *en passant*. No mesmo sentido, *O escorpião da sexta-feira* (2002) é seu primeiro romance que não se passa na sua tradicional cidade ficcional, mas em Porto Alegre, embora o protagonista seja natural de Pau-d’Arco.

Na produção contística, esta nova tendência se destaca em *Nós, os que inventamos a eternidade e outras histórias insólitas* (2001) e culmina em *Logo tu repousarás também* (2006).

Coerente com a visão de que “ninguém nasce escritor, torna-se” escritor; é a concepção de Charles Kiefer de que a literatura não é um dom divino e que só “eleitos” seriam capazes de produzi-la (2010, p. 132). Para o escritor, escrever é *poiésis*, fazer, no sentido que Aristóteles dá ao termo (o título de um de seus livros era para ser *A poética do conto*). Parafraseando Borges (2000, p. 51), poderíamos afirmar que o escritor é um “fazedor”.

Salienta-se, por fim, que Charles Kiefer é um escritor *participante*, não se limitando a mero *observador* da sociedade em que vive. Kiefer foi Coordenador do Livro e Leitura da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (1997-1998), Secretário-adjunto da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (1999-2000) e Secretário de Cultura de Porto Alegre (2000). Também é um dos fundadores da Associação Jovem Leitor, criada em 2008 e que tem como

objetivo incentivar a formação de novos leitores através de projetos de leitura e da doação de livros para crianças e jovens.

## 1.1 A fortuna crítica das obras selecionadas

Como introdução à fortuna crítica das obras selecionadas, vamos apresentar as análises de Luis Augusto Fischer e Wolnyr Santos sobre a produção literária de Charles Kiefer, de modo amplo e geral. As análises que estes dois autores fazem da obra de Charles Kiefer, considerando-a realista, fundamentam uma das hipóteses desta investigação.

Fischer, numa perspectiva que aproxima criticamente a literatura, a cultura e a história social, em *Literatura gaúcha*, situa a produção de Charles Kiefer no capítulo destinado aos anos 1980 e 1990, e destaca o escritor como uma das vocações consolidadas desta geração. Neste capítulo, são referidos autores que nasceram entre o fim dos anos 1950 e o começo dos 70, selecionados, segundo Fischer, pelo critério “da significação aliado ao da permanência” (2004, p. 133).

O período compreendido entre 1980 e 1990 é marcado pela derrocada da ditadura militar que, em conformidade com Fischer, “trouxe junto um enorme anseio de comunicação e integração”, e pela emergência “de atividades letradas e literárias em várias partes e de inúmeros modos”, sobressaindo-se entre elas, “a magnífica Jornada de Literatura de Passo Fundo” (2004, p. 131). Santos, por sua vez, anota que, além da redemocratização, a década de 1980, no Rio Grande do Sul, foi marcada, no conto, pelo afastamento do “*mito do gaúcho*”, sem significar o abandono total desta temática ou o desaparecimento das “circunstâncias que fazem do Rio Grande do Sul, um Estado *diferente*”, entre as quais se destaca a de que sua produção de literatura é consumida dentro do próprio estado (2003, p. 11).

Os novos autores desse período, para Fischer, “são cada vez mais integrados ao mundo brasileiro, em sentido amplo, editando fora do estado, sendo recebidos criticamente em outras partes”. De modo geral, os escritores desta geração

desempenham suas funções no mundo da literatura, quase sempre atendendo sistematicamente a um tema específico na experiência local (universo colonial, dramas familiares, dores de amor, mundo feminino, vida juvenil, aridez da vida

intelectual, etc.), quase sempre em forma estável, tributária fiel da tradição literária local ou nacional, ora mais realista-social, ora mais realista-psicológica. Se poderia mesmo falar em um grupo notavelmente competente, mas algo conservador quanto à forma.

[...]

A principal das linhas-de-força da tradição narrativa do estado, o Grande Paradigma de nosso romance, de nossa novela e mesmo de nosso conto [...] tem como característica ser realista [...] (2004, p. 133 e 137-138)

Charles Kiefer, conforme Santos, é dono de uma obra madura e se notabiliza pela sua diversificada produção estética (contos, novelas, romance, poesia), “bem como [por] textos de caráter teórico nos quais é possível encontrar os referenciais para compreensão da própria obra de arte”. Na produção do escritor, tomada num sentido amplo e geral, “há sempre o interesse de contar uma *história*, construindo um *enredo* em que se acham situações verossímeis [...] espacialmente, quase sempre no plano das *relações rurais*” (2003, 11-13).

A “*dimensão psicológica* dos personagens” de Kiefer e a “*densidade dramática* ou a trama de incidentes” em seus livros, afirma Santos, “têm a marca de uma realidade não só *gaúcha*, mas *brasileira*” (2003, p. 13).

#### A escrita de Kiefer

apresenta-se com um *vocabulário simples*, com o uso do *coloquial*, numa *ordem direta*, repudiando a narrativa como instrumento de pesquisa formal, afirmando-a, antes, como um modo de conhecimento da vida e do mundo, consagrada pelas correntes *realistas*. Daí que as suas histórias, no mais das vezes, apresentam um *caráter social*, não no sentido de que se comprometem com idéias doutrinárias, mesmo que, eventualmente, se evidencie o levantamento de costumes e tradições (SANTOS, 2003, p. 13-14)

Conforme Santos, para Kiefer a obra de arte “corresponde a um modo de questionamento do ser e, conseqüentemente, de um questionamento do mundo” (2003, p. 14). Por outro lado, quanto à incidência de temas, os textos de Kiefer

transitam por questões que envolvem a *imigração* alemã, a denúncia de uma política autoritária em relação ao *problema agrário*, com evidentes prejuízos para os pequenos proprietários, a descaracterização dos costumes do meio rural em face das interferências dos meios televisivos, a preocupação com o sentido da obra de arte, os dramas de caráter existencial, especialmente em face da oposição *infância-velhice*, além do problema da *existência* em razão dos insolúveis *dramas íntimos* que vivem homens e mulheres (SANTOS, 2003, p. 14).

Passando-se à análise da fortuna crítica das obras escolhidas, merece menção, em primeiro lugar, o fascículo dedicado a Charles Kiefer na coleção *Escritores gaúchos* publicada, em 1990, pelo Instituto Estadual do Livro. Nela, Tânia Rösing faz uma resenha de

*O pêndulo do relógio*. Rösing sublinha que a obra focaliza a crise por que passa Alfredo Müller, agricultor endividado com a Cooperativa, obra em que Kiefer denunciaria

aspectos ameaçadores da dignidade da classe dos pequenos agricultores gaúchos (e brasileiros?).

[...]

O desrespeito à dignidade do agricultor, visivelmente perceptível nas alterações de comportamento das pessoas [...] o que configura a crise não apenas social, mas de conduta e de valores (1990b, p. 16)

A evolução da crise de Alfredo, que acaba suicidando-se, reflete não só a mecanização da agricultura, mas “a robotização das relações interpessoais, num processo acelerado de desumanização”. A solução trágica encontrada pelo personagem seria um modo de evitar que tivesse que vivenciar concretamente a perda da terra (ROSING, 1990b, p. 16).

Além de Rösing, também Dionísio da Silva resenhou a obra. Para Silva, na América do Sul, a ficção tem sido encarregada de expor a história secreta ou clandestina (expressão bastante em voga durante a ditadura militar) dos povos. Neste sentido, o drama de Alfredo Müller, que pôs fim à vida, enforcando-se, revelaria uma face dessa clandestinidade, mimetizando o Rio Grande do Sul que era o Estado onde mais ocorriam suicídios (e o enforcamento o modo mais usual deles), em contraste com a célebre imagem do “gaúcho folgazão, livre, monarca dos pampas”. Silva consigna:

*O pêndulo do relógio* retoma o drama de *As vinhas da Ira*. A implantação do capitalismo num meio agrário onde a lentidão do tempo dá a imagem de um pêndulo inerte [...] ocorreu antes nos Estados Unidos, na Califórnia de Steinbeck. As leis econômicas são inexoráveis.

[...]

A questão, tal como em *As vinhas da Ira*, é: por que nós não podemos fazer o que nós queremos? O tema principal da novela de Charles Kiefer é o poder, arrebatado das mãos dos pequenos proprietários de lavouras ditas de subsistência, por outros donos, que lhes roubam até mesmo a subsistência. (1984, p. 11)

Charles Kiefer, segundo Silva, teria dado “um tratamento de primeira ordem a uma questão” que resultaria, por exemplo, no drama da Encruzilhada Natalino<sup>3</sup>. O autor considera *O pêndulo do relógio* como “uma novela enxuta, seca, demolidora, bonita e, sobretudo, muito

<sup>3</sup> Em 1980 um grupo de agricultores sem terras montou um acampamento na Encruzilhada Natalino, entre Passo Fundo e Ronda Alta, que aos poucos foi crescendo até reunir um expressivo número famílias. A mobilização ganhou destaque na opinião pública e o governo militar tentou dissolvê-la intervindo no acampamento e nomeando interventor o Curió (General do Exército Brasileiro), que havia combatido a guerrilha do Araguaia e atuado em Serra Pelada. O acampamento é considerado precursor do Movimento Sem Terra e pioneiro na retomada da luta pela reforma agrária durante a ditadura militar.



bem escrita. Bem escrita no sentido pleno do termo: escreve-se para decifrar o mundo” (1984, p.11).

*Valsa para Bruno Stein*, por sua vez, foi resenhada por Tânia Rösing e também por Sônia Khéde, além de ser objeto de pesquisas acadêmicas de Lauria Stoll (*Mito fáustico e puritanismo religioso em Valsa para Bruno Stein, de Charles Kiefer*), Salma Silva (*Do corpo do texto ao texto do corpo: a pertinência e a atualidade do mito de Pigmalião*) e Clarissa Mombach (*A representação da cultura brasileira teuto-gaúcha na literatura sul-riograndense contemporânea*).

A análise de Stoll concentra-se na construção das personagens masculinas e femininas alemãs e a relação da obra com o mito fáustico e o puritanismo religioso protestante. Uma das conclusões da autora reforça a hipótese de que a obra é realista, pois, afirma que, nela, está refletida “a realidade gaúcha e, dentro dela, o indivíduo com suas mazelas, refletindo as mudanças por que passa a sociedade” (2001, p. 103-105).

Salma Silva analisa a obra a partir das teorias de Durand, para o qual, nos dizeres de Silva, “o fazer humano, seja ele artístico ou científico, se configura numa projeção narcisista do criador na tentativa de se perpetuar em sua criatura” e driblar a morte. A autora identifica imagens (símbolos) de morte no romance e compara o protagonista ao mito do Pigmalião, destacando seu afã em erigir ídolos (SILVA, 2006, p. 26-28, 36-38).

Mombach, por sua vez, pesquisou a representação da cultura teuto-gaúcha em *A asa esquerda do anjo* e *Valsa para Bruno Stein*. Para a autora, a cultura brasileira teuto-gaúcha é representada nesta última obra “através da ambigüidade de Bruno, que oscila entre o bem e o mal, entre a Bíblia e a leitura do livro *Fausto*, de Goethe”, que possui uma visão dualista da realidade e não consegue lidar com a sua ambigüidade, com o fato de ser, ao mesmo tempo “bom e mau”. Além disso, a religião e a culinária, a língua alemã como meio de aproximação entre os personagens, a presença do preconceito interétnico e o de gênero, a rigidez familiar, são traços evidentes da “cultura brasileira teuto-gaúcha” na obra (2008, p. 114-115).

Para Rösing, *Valsa para Bruno Stein* representa um salto na produção do autor pela “sua estrutura e riqueza narrativas”, que

sem dúvida, tomam vulto pela singularidade e pela irreverência dos episódios: a modificação dos costumes familiares pela presença da novela televisiva, impondo-se sobre a tradição da cultura alemã; a descoberta da paixão entre Bruno e sua nora, desestruturando o superego septuagenário cuja identidade está ligada à própria

religião, insuflada de “pecado”; o desafio de Verônica a abandonar a vida no interior, procurando realizar-se plenamente, com liberdade de escolher seus próprios caminhos numa cidade como Porto Alegre (1990b, p. 17).

A última obra selecionada, no presente estudo, *Quem faz gemer a terra*, foi objeto apenas de resenhas de jornal. Numa delas, Pinheiro considera-a uma narrativa realista, inspirada num episódio real (2007, p. 2). Neste mesmo sentido é a resenha de Moutinho, que concebe-a como uma narrativa realista, mas critica o autor da obra por ter confundido a perspectiva humanista na mesma (MOUTINHO, s.d., s.p.).

A análise da fortuna crítica permite concluir que não existem trabalhos acadêmicos sobre as três obras em conjunto e sobre os elementos que lhes são comuns, sendo este o objeto do capítulo que se apresenta a seguir. Nele, também se tentará identificar traços da estética realista e o modo de reposição estética do contexto social descrito nas obras em estudo.

## 2 TEXTO E CONTEXTO NA OBRA DE CHARLES KIEFER

Trilogia é um termo de origem grega que designava o conjunto de três tragédias representadas no mesmo dia, ou o conjunto delas que possuísse uma conexão entre si. Modernamente, segundo Massaud Moisés, o termo rotula um conjunto de três obras vinculadas entre si, ou uma que possua três partes, como é caso de *O tempo e o vento* (1949-1962) de Érico Veríssimo (MOISÉS, 1982, p. 499).

A segunda acepção moderna do termo, dada por Massaud, está descartada de imediato para as obras selecionadas, pois o próprio Charles Kiefer afirma que jamais escreverá “um romance em três partes”. Ao escrever sobre “trilogias”, o autor ironiza: “Porque Erico Veríssimo, o pai da literatura gaúcha, escreveu uma trilogia, todo escritor gaudério que se preze deve também escrever algum tipo de trilogia” (KIEFER, 2010, p. 110).

Já a primeira definição moderna especificada por Massaud é utilizada pela crítica para analisar os três romances de outro escritor gaúcho: Cyro Martins. *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1954) são conhecidos como a trilogia do “gaúcho a pé”, termo empregado pelo próprio autor das mesmas. A temática social das obras, de acordo com Ketzer, foi utilizada pelos pesquisadores para vinculá-las entre si, ora privilegiando-se o plano social (Zilá Bernd e Carlos Jorge Appel), ora utilizando-se a base histórica (Antonio Hoflfeldt). Ketzer, por sua vez, analisa as obras entre si, “a partir da posição assumida pelo narrador ao registrar os eventos”, justificando sua unidade não apenas “no tratamento temático, mas também no composicional” (KETZER, 1991, p. 8-17).

No presente estudo analisaremos as três obras de Charles Kiefer entre si, procurando identificar elementos comuns, a partir da relação texto e o contexto referido, sua temática social, estrutura composicional e do realismo.

## 2.1 O pêndulo do relógio

Conforme já foi mencionado anteriormente, as histórias de Charles Kiefer apresentam um caráter social bem definido, refletindo a situação vivida por seus personagens em determinado período histórico, de maneira que a análise da temática das obras selecionadas implica relacionar o texto das mesmas com seu contexto.

As análises no campo da teoria da literatura<sup>4</sup> que têm por horizonte questões sociais ou sociológicas, e ético-políticas, são caracterizadas por Souza como pertencentes às correntes sociológicas. Nesta corrente, estariam a crítica existencialista, a crítica marxista, a crítica sociológica e a estética da recepção. A crítica sociológica abrange os trabalhos que o autor considera definirem-se melhor como Sociologia da Literatura e aqueles que apresentam “esforços teóricos e analíticos onde a ótica da Teoria da Literatura é prevalente, condicionado a seus critérios o aproveitamento ou não de *approaches* de natureza sociológica”. No seu âmbito, o autor situa ainda trabalhos como os de Erich Auerbach (que vinculariam o texto literário ao seu contexto social e ideológico) e autores ligados à escola de Frankfurt, como Theodor Adorno e Walter Benjamin (SOUZA, 1987, p. 111-112; 2007, p. 59-64).

No texto *Crítica e sociologia*, de 1967, Antonio Candido destaca que não há “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”. Neste sentido, teria ocorrido certo exagero ao longo do século XIX no estudo da relação entre a obra literária e o seu condicionamento social, ora considerando o condicionamento a chave de compreensão da mesma, “mostrando que o valor e o significado de uma obra dependiam dela exprimir ou não certo aspecto da realidade”, ora rebaixando tal posição como falha de visão, afirmando-se que isso é secundário. O autor assevera que se nada é mais importante que exagerar sobre uma

---

<sup>4</sup> Esta se define pelo seu objeto que, segundo Santos, “é a literatura *stricto sensu*, ou seja, determinadas composições verbais em que a linguagem se apresenta elaborada de maneira especial, e nas quais se dá a constituição de universos imaginários ou ficcionais”. O autor chega a ponderar que talvez fosse “mais apropriado falar-se em *teorias* da literatura, no plural”, tantas são as correntes contemporâneas de investigação, mas opta por considerar estas inúmeras orientações diversas como subdivisões da “teoria da literatura” no singular (SANTOS, 2007, p. 51-58). Terry Eagleton, por sua vez, afirma que literatura “no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns [...] não existe”. Para o autor inglês, essas “propriedades comuns” são fundadas em juízos de valor historicamente variáveis, mas não subjetivos, tratam-se de juízos de valor que possuem “uma estreita relação com as ideologias sociais [...] aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros”. Ideologia é, para Eagleton, “aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos [...] os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social” (EAGLETON, 1983, p. 10-17).

verdade para chamar a atenção sobre ela, também nada é mais perigoso, porque “um dia vem a reação [...] até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro” (CANDIDO, 1967, p. 03-04).

A avaliação de Candido parece estar correta, pois como Santos reconhece, assiste-se, a uma reação a tendência das correntes da teoria da literatura surgidas na primeira metade do século XX que privilegiaram a instância textual e basicamente o método linguístico em suas análises. Desde fins dos anos 1960, argumenta Santos, desenvolveram-se novas atitudes metodológicas no âmbito da teoria literária, tornando-a “permeável a outros métodos de investigação, sobretudo os de base sociológica, antropológica, psicanalítica e histórica”, sem, contudo, desconsiderar o método linguístico (SANTOS, 2007, p. 55-56).

A avaliação mais objetiva do vínculo entre a obra e o ambiente, para Candido, foi alcançada “depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem”. O correlato disto é reconhecer

que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. [...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1967, p. 4-5)

A interpretação dialeticamente íntegra entre texto e contexto pressupõe que os fatores sociais e psíquicos sejam analisados como agentes da estrutura e “não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador”. Em conformidade com Candido, a crítica literária, ao analisar as obras, deve

averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de LUKÁCS, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que é essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de LUKÁCS, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 1967, p. 5)

Seguindo esta perspectiva, analisaremos se o fator social (o externo) fornece matéria (ambiente, costumes, tempo, espaço, traços grupais, idéias) para *O pêndulo do relógio*, possibilitando a realização do valor estético, para depois verificar se serve de veículo para conduzir a corrente criadora.

*O pêndulo do relógio* indica, com precisão, que a ação narrada ocorre no ano de 1980, quando Alfredo Müller, o protagonista, já está casado com Alzira há 27 anos. Os dois se conheceram em 1952, num baile, e casaram-se depois de um ano de namoro e mais seis meses de noivado (KIEFER, 1992, p. 37-38).

A ação é apresentada por um narrador onisciente neutro desde a perspectiva de Alfredo Müller – o protagonista. A história acontece em três dias (sábado, domingo e segunda-feira). No sábado e no domingo, todavia, o narrador apresenta três *flashbacks* da vida do protagonista, que relembra fatos que ocorreram seis meses, quinze e trinta anos antes, em 1979, 1965 e 1950, respectivamente.

A retrospectiva da vida do protagonista e de sua família inclui como era a vegetação da região, a cultura das comunidades do meio rural e o modo de produção na agricultura, em confronto com a situação destes elementos no tempo presente da narrativa, permitindo ao leitor verificar as transformações sociais, econômicas e culturais que se deram durante o período histórico. Destas transformações, é dada ênfase à introdução do monocultivo da soja, à destruição da natureza (ocasionada pela implantação deste), à modernização do plantio (com sementes híbridas, adubos químicos, calcário e maquinário), ao fornecimento de financiamentos bancários pelo governo para a produção dos pequenos agricultores e à relação deles com as suas cooperativas agropecuárias, em que adquiriam insumos, vendiam seus produtos e recebiam assistência técnica.

O espaço geográfico, onde o enredo se desenvolve, é representado pelo meio rural, o interior da cidade ficcional de Pau-d'Arco, uma comunidade de pequenos agricultores, onde viviam descendentes de imigrantes alemães (que são destacados, na obra, por elementos peculiares de sua cultura e seu modo de vida camponês), como os de sobrenome Müller (família do protagonista) e Hauser (outro personagem), por exemplo, mas onde também viviam famílias de outras etnias como a dos descendentes de italianos, representados pela família Schiavini. Neste território, predominam pequenas propriedades rurais e o relevo do planalto com suas plantações de soja, geografia de morros e restos de vegetação de araucária (características geográficas similares as do Planalto Gaúcho<sup>5</sup>).

---

<sup>5</sup> O Planalto Gaúcho é “a parte norte do Estado do Rio Grande do Sul, principalmente entre Passo Fundo e São Borja, compreendendo as regiões fisiográficas do Planalto Médio, Missões e Alto Uruguai” (BRUM, 1988, p. 12). Três de Maio, onde Charles Kiefer nasceu (1958), migrou do campo para a cidade (1962) e trabalhou numa cooperativa agropecuária (1981), localiza-se nesta região, nas Missões.

No chuvoso sábado de 06 de agosto de 1980, enquanto tenta por fogo na lenha molhada para aquecer a lavagem com que alimentaria a porca *Landrace* (raça geneticamente melhorada, indicando, desde o início, a presença da “modernização” na agricultura), o agricultor, minifundiário, Alfredo reflete sobre a difícil situação e a nova realidade em que se encontra.

Alfredo não conseguia entender a realidade da produção agropecuária brasileira baseada na “lei da oferta e da procura”, da qual falavam na Cooperativa. O camponês não conseguia compreender por que, quando há produção abundante, o preço cai e, quando os colonos se desfazem dos animais, o preço sobe. Por tal razão, por não entender a lei da oferta e da procura, ele “já não dava tanto crédito ao que os técnicos” da Cotripau diziam, pois “tinha sido engabelado diversas vezes”, andando “receoso, desconfiado, disposto a pedir o cancelamento de sua matrícula de associado” (KIEFER, 1992, p. 7).

No primeiro *flashback* feito pelo narrador, descobrimos que, seis meses antes, Alfredo fora, na cooperativa, pedir o cancelamento de sua matrícula de associado. Naquele momento, o agricultor fora informado que, para cancelá-la, precisava saldar as suas dívidas. Ao saber qual era o montante das mesmas, Alfredo “quase desmaiou [...] a vista escureceu e o estômago enrolou”. A matemática de Müller não conseguia calcular quantos sacos de soja teria que entregar para quitar a dívida e sua lógica não podia entender como o valor podia ser tão alto, por conta de “juros e correção monetária”, já que só havia comprado “alguns sacos de adubo, calcáreo, um arado e sementes” (KIEFER, 1992, p. 7-8).

Alfredo, de volta ao presente, serve a lavagem que aqueceu para a porca e estremece quando seu filho, Ricardo, conta-lhe que pensa em se casar com Helena. A razão do desconforto é por refletir que, com a união, seria “mais uma boca para alimentar, e, em breve, uma terceira, uma quarta, uma quinta” (KIEFER, 1992, p. 11-13).

Depois de alimentar o suíno, Alfredo vai ao telheiro esconder-se da chuva e aproveita para escolher uma palha de milho para um palheiro. O colono reflete que, além de possuir poucas espigas, as palhas que tem trouxe-as do vizinho Armando, pois já não planta milho. O narrador, num segundo *flashback*, mostra-nos que o protagonista, quinze anos antes, cultivava o próprio fumo e, com técnica rudimentar, enrolava e melava o próprio tabaco para seu cigarro. Além disso, produzia sua própria farinha de milho para fazer pão e tinha uma horta, onde a mulher, Alzira, plantava rabanetes, enquanto, no presente, “compra o fumo na

cidade” e a alimentação da família no mercado da cooperativa, e não planta mais nada, além de soja, em toda sua propriedade. Por fim, o protagonista informa que só não vendeu os bois e desmanchou o potreiro, porque seu filho, Ricardo, não o deixou e porque não tinha dinheiro para comprar um trator (KIEFER, 1992, p. 9-11 e 34).

O agricultor reflete então sobre as possibilidades que dispõe para pagar a dívida: vender a porca e continuar plantando soja... Conclui, porém, que o dinheiro, que conseguiria com isso, seria insuficiente. Imagina, em continuidade, que se os seus irmãos não tivessem vendido as terras que receberam do pai, poderiam juntá-las e fortalecerem-se economicamente. Aqui, ocorre o terceiro *flashback* e retornamos a 1950 (trinta anos antes), quando o pai de Alfredo possuía 40 hectares, que foram divididos entre os filhos, quando eles casaram. Alfredo almejava que seus irmãos ainda possuíssem seus lotes para poderem agrupá-los para produzir mais e, com o tempo, comprar os lotes dos vizinhos “até formarem um grande latifúndio, como o da família Schiavini”. Mas, como todos os irmãos, menos ele, venderam suas terras e migraram para a cidade, “atrás de luz elétrica, conforto e diversão”, seu sonho é impossível de se realizar. O leitor é então informado que dois dos irmãos que foram para a cidade são empregados e pagam aluguel, um trabalhando como motorista e o outro como pedreiro, sendo que o terceiro irmão “desapareceu” (KIEFER, 1992, p. 11 e 13).

Em 1950, segundo Brum, iniciou-se o processo de modernização da agricultura no Brasil e na região do Planalto Gaúcho, fato “estritamente ligado às profundas mudanças econômicas ocorridas no mundo a partir do término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)”, dentre as quais merece destaque a chamada “revolução verde”. Esta consistiu num programa cujo objetivo explícito era “contribuir para o aumento da produção e da produtividade agrícola no mundo”, através de avanços na genética vegetal, na multiplicação de sementes e na aplicação de técnicas agrícolas mais modernas e eficientes. Para o autor, “através dessa imagem humanitária, ocultavam-se, no entanto, poderosos interesses econômicos e políticos ligados à expansão e fortalecimento das grandes corporações”. O programa da revolução verde “foi idealizado e patrocinado, inicialmente, pelo poderoso grupo econômico Rockefeller, com sede em Nova Iorque, nos EUA” e apresentou duas fases: a pioneira e a de grande expansão (BRUM, 1988, p. 31-44).

A fase pioneira ocorreu entre 1943 e 1965, quando a Fundação Rockefeller patrocinou projetos pilotos nos Estados Unidos, no México, nas Filipinas, no Brasil e outros países. O processo foi “introduzido de fora para dentro” e comandado por grandes



corporações, com uma intervenção controlada no que se refere à produção agrícola, especialmente na infra-estrutura da produção (uso de sementes certificadas, adubos e equipamentos) e no controle da articulação dos produtores através de assistência técnica e orientação do crédito rural (BRUM, 1988, p. 45).

A fase da grande expansão ocorreu a partir de 1965, em parte como decorrência dos resultados bem sucedidos das experiências agrícolas. Com base nos sucessos obtidos nos projetos pilotos, os patrocinadores do programa tentaram disseminá-lo pelo “maior número de países em todos os continentes”, com a “introdução de novas variedades de trigo, arroz e milho, mais produtivas” e com a orientação e a indução a “usar novas técnicas de correção do solo, fertilização, combate às doenças e pragas, bem como a utilizar maquinaria e equipamentos modernos”, conjunto de técnicas ao qual se deu o nome de “pacote tecnológico”, assim como, a toda essa estratégia se deu o nome de “modernização tecnológica” (BRUM, 1988, p. 47).

A situação vivida pela família de Alfredo Müller refere-se diretamente ao período de grande expansão da “revolução verde”, pois, como destaca o segundo *flashback* feito pelo narrador, até 1965 eles produziam de forma tradicional (sem insumos modernos) vários produtos, visando prioritariamente a sua subsistência (e não a produção de excedentes para o mercado).

Depois deste ano (1965), a família de Alfredo passou a dedicar-se ao monocultivo de soja, vendida na cooperativa para pagar os alimentos que consumiam e os insumos necessários ao cultivo, financiados pelo banco, outra referência explícita ao “pacote tecnológico” da revolução verde.

Segundo Brum, os agricultores eram induzidos a aderir ao “pacote tecnológico” através de financiamentos bancários com taxa de juros zero. Para o autor,

através da política agrícola oficial de crédito fácil a juro zero levou-se o produtor rural a plantar soja, tornando-o dependente de uma monocultura de verão. A forma de amarrá-lo eternamente na atividade foi o contrato bancário que o deixa sempre endividado e o absoluto desinteresse em criar um mercado interno para os produtos alternativos à soja. Aliás, o sempre crescente aumento dos preços dos insumos contra os baixos preços dos produtos agropecuários produzidos pelos produtores é a forma mais eficaz de ‘prender’ o produtor ao sistema monocultor da soja e de qualquer outro produto. (BRUM, 1983, p. 31-32)

Depois de abrigar-se da chuva, Alfredo entra em casa e prepara-se para tomar chimarrão, enquanto ouve o programa de rádio da cooperativa. No quadro de avisos do

programa, ele é chamado a comparecer na cooperativa “para tratar assuntos de seu interesse”, momento em que seu “coração dispara e a cuia treme-lhe nas mãos” (KIEFER, 1992, p. 11-13).

A mulher e os filhos não ouviram o aviso no programa de rádio, pois ainda faziam suas lides, nem sabem a situação financeira da família junto à Cotripau, que é ocultada de todos por Alfredo. O “chamado”, que é extremamente vergonhoso para Alfredo, leva-o a se questionar se deveria ou não contar para a família “sobre o monstro que o devora interiormente”, mas decide não fazê-lo, pois “o problema é seu, deve resolvê-lo sozinho”. Refaz suas contas e avalia que vender os bois e a porca renderia pouca coisa, recorda que a próxima safra já está comprometida e que a cooperativa já cortou seu crédito no supermercado. O personagem desespera-se com a total ausência de perspectivas, fugindo para o paiol, onde se esconde entre a sacaria e ali fica até que Alzira, depois de ordenhar a vaca, chama para o café da manhã (KIEFER, 1992, p. 11-13).

No café, “arrasta a cadeira, acintoso”, esperando reclamações da família reunida em torno da mesa, reclamações que, todavia, não vêm. Alzira encara Alfredo nos olhos, os filhos, Eduardo e Ricardo, olham-se com malícia e desdém, as filhas, Sonia e Vera, estão de olhar baixo. Alfredo apanha o bule de café e serve a xícara, pois é sempre o primeiro a iniciar o desjejum; em seguida, os filhos movimentam-se e Alzira comenta que “acabou o açúcar”. Uma das filhas já é moça, pois sob a blusa os seios fazem volume, a outra, mais um ano e “já estará madura”. Alzira diz que deveria tomar café com leite e percebe alguma coisa diferente no marido com quem está casada há 27 anos, questionando-o sobre o que há de errado. Alfredo diz que não tem nada, é a idade, ou o tempo. Reflete que tem 48 anos e nunca ficou doente, mas “vem sentindo-se velho desde o dia em que soube quanto devia ao *Banco do Brasil*”. Mais uma vez, não conta nada sobre a dívida para a família, porque se sente responsável por ela, sozinho, afinal, eles – a sua família - “o que poderão fazer?” (KIEFER, 1992, p. 15-16).

No meio da manhã, a chuva pára e o sol surge. Alfredo veste seu chapéu de feltro, preparando-se para ir ao salão paroquial “para jogar cartas, conversar com os vizinhos, bebericar alguma coisa” como sempre faz nos sábados. Naquele dia, entretanto, não tinha a mesma “ânsia”. Ao pegar o chapéu, lembra como foi difícil encontrá-lo em Pau-d’Arco, porque seria de um tipo que ninguém mais usa, a tal ponto que as fábricas que os produzem estavam fechando (KIEFER, 1992, p. 17-18).

Ao chegar à capela, seus conhecidos convidam Alfredo para jogar uma canastra, o que, de imediato, recusa, pois está sem dinheiro, mas mente para seus amigos dizendo que esqueceu a carteira. Um amigo lhe empresta dinheiro. Alfredo titubeia, uma vez que, se perder a partida, “estará com mais uma dívida”, sentindo uma dor no estômago ao pensar nessa palavra. Por fim, aceita participar do jogo.

Na dupla adversária no jogo de cartas, Herman Hauser lhe pergunta se ouviu o noticiário da Cotripau. Alfredo responde que ouviu e fala que devem estar lhe chamando porque saiu seu financiamento. Herman o fita com ironia. Alfredo conclui que ele sabe sobre a dívida, sente-se mal, “um frio percorre-lhe o corpo, da cabeça à ponta dos pés” e concentra-se na boca do estômago. O mal estar obriga-lhe ir ao banheiro, onde “arrepende-se de ter escapulado”, ao pensar que Herman poderia contar aos outros sobre a sua dívida (KIEFER, 1992, p. 19-21).

Alfredo só retorna para casa à noite, trôpego de tanto beber e depois de ter perdido dois mil e quatrocentos cruzeiros no jogo. Sente-se culpado, promete nunca mais pegar em cartas de baralho e pensa no que Alzira dirá. Em casa, Alzira briga com ele por chegar naquele estado e lhe serve uma sopa. Adivinha que, daquele jeito, não irá à missa no dia seguinte, e atribui ao fato de não irem à missa, de não rezarem mais o terço, a “maleza” em que estão. A mulher vai dormir e os filhos o deixam só, indo cada qual para seu canto. Alfredo pensa mais uma vez na dívida e analisa suas possibilidades. Conclui que o melhor de tudo é esperar, exercitando algo que tem de sobra: a paciência. Sabia que não adiantaria correr pela vizinhança a pedir dinheiro emprestado, pois a maioria dos colonos está com dificuldades, a crise é geral e quem não tem dívidas também não tem dinheiro para emprestar. O único que teria é o Herman, mas, com ele, não dá para contar. Pensa no que dirá na Cotripau, segunda-feira, formulando justificativas e, em seguida, achando-as uma idiotice, pois a cooperativa sabe quantos grãos de soja colheu nos últimos anos. Convence-se, por fim, que “não pode fazer absolutamente nada” (KIEFER, 1992, p. 25, 27-29).

Naquela noite, não consegue dormir. O problema da dívida, a ausência de perspectivas, a não visualização de uma solução, o barulho do relógio de pêndulo e o sentimento de culpa causam-lhe insônia. Acredita que errou “em algo”. Reflete sobre como seria “se tivesse continuado a plantar milho, mandioca, batata-doce, fumo, feijão” e conclui que “não devia era ter plantado só trigo e soja”. Por fim, levanta-se e vai para o paiol, onde não ouve o barulho do pêndulo, cujo “tic-tac” lembra os números da dívida e o correr

inexorável do tempo e da vida, e “o cansaço, o silêncio e o desânimo vencem a insônia” (KIEFER, 1992, p. 31-32).

A situação política do país, que, no período, estava sob ditadura militar, comparece na narrativa pela atitude passiva e individualista do protagonista, sem qualquer perspectiva de ação social, seja junto aos integrantes da família, seja na comunidade (cujos laços de solidariedade dissolveram-se sob as transformações econômicas), seja pela via da ação sindical. Alfredo questiona “Pra que serve o sindicato?”, ao que responde um funcionário do hospital: “Pra bonito” (KIEFER, 1992, p. 9). O contexto da época era o da intervenção do governo nestas agremiações, prisão de dirigentes e proibição de protestos. Somente era permitida a atividade de sindicalistas que não se opusessem ao governo e ainda assim só lhes era autorizado desenvolver atividades assistenciais (dentista, médico, lazer...).

Os elementos até aqui apresentados já permitem visualizar como o contexto da modernização da agricultura no Brasil comparece em *O pêndulo do relógio*. Na obra, estão narradas e descritas as situações e os elementos que nos possibilitam identificar traços da ditadura militar brasileira, o êxodo rural e a introdução do pacote tecnológico, com o melhoramento genético (suíno da raça Landrace), a assistência técnica via cooperativas agropecuárias e a aquisição de insumos modernos nas referidas cooperativas, através de financiamentos bancários, para plantar soja e trigo (monocultivo). O momento histórico está bem demarcado temporalmente, assim como o meio rural e, neste, a família de descendentes de imigrantes alemães está bem caracterizada nos costumes, no modo das relações familiares, no lazer, no modo de produção, na linguagem dos personagens. O fator social (externo) fornece matéria e possibilita a realização do valor estético, ou seja, serve de veículo para conduzir a corrente criadora.

A seguir, analisaremos se o fator social, além de fornecer matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), é elemento que atua na constituição do que é essencial na obra em sua condição de obra de arte, ou seja, se é determinante do valor estético.

### 2.1.1 – Como o pêndulo de um relógio

O relógio de pêndulo, símbolo do passar inexorável do tempo e da vida, acompanha o protagonista desde o seu casamento, quando o ganhou de presente, até o desfecho de seu drama. No início da obra, quando Alfredo retorna à cozinha para sentar-se próximo ao fogão e tomar o primeiro chimarrão, antes de fazê-lo, confere a hora exata no relógio de pêndulo da sala (KIEFER, 1992, p. 8).

À noite do mesmo sábado, zozzo da bebida, senta-se novamente próximo ao fogão e o cuco canta. Alfredo lembra-se da mulher que, em três décadas, jamais se esqueceu de puxar-lhe os pesos da corda. “Tudo está parado, menos o pêndulo do relógio”. Apesar de seu drama existencial, representado pelo fato de não possuir dinheiro para pagar a dívida junto ao banco, o que põe em questão a perda da terra e a condição de camponês, “o tempo [...] segue o seu curso [...] impassível e irreversível” (KIEFER, 1992, p. 29).

Semi-embriagado e angustiado com sua situação, Alfredo não consegue dormir, também por causa do “tic-tac paciente do relógio”. Sua esperança é que o “tic-tac” cesse em definitivo para que possa dormir, e também para que a segunda-feira não chegue e ele não tenha que enfrentar “o monstro” da dívida. Vai até a sala, olha para o relógio, ergue o braço que “quase toca o pêndulo”, mas, para não magoar Alzira, que tantas vezes já deu corda no relógio, não pode pará-lo (KIEFER, 1992, p. 31-32).

Na manhã seguinte, domingo, dolorido por ter dormido no paiol, Alfredo se arrepende de não ter feito parar o pêndulo, pois assim não estaria com dores no corpo. Neste momento, ele está sozinho, pois Alzira e os filhos foram à missa (KIEFER, 1992, p. 34-35).

Por fim, no entardecer da segunda-feira, depois de ter ido à cooperativa e ao banco e confirmar que nada poderia ser feito quanto às dívidas e que a hipoteca da terra seria executada, Alfredo aproxima-se do relógio, ouve o familiar “tic-tac” do pêndulo e “a idéia nasce no seu cérebro, vindo de dentro de si como se fosse uma tormenta”. Depois, corre à estrebaria e amarra a corda no caibro mais alto, enquanto isso,

na sala, depois de vinte e sete anos, o pêndulo do velho relógio diminui paulatinamente a distância entre um movimento e outro. Balança ainda no vazio, livre das engrenagens que determinaram seu curso por tanto tempo e, enfim, encontra o repouso absoluto. (KIEFER, 1992, p. 59-60).

*O pêndulo do relógio* nos apresenta um agricultor que oscila como o pêndulo de um velho relógio na engrenagem do modelo agrícola implantado no Brasil durante a ditadura militar. Primeiro, a engrenagem o fez movimentar-se para um lado, ou seja, a tomar empréstimos bancários, comprar insumos modernos, cultivar apenas soja e trigo, passando até mesmo a adquirir alimentos para sua família na cidade, e, depois, ao cobrar a conta dos empréstimos, com juros e correção monetária, obrigou-o a movimentar-se para outro lado, entregando a propriedade e migrando para a cidade.

Se, num primeiro momento, Alfredo não consegue entender a nova realidade da produção agropecuária brasileira, com a lei da oferta e da procura, juros e correção monetária, num segundo momento, se convence de que foi ele quem errou “em algo”, pensando que deveria ter “continuado a plantar milho, mandioca, batata-doce, fumo, feijão” e “não devia era ter plantado só trigo e soja”. (KIEFER, 1992, p. 7, 31-32).

Por um momento, o agricultor sente indignação e pensa em revolta, pensa que devia usar a faca com que matou a *Landrace*, para “matar meia dúzia de bundinhas da Cooperativa”, degolar o presidente, mas logo se recrimina por tais pensamentos, e não reage contra o sistema e as engrenagens que lhe condicionam o movimento (KIEFER, 1992, p. 34).

Porém, volta a refletir sobre o assunto, ponderando que “se não tivesse comprado o adubo, as sementes e o arado”, não estaria preso à engrenagem que, agora, lhe impõe um movimento e conclui que “não”, não havia como fugir de tal sistema superior - o contrário do que pensara no dia anterior (KIEFER, 1992, p.40).

A impossibilidade de ação individual, pois o indivíduo está condicionado pelo contexto histórico em que vive, e o bloqueio da possibilidade de enfrentar coletivamente o problema, determinados pela personalidade de Alfredo (que sequer conta o problema da dívida para seus familiares, acreditando que nada podem fazer) e pela ditadura (que implantou uma cultura individualista e extinguiu o movimento sindical), são decisivos para o desfecho da trama. Alfredo decide dar fim ao movimento do pêndulo (símbolo de si mesmo) que marca o passar do tempo (simbolizando o dever), tirando sua própria vida (enforcando-se<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> O Rio Grande do Sul apresenta a maior incidência e prevalência de suicídios do Brasil. “Das 50 cidades brasileiras que mais apresentam suicídios, o RS entra com 10 localidades”. Em 2008 (24 anos após a publicação de *O pêndulo do relógio*), ocorreram 1.151 suicídios no RS. O suicídio é “uma situação que atinge altamente os jovens das grandes cidades, os lavradores do nosso Interior e que é uma das três principais causas de morte das pessoas entre 15 e 44 anos” (NOGUEIRA, 2009). O principal meio de suicídio no RS é o enforcamento.

O contexto tornou-se elemento da estrutura da obra, configurando o enredo e condicionando as ações do protagonista, não sendo mero pano de fundo. Simbolicamente, o agricultor é apresentado como o pêndulo de um relógio, na engrenagem do modelo agrícola implantado pela ditadura, que também condiciona as oscilações do camponês.

### 2.1.2 - A metamorfose

No sábado à tarde, ao jogar cartas com Herman Hauser, Alfredo sente-se como um gato escaldado “enganado, iludido, incapaz de entender as transformações que vêm ocorrendo à sua volta” e sente que “alguma coisa está sendo destruída, lenta e irreversivelmente, dentro e fora de si” (KIEFER, 1992, p. 23-24).

À noite, vai ao paiol, onde está armazenada a produção de soja da família e livre do barulho do pêndulo, consegue dormir. Durante o sono, tem um pesadelo. Nele, está andando “pelas ruas da Cidade Desconhecida em completo desespero”, onde riem e assobiam para ele, mas não consegue localizar a origem desses sons. Alfredo está sendo perseguido por um “animal espantoso” e foge dele, corre e, por isso, “a chacota aumenta”; ouve “esgares de gozo e escárnio”. Seus pés começam a afundar num lamaçal fétido e sente que o animal, que o persegue, está mais próximo. Em seguida, está boiando “num líquido quente” e percebe que, na verdade, “ainda é um feto, massa disforme. Luz, há luz no final do túnel”. Porém, logo, sente uma pressão intensa que “empurra-o para fora do útero”. Então

Sons metálicos, rascantes, rasgam seus tímpanos. Os agudos filetes de luz penetram nos seus olhos, cegando-os. Súbito, grita ao deparar-se com sua imagem refletida na vitrine: não é mais Alfredo Müller. Onde o corpo espigado, os braços longos e as pernas finas? Onde o cabelo claro e o rosto rugoso? À sua frente, grunhindo, está um porco ruivo, enorme, de presas salientes. (KIEFER, 1992, p. 33-34)

A sensação de desconforto aumenta a tal ponto que Alfredo acorda, percebendo que a dor que sente provém das suas costas, doloridas por ter dormido sobre sacos de soja. O sol já está alto e ele está sozinho novamente, pois sua família foi à missa, é domingo. Entra na casa, olha o relógio e são quase oito horas, sendo esta “a primeira vez em longos anos que acorda tão tarde” (KIEFER, 1992, p. 33-34).

E a porca? – pensa Alfredo (ele é o porco a que alude o título do capítulo “O porco, a porca”?). Será que a alimentaram? Está “roliça de gorda, pronta pra faca”. Por que não matá-la? O preço do suíno não melhora nunca mesmo... Resoluto, decide carneá-la e o fará ele mesmo, naquele momento, sozinho (KIEFER, 1992, p. 33-34).

Já referimos que, ao afiar a faca para matar a porca, Alfredo pensa em fazer o mesmo com “meia dúzia de bundinhas da Cooperativa”, retraindo-se em seguida e condenando este pensamento. Depois disso, ele pensa em esperar a família voltar para fazerem o serviço juntos, pois matar um porco “é muito trabalho para um homem só”. Por fim, decide fazer uma surpresa para a família: “vai matar a porca sozinho” (KIEFER, 1992, p. 35). A cena reforça o sentimento de impotência do colono diante do sistema de mercado e sua constante mudança de opinião em relação a isso. Ele sabe que não pode enfrentar sozinho a cooperativa (aqui, simbolizada pela porca), mas decide fazê-lo, matando o animal sem a ajuda da família e, no dia seguinte, apresentando-se individualmente na Cotripau e no banco.

Neste episódio simbólico e metafórico, novamente, o contexto torna-se texto, o político e o social do período histórico tornam-se trama. Desde o início do enredo, a *Landrace*, representando a suinocultura na “moderna” agropecuária da época, é colocada na paisagem rural. Todavia, no desenrolar da narrativa, percebe-se que ela é constitutiva do período histórico (é uma *Landrace* da modernização agrícola, e não mais os porcos “crioulos” criados até então).

Por outro lado, observa-se uma analogia entre a situação do animal e a do homem. O agricultor alimenta a porca para matá-la e ganhar dinheiro (ou perder, por causa da lei da oferta e da procura), já o banco e a cooperativa alimentam o agricultor (com financiamentos e insumos) para ganhar dinheiro com ele (os juros e correção monetária, a diferença entre o preço dos insumos e o dos produtos agrícolas). A execução da hipoteca das terras para saldar as dívidas, simbolicamente, representa o “fim” da condição de pequenos agricultores para a família de Alfredo<sup>7</sup>.

No mesmo sentido, o tempo histórico e as características políticas da época são evocadas simbolicamente no episódio. *O pêndulo do relógio* foi escrito e publicado em 1984,

<sup>7</sup> Note-se que o drama vivido por Alfredo Müller, em 1980, poderia parecer inverossímil em 2010, pois a Constituição Federal dispõe que “a pequena propriedade rural, assim definida em lei, desde que trabalhada pela família, não será objeto de penhora para pagamento de débitos decorrentes de sua atividade produtiva [...]” (art. 5º, XXVI). Ocorre que esta proteção especial só lhe foi concedida a partir de 1988, depois do êxodo rural de aproximadamente 27 milhões de pessoas.



portanto, ainda no período da ditadura militar. O autor não se permite afirmar abertamente que os agricultores devem se unir para enfrentar a situação que lhes expulsa do campo, mas refere que matar um porco “é muito trabalho para um homem só”.

*O pêndulo do relógio* apresenta o drama do colono Alfredo Müller, que vai à falência por adotar o “pacote tecnológico” da modernização agrícola. Alfredo oculta de sua mulher e quatro filhos a situação de insolvência familiar e julga-se responsável individualmente pela mesma (quando esta foi determinada em grande parte pelo modelo de desenvolvimento econômico implantado pela ditadura). A falência significa a impossibilidade de permanência da família no campo e a ideia do êxodo, no desfecho da história, o faz imaginar coisas terríveis para a sua família:

as meninas batendo de porta em porta, a procura de emprego. Os meninos buscando também sem sucesso uma colocação. Oferecem a força de seus braços em troca do pão e do leite. Não, ninguém quer dar-lhes emprego, ninguém, ninguém. Ele e Alzira mendigando, roupas em farrapos, sujos e doentes (KIEFER, 1992, p. 59)

O colono tenta romper com o modelo, mas está preso a ele pela engrenagem da dívida e não tem como saldá-la. Além disso, não tem coragem de enfrentar o sistema econômico personificado no banco e na cooperativa - a possibilidade de passar a faca no pescoço dos “bundinhas” da cooperativa lhe ocorre, mas sabia que matar a porca “é muito trabalho para um homem só” (KIEFER, 1992, p. 35)-, nem projeta enfrentar a ditadura militar de forma coletiva e organizada no movimento sindical. A família de Alfredo, seus pais e irmãos, sua mulher e filhos, não possui condições materiais (econômicas) para auxiliá-lo. Os laços comunitários, que existiam antes da modernização da agricultura (ajuda mútua entre os vizinhos, relações de produção não capitalistas), romperam-se de tal modo que ninguém na comunidade auxilia mais seus vizinhos. Na verdade, poucos são os que teriam condições econômicas de socorrê-lo, e estes, antes de ajudá-lo, preferem o seu fim para comprarem suas terras.

Preso a uma visão fatalista da existência, numa realidade na qual o homem não pode fazer absolutamente nada para mudar seu destino, Alfredo Müller perde totalmente a esperança em viver. É assim que ele responde aquela que, para Albert Camus, é a principal pergunta da filosofia, o problema filosófico realmente sério, o do suicídio, o de julgar se a vida vale ou não vale a pena de ser vivida (CAMUS, 1967, p. 9). O personagem responde ao problema decidindo que aquela vida (na qual o homem é como um pêndulo numa engrenagem, como um “porco”, ao qual podem matar para enriquecer) não vale o sacrifício. O

suicídio é o ponto culminante de todo o enredo criado pelo artista, ponto focal que joga uma luz mais forte sobre o universo retratado e nos faz refletir sobre ele e aqueles que o sofreram.

### 2.1.3 – A literatura como um modo de conhecimento da vida e do mundo: o realismo

Alfredo Bosi defende a perspectiva realista na criação e na análise de obras literárias, e a ideia de que a arte é uma forma de conhecimento e reflexo da realidade. Para o autor, o fato de “que a obra de arte deite raízes profundas no que se convencionou chamar ‘realidade’ (natural, psíquica, histórica)”, deveria constituir “uma dessas evidências fulgurantes” que dispensam “qualquer discurso demonstrativo”. No entanto, assim não é e a questão “vem sendo objeto de especulação desde os gregos até hoje” (BOSI, 1986, p. 27).

Em sua argumentação, o autor afirma que

sabemos, [...] intuitivamente, que, na gênese de um poema lírico de Safo ou de Manuel Bandeira, se deu um *ato* de percepção ou de memória de um momento vital para a consciência do poeta. Para a formalização verbal desse ato concorreram sensações e imagens, afetos e idéias; numa palavra, movimentos internos que se formam em correlação estreita com o ‘mundo’ sentido, figurado, pensado. Esse vínculo é, à sua maneira, cognitivo. (BOSI, 1986, p. 27)

*Knust* (alemão), *know* (inglês), *cognosco* (latim) e *gignosco* (grego) partilham a raiz *gno*, “que indica a idéia geral de *saber*, teórico ou prático”, destaca o autor, para quem uma questão importante é saber: “de que forma se deve entender esse conhecimento peculiar à operação artística?” (BOSI, 1986, p. 27-28). Uma das respostas mais antigas a esta questão, segundo Bosi, vincula esse conhecimento peculiar a operação artística à *representação*. “É o conceito de arte como *mimesis*”. O conceito de *mimesis*, dependendo do contexto em que é empregado, “pode aludir à mera *imitação* de traços e gestos humanos, tal como ocorria nos mimos e na pantomima, representações de caráter jocoso e satírico”, e pode significar “a *reprodução* seletiva do que parece mais característico em uma pessoa ou coisa, e ser, portanto, uma operação que revele aspectos típicos da vida social”, com a escolha pelo artista de “perfis relevantes do ‘original’ antes de figurá-los: assim seriam os *tipos* apresentados nas comédias de Aristófanes”. Na visão do autor, o “realismo típico”, defendido vinte e quatro séculos depois de Aristófanes pelos escritores militantes na Revolução Russa, não se afastaria epistemologicamente desse mesmo alvo. Bosi cita Máximo Gorki para o corroborar:

Se um escritor for capaz de extrair de vinte, cinquenta ou cem comerciantes, funcionários e trabalhadores, os traços, os hábitos, gostos, gestos, crenças e moldes

característicos, típicos deles como classe, e se puder dar vida a esses traços em um só comerciante, funcionário ou trabalhador, terá criado um tipo, e a sua obra será uma obra de arte. (*apud* BOSI, 1986, p. 28<sup>8</sup>)

Deste modo, “apesar dos abismos ideológicos que separam a Grécia antiga do contexto gorkiano, a concepção realista de arte manteve-se praticamente a mesma” (BOSI, 1986, p. 28).

Bosi recorre a Erich Auerbach, que escreveu um conjunto de ensaios sobre “a representação da realidade na literatura ocidental” (*Mimesis*), analisando “vinte textos significativos da literatura antiga, medieval, renascentista, barroca, ilustrada, romântica, realista e naturalista, até chegar à prosa introspectiva de Virginia Wolf”. Para Bosi, nesse arco, que abrange “quase trinta séculos, apesar da patente diversidade de conteúdos e valores, mantém-se como denominador comum o princípio de que arte é *forma cognitiva*, percepção do real histórico e psicológico, *mimesis*” (BOSI, 1986, p. 44).

O autor defende “o realismo crítico de nosso tempo” por não se esgotar no esforço de re-apresentar o real, mas procurar também “desentranhar, desmascarar, tornar visível o processo social que o espectador vive tantas vezes inconscientemente”. Para Bosi, “o realismo afirma-se como político no momento em que o artista vive, com todo o seu empenho intelectual e ético, a idéia de que arte é conhecimento” (1986, p. 47-48).

O conceito de arte como representação ou “reflexo” (espelho) da realidade também pode ser encontrado na fala de Hamlet:

tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie. [...] Ah, eu tenho visto atores [...] que eu fico pensando se não foram feitos – e malfeitos! – por algum aprendiz da natureza, tão abominável é a maneira com que imitam a humanidade! (SHAKESPEARE, 1997, p. 68)

Neste mesmo sentido, Leandro Konder entende a arte e a literatura como reflexo e forma de conhecimento da realidade, e, portanto, como forma de busca da verdade (do ser). O realismo, não como escola literária, mas como concepção estética, e, assim, podendo remontar à Grécia antiga e nos acompanhar contemporaneamente, também possui centralidade em sua perspectiva (KONDER, 2005, p. 59-64).

---

<sup>8</sup> O livro de Máximo Gorki citado por Bosi, *Como aprendi a escrever*, foi traduzido por Charles Kiefer e publicado pela Editora Mercado Aberto (onde este trabalhava em 1984).

Em *O pendulo do relógio*, encontra-se Alfredo Müller que pertence a uma classe social em vias de desaparecimento em decorrência da modernização da agricultura sem a realização de reforma agrária. Embora ele sonhe em comprar as terras de Herman Hauser e outros vizinhos, e ter uma propriedade de “trezentos hectares, ou mais”, possuir “tratores, ceifadeiras, camionetes”, uma casa na cidade e ir trabalhar, todos os dias, de automóvel; a execução imediata da hipoteca das suas terras pelo banco (KIEFER, 1992, p. 40 e 51) aponta o êxodo rural como desfecho de sua história.

A obra revela os mecanismos sociais e psicológicos que regeram as tragédias de milhares de agricultores que viveram naquele contexto, sendo uma forma de conhecimento da realidade, e neste sentido, firmando-se realista.

#### **2.1.4 – Realismo e personagens típicos**

Segundo Celso Frederico, o realismo defendido por Lukács “é um procedimento estético que se apóia em dois pontos básicos: o recurso à *tipicidade* e o *método narrativo*”. Em relação à tipicidade, de acordo com o autor, Lukács desenvolveu a definição de Engels de que “o realismo implica [...] a fiel reprodução de personagens típicos em situações típicas” (FREDERICO, 1997, p. 48).

Para esclarecer a concepção lukacsiana de tipicidade, Celso Frederico enfoca o tema, primeiro, na sociologia, na qual a utilização do conceito de “tipos sociais”, por exemplo, é antiga e anterior a sua utilização na literatura. O autor apresenta sua análise das concepções de Max Weber, Émile Durkheim e Karl Marx. Para Weber, conforme o autor, “a realidade externa é caótica, infinita e inesgotável” e o pensamento “para se acercar adequadamente da realidade, elabora instrumentos de trabalho, [...] ‘tipos ideais’” que são “uma construção abstrata (“uma racionalização utópica”) que serve para o pensamento relacionar-se com um determinado objeto”. Durkheim, por sua vez, “rejeita as pré-noções, as construções abstratas, em nome de uma postura isenta que deseja uma completa entrega ao objeto existente tal como ele é”, ou seja, o pensamento deve descobrir as regularidades existentes num determinado objeto, através da estatística, abstrair todos os casos individuais “para chegar à concentração de caracteres num *tipo médio*”. E Marx, por fim, “considera que o gênero humano não é um dado, mas o resultado de um longo processo que se iniciou com a invenção do trabalho e a

criação dos instrumentos para agir sobre a natureza”. Na concepção marxista, “o sujeito e a realidade exterior compõem uma totalidade”, de modo que as categorias do pensamento “não devem ser construções abstratas *a priori*”, mas “inicialmente, emanar da própria realidade”, considerando algo como verdadeiro para o pensamento só quando “existe efetivamente na realidade”. Marx rejeita o tipo médio de Durkheim, pois “este acaba sendo uma abstração fabricada pela estatística” que “a rigor [...] não existe na realidade” (FREDERICO, 1997, p. 48-49).

Para o pensamento dialético marxista, segundo Frederico,

o tipo não deve ser uma construção intelectual apriorística e abstrata, feita à revelia da realidade e privilegiando o sujeito cognoscente (como quer Weber), nem uma construção estatística que abstrai a riqueza e a diversidade presentes na realidade, como é o tipo médio durkheimiano. (FREDERICO, 1997, p. 49-50)

Para Marx, em conformidade com Frederico, o típico pode ser definido “como um *exemplar* que exprime com a máxima clareza a verdade de sua espécie. [...] um ser específico, *singular*, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (universal) em questão” (1997, p. 50).

Lukács utiliza o conceito marxista de tipicidade na literatura, criticando, segundo Frederico, “os escritores que trabalham somente com personagens comuns ou médios”. O escritor realista deverá construir personagens típicos, que sejam ao mesmo tempo um tipo e um indivíduo determinado (um “este”, como afirmava Hegel), bem definido e demarcado em sua personalidade individual, inconfundível. O personagem típico possui sua “ineliminável singularidade”, mas concentra também “tendências universais próprias do ser humano postas num determinado momento histórico”. A situação típica é a que confronta “os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social”. Para Frederico,

Em Lukács [...] o típico expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado. É, portanto, uma síntese que une o singular e o universal, tanto do ponto de vista dos caracteres como da situação histórico-social. (FREDERICO, 1997, p. 51-52)

Seguindo esta seara, Konder destaca que Balzac procurava compreender as ações (objetivas) dos seus personagens e (subjetivamente) as suas motivações. O tipo balzaquiano era o personagem que possuía uma “uma identidade pessoal própria, singular” e ao mesmo tempo era um sujeito concreto “historicizado” (KONDER, 2005, p. 78).

Na literatura e na arte, para Konder, a importância que o indivíduo assume “pode ser bem maior do que aquela que lhe é reconhecida na sociedade”. Antígona, por exemplo, personagem da tragédia de Sófocles, como mulher, na sociedade grega da época, “não era dona de seu corpo, podia ser obrigada a abortar, não votava”, mas ousou enfrentar o Estado, rebelando-se contra a ordem de Creonte e exigindo o enterro de seu irmão, com isso, ela marca profundamente os espectadores, embora, na sociedade da época, uma mulher não merecesse grande atenção (KONDER, 2005, p. 63). Esse personagem ressalta a importância que o indivíduo pode assumir na literatura.

Konder assevera:

Antígona era uma contundente novidade, sua criação singular produzia um efeito universal. Sua dor, ao se expressar na literatura, foi compreendida, partilhada por homens, diferentes dela. Nisso consistiu seu poder inovador. Nisso consistia a sua tipicidade. Antígona era um ‘tipo’, como diziam Engels e Lukács. Sua dimensão singular precedia sua dimensão significativa universal. A criação de tipos – sempre diferentes uns dos outros – é um dos procedimentos decisivos dos narradores para apreender o novo da realidade social. O escritor realista deve estar atento para a dinâmica da sociedade; e, conseqüentemente, para o novo que está sempre surgindo da práxis humana. (2005, p. 63)

Kiefer conseguiu captar, pelo menos, dois novos “tipos” surgidos no momento histórico retratado em *O pêndulo do relógio* e fazer com que, em um deles, Alfredo Müller, sua dimensão singular preceda sua dimensão significativa universal. O outro tipo é o membro da direção da cooperativa, ex-pequeno agricultor, que está ascendendo socialmente e acumulando terras.

O mais típico dos dois é representado pelo pequeno agricultor Alfredo Müller, 48 anos de idade, casado com Alzira, pai de quatro filhos, dois homens, Ricardo e Eduardo, e duas mulheres, Sônia e Vera. É proprietário de uma porca, uma junta de bois para puxar o arado, uma vaca e uma pequena gleba de aproximadamente quatorze hectares com casa, chiqueiro e paiol, que ganhou de seu pai, quando casou, e onde os únicos produtos cultivados são a soja e o trigo. A dívida da família junto à cooperativa é “uma babelônia, uma conta astronômica”, de tamanha monta que Alfredo sequer consegue calcular quantos sacos de soja teria que entregar para quitá-la. A sua situação econômica é tão ruim que a cooperativa cortou o crédito junto ao supermercado, onde adquiriam gêneros alimentícios, e começam a faltar víveres na mesa da família (KIEFER, 1991, p. 8 e 11).

A casa de madeira dos Müller não tem geladeira, fogão a gás, nem luz elétrica ou televisão, apenas um rádio. O fogão à lenha é utilizado para aquecer e cozinhar. O único móvel citado, na mobília da casa, é um relógio de pêndulo, à corda, presente de casamento, com 27 anos de uso. As vestimentas dos integrantes da família são simples e características das pessoas do meio rural. O banheiro fica localizado fora da casa (latrina), sendo que, à noite, Alzira usa um penico. Eles não possuem automóveis ou qualquer tipo de maquinário agrícola (KIEFER, 1992, p. 30).

Alfredo é um pequeno agricultor típico do momento histórico refletido em *O pêndulo do relógio*, vivendo a situação mais característica e universal do período: a crise do modelo agrícola implantado durante a ditadura, que levou milhões de pessoas a migrar do campo para a cidade. O pormenor que o obriga a migrar também é típico do período: a impossibilidade de permanecer no campo com a família, pois sua propriedade é pequena demais para dividi-la entre os filhos (e assim continuarem a pertencer ao campesinato), e a necessidade de entregar a terra para saldar parte das dívidas no banco. Outra particularidade indica que o destino evidente da família do personagem é a migração para a cidade, para onde já foram seus irmãos, que deixaram de ser agricultores e se tornaram operários, morando de aluguel (dois deles). O problema deste destino, que angustia o personagem, é que pode ocorrer com sua família algo muito ruim, como aconteceu com o seu terceiro irmão, aquele que desapareceu e não se tem notícias.

Uma das situações mais típicas do Brasil, entre as décadas de 1960-1980, foi aquela vivenciada por aproximadamente 27 milhões de pessoas que deixaram de pertencer à classe social dos pequenos agricultores, agregados, trabalhadores rurais braçais, migrando para a cidade. Neste universo, a experiência (comum no período) foi a do pequeno agricultor que perdeu a terra por motivo de dívidas, muitos deles tirando a vida em consequência disto.

Alfredo Müller, no entanto, também é um singular, um “este”, pai, marido, descendente de imigrantes, com personalidade própria bem definida. “Este” singular possui uma personalidade individual, na qual a relação que mantém com sua esposa, que há 27 anos “lhe dá corda”, como se fosse o relógio de pêndulo, é muito significativa, ficando explícita sua fraqueza no conflito que enfrenta por não ter o apoio da mulher (que não o ajuda porque não sabe a dimensão do problema e do ultimato dado pelo banco). Este singular também é típico, representando a velha família, na qual o patriarca possui proeminência sobre a mulher e os filhos, gerenciando a propriedade, administrando os recursos (e as dívidas), sem consultar

os demais, que contribuem com seu trabalho, mas não partilham as decisões e as responsabilidades.

O tipo oposto, embora menos desenvolvido e que possui um papel secundário no enredo, é representado por Herman Hauser, vizinho dos Müller, com quem Alfredo já tivera uma disputa referente à divisa das terras que acabara sendo resolvida na justiça e afastando as famílias. Herman tentava se reaproximar dos Müller e manifestava interesse em comprar suas terras. Sobre ele, dizia-se que encontrou um tesouro de moedas de ouro e pedras de grande valor, mas, para Alfredo, esses boatos eram invenções e mentiras espalhadas pelo próprio Herman, a “raposa”, pois

a fortuna ele conseguiu foi emprestando dinheiro do banco, aplicando na compra de mais terras, fazendo inovações, aprendendo com os técnicos da Cooperativa. Enquanto uns se encolhiam, medrosos, foi à luta, cresceu, se expandiu. Acabou devorando os encolhidos (KIEFER, 1992, p. 31).

Hauser, membro do Conselho Administrativo da Cotripau, a cooperativa agrícola de Pau-d’arco, “tem mais de cem hectares [...] possui trator, camionete, as filhas estudam na cidade, puxou uma extensão elétrica até a casa de alvenaria construída há pouco, tem fogão a gás, geladeira, televisão colorida” (KIEFER, 1992, p. 19-21). É nas mãos dos Hausers que as terras dos pequenos agricultores falidos concentrar-se-ão, surgindo uma nova classe social, nominada, no norte do Rio Grande do Sul, como “granjeiros” e personificada, atualmente, pelos “produtores rurais” do agronegócio.

Herman Hauser é o indivíduo que possuía importância na sociedade da época. Todavia, é a Alfredo Müller, que não possuía tanta importância, dada a singularidade da sua existência e do desfecho de seu enredo, o personagem principal da história. O “tipo” Alfredo Müller é novo na literatura brasileira até então produzida e contrasta com os estereótipos do “colono” e do descendente de imigrante alemão. O personagem é novo, concreto e “historicizado” e ao mesmo tempo possui uma identidade pessoal, própria, singular. Alfredo Müller tem sua vida condicionada pela história, pela falência, pela modernização da agricultura. Porém, mesmo neste contexto, ele tem decisões a tomar, rumos a escolher. É ele e não a história quem, dentre inúmeras outras possibilidades de ação, decide pôr fim em sua vida.



## 2.2 Valsa para Bruno Stein

No ano seguinte ao suicídio de Alfredo Müller (protagonista de *O pêndulo do relógio*), “uns colonos sem terra” acampam na propriedade de Bruno Stein (protagonista de *Valsa para Bruno Stein*). Este, quando descobre o fato, vai tomar satisfação com os invasores, apresentando-se como o proprietário das terras. A família de colonos (um casal e cinco crianças), da qual não sabemos nome, nem história, mas apenas que “perderam as terras”, diz que anda “a procura de terra pra arrendar”. Bruno responde que já tem um agregado e lhes dá prazo para sair do local até a manhã do dia seguinte, bem cedo. Diante da ameaça afirmam os sem terras que sairão ainda naquela noite e irão para “Encruzilhada Natalino”, pois “parece que o governo vai distribuir terra pros acampados” (KIEFER, 1998, p. 157).

A cena dos acampados sem terra permite situar *Valsa para Bruno Stein* no ano de 1981. Segundo Marcon, o acampamento da Encruzilhada Natalino constituiu-se quando “não havia um movimento de agricultores organizado, fato que se consolidou em 1985 [...] quando foi criado o Movimento dos Sem-Terra (MST)”. A primeira barraca do acampamento teria sido armada por Natálio, no dia 8 de dezembro de 1980, sendo que, até o mês de abril de 1981, “o movimento foi pouco expressivo quantitativamente”, pois eram apenas sete barracos. No início daquele mês, chegaram cerca de cinquenta famílias, número que foi crescendo até julho de 1981 e, no mês seguinte, ocorreu a intervenção militar-federal no acampamento (MARCON, 1997, p. 65 e 67). Bruno Stein considera os sem terra como uns “coitados”, pois “acham que o Figueiredo vai resolver o problema deles”. Na visão de Bruno, o exército vai “expulsar eles de lá”, e a igreja católica, que estaria apoiando os acampados, “devia ensinar as mulheres dos colonos a não ter filhos, ao invés de ficar provocando os militares” (KIEFER, 1998, p. 157).

Diferentemente da situação dos Müller, a família de Bruno Stein não está sendo expulsa do campo pelo processo de modernização da agricultura. A família Stein é de origem camponesa, mas conseguiu comprar uma propriedade próxima à cidade e implantar uma olaria, que, inicialmente, foi tocada com a mão-de-obra familiar de Bruno, sua esposa Olga e seu filho Luís. O empreendimento enfrentou os entraves e a perseguição a que estiveram submetidos os teuto-brasileiros durante a segunda guerra mundial. A produção na olaria não é moderna, baseando-se na mão-de-obra de três empregados, apesar da original roda d’água ter sido substituída por um motor a óleo. No presente da narrativa, Bruno relata que enfrenta a

crise econômica, pois a olaria perde espaço para o concreto armado e registra que seu filho insiste em “modernizá-la”, o que ele se nega a fazer. O patriarca da família Stein orgulha-se de ter mantido “a indústria por mais de quarenta anos, sem jamais recorrer a empréstimos ou concordatas” (KIEFER, 1998, p. 17).

As propriedades da família Stein estão localizadas no meio rural, próximas a cidade de Pau-d’Arco. A transformação da paisagem natural, social e cultural de Pau-d’Arco nas últimas décadas é registrada pelo narrador em descrições e nas falas e recordações de personagens. No presente, veem-se eucaliptos que não são naturais da região, poucas araucárias e nenhum ipê (vegetação típica). O personagem Gabriel chega à casa de Bruno, procurando emprego, depois de caminhar, um dia inteiro, pela margem das estradas poeirentas “costeando a resteva de soja” (KIEFER, 1998, p. 19). Todo o “mato” que havia nas propriedades foi derrubado para o plantio da soja, que é vendida pelos colonos para a cooperativa local e tem por destinação final a exportação, sendo transportada por caminhões até o porto de Rio Grande. O filho de Bruno, Luís, é um dos caminhoneiros que trabalham nesta atividade, possuindo seu próprio caminhão. A leguminosa só não é plantada onde o terreno, de tão íngreme e pedregoso, impossibilita qualquer tentativa. A água dos riachos e dos açudes está contaminada por agrotóxicos utilizados na produção de soja.

As transformações ocorridas ao longo dos últimos 40 anos também são destacadas pelo narrador onisciente neutro (terceira pessoa) na descrição do escritório de Bruno, peça da casa que havia sido construída para servir de copa, mas que perdeu sua função “com a chegada da energia elétrica”, quando “a geladeira e o *freezer* substituíram as latas de banha onde se conservavam as carnes”, assim como, posteriormente, “a televisão substituiu a velha eletrola” (KIEFER, 1998, p. 22).

As mudanças não se limitam às peças da casa e aos equipamentos domésticos e da indústria. A televisão, por exemplo, é um novo utensílio que interfere na vida familiar. As mulheres da casa assistem às novelas, mesmo durante o jantar, o que desagrade Bruno e o coloca em conflito com as elas. A televisão impede o diálogo entre os membros da família, quando ligada, chegando a extremos em que os que a assistem mandam-no “calar a boca” para não atrapalhar. As netas de Bruno têm seu comportamento, modo de vestir e falar influenciado pelo que o aparelho veicula.

Os hábitos de namoro também não são os mesmos de “antigamente”. No namoro dos pais de Verônica (Luís e Valéria), “se namorava às quartas e sábados” e, antes de começá-lo,

“o pretendente conversava com os pais da moça, pedia licença para freqüentar a casa”. No presente da narrativa, Verônica vai visitar o namorado na casa dele, onde fazem sexo mesmo sem estarem casados (KIEFER, 1998, p. 23, 30, 52 e 70).

A ação que se desenvolve em *Valsa para Bruno Stein* ocorre na época da crise do modelo agrícola implantado pela ditadura militar, cujas características já foram apontadas na primeira parte deste capítulo. A crise faz surgir massas de agricultores sem terra que começam a se organizar em acampamentos, multidões que migram para a cidade em busca de emprego ou passam a trabalhar na terra dos outros, como a família de agregados que trabalha nas terras de Bruno.

Na família de pequenos agricultores Müller (*O pêndulo do relógio*), a crise econômica do momento histórico representado na obra define o destino dos personagens “em bloco”, trazendo, por consequência, a execução da hipoteca, a perda das terras e da condição de integrante daquela classe social, desencadeando a reação desumanizada de Alfredo, que não tem forças para enfrentar seus problemas e se suicida.

Na família do pequeno empresário Bruno Stein, a crise econômica e as transformações sociais e culturais do período representado na obra não definem os destinos dos personagens no aspecto econômico e nem “em bloco”. A forma escolhida para refletir a realidade foi a transformação da crise econômica em crise existencial e as mudanças sociais em mudanças individuais. Mais uma vez, Charles Kiefer logrou assimilar a dimensão social como fator de arte, não a reduzindo a mera paisagem. O “externo” desempenha papel na estrutura da obra, servindo de conteúdo e ao mesmo tempo estruturando a forma dele. As transformações sociais, econômicas e culturais ocasionadas pela modernização transmutam-se em crise na família Stein e na crise pessoal-existencial dos personagens Bruno, Valéria e Verônica, ocorrendo um entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas daquele momento histórico do desenvolvimento humano.

A configuração dada pelo artista à obra de arte permite constatar a presença de elementos realistas, pois a arte é concebida como uma forma de conhecimento do ser, da realidade. Neste sentido, em *Valsa para Bruno Stein*, podemos conhecer e entender as transformações ocorridas no Brasil com a “modernização” da agricultura e o êxodo rural, que se deram, com especial ênfase, entre 1965-1985.

Neste mesmo sentido, é a percepção de Luis Augusto Fischer que aproxima Charles Kiefer e José Clemente Pozenato, por praticarem uma narrativa “formalmente segura, estável,

sem maiores inquietudes formais, a serviço da reflexão sobre a identidade de grupos sociais específicos”. O autor enfatiza que Kiefer tematiza “a experiência da derrocada da pequena propriedade rural imigrante, como em *Valsa para Bruno Stein*” (FISCHER, 2004, p. 125).

### **2.2.1 – A crise existencial de Bruno, Valéria e Verônica Stein**

O núcleo de *Valsa para Bruno Stein* é a transformação no modo de vida dos integrantes da família, decorrentes de transformações sociais mais amplas (e históricas). Os episódios e as cenas da obra concentram-se em dois blocos: o primeiro inicia com a chegada de Gabriel, procurando emprego na olaria, e dura uma semana (de segunda a domingo) no mês de janeiro (capítulos um e dois); o segundo ocorre no final do mês de fevereiro, duas semanas depois que Verônica mudou-se para Porto Alegre e tem a duração de dois dias (capítulo três).

As transformações socioculturais vêm apresentadas na forma da biografia de vários personagens, com destaque para três deles. O narrador relata a crise existencial de três personagens, dentro da crise de seu contexto social, histórico e cultural. A “tripla” crise já vem anunciada no título da obra: “valsa” é uma dança de compasso ternário, ou seja, tem três tempos, sendo o primeiro tempo forte e os demais fracos.

Desta mesma forma está estruturado o assunto da obra: três crises, uma mais forte, a de Bruno, as outras mais fracas, a de Valéria e a de Verônica, ou, dito de outra forma, uma mais desenvolvida – a do protagonista-, as outras duas menos exploradas.

Bruno Stein, o protagonista da novela, é o patriarca de uma família de colonos alemães protestantes, praticante da cultura ascético-religiosa calvinista cujos traços estão bem definidos na obra. Tem-se a valorização, pelo protagonista, do trabalho (como um dom e um valor divino), o hábito de frequentar a igreja e ler a bíblia, a recusa do ócio – representado pela negação aos tipos de lazer disponíveis: bares, corridas de cavalo, canchas de bocha e rinhadeiros (os únicos prazeres que ele se permitia eram o fumo, a leitura, a música e a paixão por modelar estatuetas de argila). Bruno possui uma visão conservadora, nutrindo certo saudosismo dos “velhos tempos” e enxergando desvios pecaminosos nos novos costumes, principalmente no suposto desregramento moral exposto na televisão.

A família Stein é composta pelo patriarca de 69 anos; Olga, sua esposa; Luís, seu único filho, casado com Valéria (que tem menos de 45 anos) e de cujo matrimônio resultaram

quatro filhas (Verônica - 18 anos, Sandra, Luísa e Eunice - 11 anos, a mais nova) e nenhum filho.

Olga ainda ordenha vacas, trabalha na horta da propriedade e disputa o “comando da casa” com Valéria, sua nora, ameaçando constantemente jogar fora as estatuetas produzidas pelo marido e que ocupam lugar indevido na cristaleira da sala. Olga repele Bruno toda vez que este tenta fazer sexo, pois “isso não é coisa para velhos”.

Luís não representa a continuidade do projeto de vida de Bruno. Não é ascético como o pai, nem valoriza o trabalho como uma missão divina, preferindo “o bem-bom do volante” de um caminhão do que o “trabalho duro” na olaria, na visão dos operários. Bruno teme que, quando morrer, tudo será arruinado e perecerá. Luís bebe, joga cartas, passa a maior parte do tempo distante da família, não frequenta a missa. Ele também não garantiu a continuidade do sobrenome da família, pois só teve filhas mulheres, sendo que, de Sandra, Luísa e Eunice, só sabemos que passam a maior parte do tempo na frente da televisão, assistindo às novelas.

Bruno aferra-se a sua fé para condenar a postura das netas frente à televisão, vista como um ídolo diabólico. A pretensão do protagonista é moldar seus familiares, tal como molda suas estatuetas de barro, mas eles negam-se a assumir a forma que o patriarca tenta lhes dar (e assumem cada vez mais a forma que lhes dá a história). O filho de Bruno insiste para que ele modernize sua fábrica, mas Bruno nega-se e fixa-se no seu velho sistema de produção.

Diferentemente de Alfredo Müller (*O pendulo do relógio*), que é uma “vítima” passiva do sistema social, da dívida junto ao banco que lhe “impõe” um destino (a morte), Bruno Stein (*Valsa para Bruno Stein*) tenta impedir que as mudanças desencadeadas pela história o afetem e alterem sua existência. Bruno tenta, mas não o consegue.

Verônica, por sua vez, neta de Bruno Stein, possui 18 anos, recém terminou o segundo grau e namora Carlos - que mora na cidade, trabalha no banco e estuda à noite. Valéria, sua mãe, tem aproximadamente 45 anos de idade, trabalha nos afazeres domésticos e sofre com as constantes ausências e a indiferença do marido.

A crise existencial de Bruno leva-o a rever seus conceitos, sua prática religiosa e a consumir o ato sexual com a nora; a crise de Valéria a conduz a agarrar-se à paixão sexual pelo sogro como uma tábua de salvação para a falta de significado de sua vida, e a crise de Verônica, a enfrentar a família e o contexto adverso às suas expectativas, migrando para Porto Alegre na tentativa de realizar seus sonhos.

As reflexões de Leonardo Boff sob as crises existenciais do ser humano e suas reações diante das mesmas. Segundo o autor “é próprio do tempo de crise o questionamento dos fundamentos”, assim como é próprio “a sensação de que algo vai morrer”. Nos

“momentos de crise vive-se com especial intensidade o *kairós* (momento), onde o essencial” surge “com mais clarividência”. Os seres humanos, na crise, psicologicamente, vivem “um tempo de entretempo”, pois é sentida a descontinuidade com o passado e ao mesmo tempo a indefinição do futuro. “Urge romper, cortar laços e arrancar para uma perspectiva nova”. A crise exige como resposta do indivíduo uma decisão pessoal, capaz de devolver algumas certezas e o sentido da vida. “Aqui surge a dramaticidade da crise. O homem que deve decidir-se não pode fazê-lo sem mais nem menos. Porque não vê claro. Tudo se anuviou. Reina dúvida e ceticismo” (BOFF, 1982, p. 11-15).

*Valsa para Bruno Stein* brinda-nos com três crises psicobiológicas, a crise da juventude de Verônica, a qual “conquista aos poucos autonomia física, intelectual e moral, julga, critica o quadro familiar, escolar e social” no qual está inserida e confronta-se consigo mesma “numa tomada de ordem moral, intelectual”, que traçará, em linhas gerais, o rumo de sua vida. A crise da idade madura, também chamada de “crise do demônio do meio-dia”, de Valéria, mulher que “toma consciência de suas últimas chances de vida biológica e intelectual”; e a derradeira crise humana, aquela que antecede a morte, quando as forças aos poucos se esvaem e “esgotam-se todas possibilidades do constituto bio-psicológico” (BOFF, 1982, p. 19-20).

A representação da crise existencial é realista, pois os personagens são típicos do período histórico (não são uma mera abstração de características estatísticas ou uma abstração de um valor universal).

As crises dos três personagens são marcadas por três atitudes diferentes frente a elas, uma “arcaizante” e passiva, a de Bruno, que foge para o passado, condenando o presente e tentando “reconstituir os costumes, as categorias de pensar e a vida do passado [...] como se o mais antigo fosse também o mais verdadeiro” – até sucumbir passivamente aos novos tempos, aceitando a televisão e as mudanças. Outra atitude frente à crise é a de Valéria, marcadamente ambígua, pois, por um lado, é passiva e “escapista” - no sentido de que evita um confronto com a realidade familiar, querendo permanecer no seu mundo reconciliada - mas ao mesmo tempo é ativa e “responsável” ao tentar ajudar sua filha a romper com aquele tipo de vida. Verônica, por sua vez, possui uma atitude marcadamente ativa e “responsável” frente a sua crise, no sentido de que não só nega o velho, mas tenta afirmar algo novo e agir (BOFF, 1982, p. 32-33).

Verônica “a cada ano compreendia melhor a insignificância, a falta de perspectivas, a amargura e o ressentimento que compunham as relações entre seus familiares”. No início da obra, vive um momento de indecisão, pois quer mudar e tentar realizar seus sonhos, mas não

quer romper com a família. Ao mesmo tempo em que não quer “romper”, não quer acabar como Olga, “cuidando panelas e conversando com flores”, nem como Valéria “espectro sem vez nem voz”. Apesar de querer manter seus vínculos familiares, em algumas coisas, ela já havia se libertado da família e a “enfrentado”: já mantinha relações sexuais com o namorado, desvinculando sexo, virgindade e casamento. O sonho de Verônica era “fazer uma faculdade, ter uma profissão, ser independente” (KIEFER, 1998, p. 29 e 69).

Carlos, seu namorado, também não correspondia ao seu ideal de parceiro, pois “era incapaz de sonhar e lutar por alguma coisa... ria de seus planos, ironizava”. Além disto, era imaturo e inseguro, pois quando ela demonstrava ter convicção no que queria, ele dizia “então você não me ama” com olhos cheios de água. Ademais, o namorado já não a satisfazia sexualmente, preocupando-se mais com o seu próprio prazer (KIEFER, 1998, p. 70-71).

A desilusão final de Verônica com o namorado ocorre quando ela apresenta-lhe um teste, aventando a possibilidade de estar grávida. Verônica esperava um gesto de apoio e carinho do companheiro, mas a sua reação lhe faz pensar que só se interessava por ela “por aquilo que tinha entre as pernas” (KIEFER, 1998, p. 79).

No sábado, depois de esperar pelo namorado que acabou não vindo vê-la, Verônica decide “parar de esperar” e agir. O episódio desencadeia a reação de um gesto impensado no personagem, o de decidir acabar com a relação e também tentar realizar seu sonho de cursar uma faculdade em Porto Alegre, “para entender melhor o mundo e a si mesma” (KIEFER, 1998, p. 133).

No dia seguinte, quando os familiares estão reunidos, Verônica conta a sua “decisão” para a família. Bruno e Olga contestam a decisão, mas ela os enfrenta na discussão. Valéria apóia o projeto da filha e seu pai (Luís) titubeia, não lhe apóia, nem a contesta, justificando-se que não pode dizer nada, pois “você já tomou a decisão, se quiser ir, vá”. Verônica fica insegura a partir da reação do pai, pois esperava uma forte resistência dele e já havia refletido que, se isso ocorresse, desistiria da ideia. A não-reação do pai a obrigou a decidir-se com firmeza sobre sua real intenção. Num primeiro momento, ela é tomada pelo pânico e pelo medo de abandonar seu mundo seguro, mas, depois, enfrentando as dificuldades, adquire confiança e executa seu projeto (KIEFER, 1998, p. 148-149). O enredo de Verônica acaba aqui, sendo que, no capítulo seguinte, apenas sabemos que já se passaram duas semanas de sua partida para Porto Alegre. O leitor não toma conhecimento do desfecho da história de Verônica, se ela conseguiu emprego, como se manteve, com quem foi morar e principalmente se conseguiu cursar a faculdade.

A crise de Valéria também é caracterizada no primeiro capítulo. Ela ainda não tem 45 anos completos e está diante do espelho, olhando suas primeiras mechas de cabelos grisalhos, recordando-se de quando “se jogou nos braços do marido vinte anos antes”, no momento em que, depois de dois anos juntos (namorando), começou a perceber que Luís demonstrava querer romper a relação e, para não perdê-lo, ela lhe concedeu “o tesouro de sua virgindade”, aprisionando-o com o “anel de fogo do sexo”. O ato sexual resulta numa gravidez indesejada que determina seu destino, pois é obrigada, pelos pais, a casar com Luís. Valéria vê o casamento como a causa de sua vida monótona, morando no interior com os sogros e com um marido ausente e indiferente aos seus sonhos e desejos. Tais reflexões faziam-na observar o que se passava com a filha, vendo-se nela e desejando que não lhe acontecesse o mesmo.

O impulso sexual é um traço do caráter do personagem. Além do episódio em que selou seu destino, ficamos sabendo que Valéria, na ausência do marido, masturba-se imaginando a figura de um homem sem rosto. Depois ocorre a cena em que a porta do banheiro não está trancada, Bruno entra e vê Valéria nua. A partir deste episódio, Bruno passa a ocupar o lugar do “homem sem rosto” nos desejos da nora. A possibilidade da relação incestuosa insufla espírito novo no personagem, que começa a pensar que “talvez ainda fosse possível ser feliz. Viver um grande amor, maior que tudo quanto sonhara na juventude” (KIEFER, 1998, p. 71).

Valéria começa a desejar a concretização do ato sexual com o sogro. Planeja aparecer diante de Bruno nua, sob a camisola, mas a dúvida lhe consome: “Bruno fugiria ou ... se entregaria ao prazer”? A indecisão lhe corrói e lhe tolhe a ação, “apaixonada pelo sogro”, seu dilema é “recuar e transformar-se em morta-viva, ou avançar e mergulhar na tragédia” (KIEFER, 1998, p. 98-100).

Valéria procura Bruno, tenta ficar nos locais onde ele está, arquiteta e executa planos que não dão certo. Bruno foge de Valéria, frequenta a igreja para dissipar suas ideias pecaminosas.

A decisão e a coragem da filha de largar o namorado e ir para Porto Alegre em busca de seus sonhos dão a Valéria a coragem que precisa para conquistar e “atacar” Bruno que, sendo “um fraco, jamais teria a coragem da iniciativa”. Ela decide que enfrentará Deus se preciso e, num momento que estão a sós, tenta uma aproximação. Mais uma vez, o plano não dá certo e a carícia que fez no sogro é recebida com frieza (KIEFER, 1998, p. 139, 159 e 167).



No capítulo final, depois que a filha foi embora, o dia de carnaval é pleno de angústias e dúvidas para Valéria até o momento em que descobre a estátua que o sogro fez de seu corpo (tal como estava no dia em que a viu nua). A estátua estava no galpão das esculturas, fechado a chaves, e a descoberta lhe dá a certeza de ser correspondida na paixão. Lança-se, então, num último e derradeiro impulso de ação. Logo após a meia-noite, a nora procura o sogro pela casa, nua sob a camisola, e, nos primeiros momentos do dia do septuagésimo aniversário de Bruno Stein, no mesmo momento em que a olaria é destruída acidentalmente pelo fogo da queima de uma fornada de tijolos, Valéria e Bruno dançam uma valsa, consumindo-se no fogo do sexo.

A crise de Bruno Stein também é caracterizada no primeiro capítulo do livro. Bruno tem 69 anos e vislumbra o perecimento do que tem e daquilo em que acredita. Primeiro, a morte de seu corpo, o qual teima em manter em atividade produtiva – trabalhando - mesmo contra as orientações médicas, pois é cardíaco e um esforço maior na olaria pode ser o fim de tudo; corpo que já está morto para o prazer sexual, por causa da mulher, Olga, que se nega a satisfazer seus impulsos. O medo que sente da morte está destacado no enredo na forma de pesadelos e dos fantasmas da mãe e do pai que, neles, aparecem, e também no temor que sente de ficar sem o remédio que regula sua pressão arterial. Bruno Stein, além disso, antevê a morte de sua olaria que será “mal administrada” pelo filho; responsável também pela descontinuidade do sobrenome Stein, já que não lhe dera netos homens.

O açude da propriedade, outra das grandes obras de Bruno, está completamente abandonado, simbolizando a destruição de suas grandes realizações. Sua cultura está morrendo: não se reconhece nos novos costumes e hábitos condicionados pela televisão e pelas transformações econômicas. A morte de seu mundo social e cultural é vislumbrada na ascensão de “Herman”, o novo rico, que chafurda na “politicalha” da cooperativa, no surgimento dos sem terra, na argamassa que está substituindo o barro (o tijolo que produz).

A morte da arte do protagonista também é gradativa: esta, primeiro, lhe dava prazer, depois, transforma-se em angústia e, por fim, em desânimo que o leva a desistir da escultura. E, por derradeiro, a gota d’água, percebe a morte de sua fé, corroída pelo desejo sexual e pecaminoso que sente pela nora e pelo surgimento de um novo pastor na igreja, “comunista”, pois faz pregações sobre os impactos de grandes hidrelétricas que serão construídas na região, o que lhe desmotiva a frequentar as missas.

A partir da cena em que Bruno vê Valéria nua no banho, sua fé começa a dissolver-se no fogo do impulso sexual e ele passa a sonhar com ela. O desejo dá novo e temporário alento a sua arte, ele produz uma estátua de corpo inteiro de Valéria, tal como a viu, mas sem o rosto

(para não ser descoberto pelos outros familiares). Ao mesmo tempo evita, de todas as maneiras, ficar próximo à nora, principalmente sozinho, tentando sempre lhe parecer indiferente. Quando se encontram, não a olha nos olhos.

No final da narrativa, o personagem que tanto tentara enfrentar os novos tempos e moldar os outros, sucumbe. Depois de consumado o incesto, Bruno, que tanto criticara a televisão e os novos tempos, acomoda-se a eles, sentando diante do aparelho, assistindo às imagens dos desfiles carnavalescos e, assim, “acrescenta mais um prazer a sua atribulada existência”.

Em *Valsa para Bruno Stein*, conteúdo e forma estão vinculados de forma orgânica. Os incidentes da ação ocorrem como necessários em cada personagem. As paixões de cada personagem correspondem exatamente ao seu caráter, por exemplo, o ímpeto sexual, que leva Valéria a consumir o incesto – destacando-se que sem a sua ação decidida de encontrar um local e horário propícios, sem ela ir atrás e oferecer-se nua sob a camisola para Bruno, o velho indeciso jamais consumaria o ato – corresponde ao seu caráter (conforme ressaltado pela narração de outras cenas de sua vida).

Valéria, já aos vinte anos de idade, dominara Luís com “o cheiro de fêmea no cio”. Em outro momento, após o casamento – que ocorreu por ter engravidado numa época em que isto era um escândalo e obrigava ao matrimônio - e ir morar com a família do sogro, Valéria contesta a “anti-frugalidade” de Bruno, situação que ajuda a definir o caráter do personagem. Valéria, quase aos quarenta e cinco anos de idade, masturba-se na ausência do marido, imaginando a mão de “um homem sem rosto, a mão de um macho” sobre seu sexo. Noutro episódio, com o marido, Valéria sente-se “úmida, cadela no cio, fêmea louca” (KIEFER, 1998, p. 37-40).

Portanto, o desejo é constante na vida e na personalidade de Valéria. O enredo complexifica-se quando Valéria decide que “a mão de um macho”, talvez a do sogro, “sim”, torna-se a do sogro (KIEFER, 1998, p. 112). Outra ação necessária, articulada no enredo, é a cena em que Valéria descobre - no penúltimo capítulo da obra - que Bruno, assim como ela, também sente desejo - até então só o leitor sabia disto -, incidente que lhe dá novo impulso para agir.

O incêndio que devora Bruno ocorre no mesmo momento do incêndio que consome sua olaria, outra bela simetria construída pelo labor do artista, assim como a estátua sem rosto de Bruno e o homem sem rosto de Valéria, dois duplos do desejo, da pulsão sexual que lateja em ambos. Não esqueçamos também que Olga, a mulher de Bruno, se recusa a fazer sexo com

o marido porque isto não seria coisa para velhos fazerem; e que Luis, sempre ausente, deixa Valéria insatisfeita; também são incidentes necessários para desencadear a ação.

Neste contexto, o incesto não é puramente a consumação do ato sexual entre os dois personagens. O incesto é mais um evento necessário da ação, ou melhor, é o ponto culminante de todo enredo criado pelo artista, ponto focal que joga uma luz mais forte sobre o universo retratado.

A característica de romance realista, que não abandona a figuração da totalidade das tendências reais, consiste aqui em refletir esteticamente o caráter ilusório da aspiração de Bruno Stein, de querer moldar seus familiares e manter-se isolado e independente em relação à realidade histórica.

Na madrugada de 23 de fevereiro, quando completa 70 anos, Bruno Stein termina sua “volta” (a palavra “valsa” tem origem na palavra alemã “waltzen”, que, traduzida, quer dizer “dar voltas”): de senhor de si, modelador do mundo, de estátuas e da família, acaba moldado pelo mundo e pela família em transformação; sucumbindo até mesmo à televisão que tão duramente combateu até então<sup>9</sup>.

O fato de Verônica ser uma adolescente de 18 anos (adolescente para a época retratada na obra) e o de Bruno ser septuagenário também merece destaque. Conforme já analisado por Tânia Rösing (1990, p. 15) e Wolnyr Santos (2003, p. 14), Charles Kiefer utiliza, em algumas de suas obras, “as pontas da vida” – criança e velho – como elementos para desencadear ações em seus personagens de forma verossímil.

As “pontas da vida” possibilitam retratar situações e ações típicas com mais intensidade dramática. Bruno Stein está numa das pontas, a da velhice, consciente (em certa medida) de que está morrendo. Esta situação desencadeia várias “ações intempestivas”, que “revelavam a sua agitação interior” e descontrola: abraça a neta Verônica (gesto que fez poucas vezes em sua vida) demonstrando fraqueza e, em seguida, afasta-a com violência; o momento de fúria em que destrói as estatuas da família; o episódio em que, pela primeira vez, na vida, assiste com indiferença, sem tentar fazer nada, quando vê a cobertura da olaria incendiar; o sexo desesperado que pratica com Valéria e a rendição à televisão (KIEFER, 1998, p. 88, 115, 169 e 175).

Essas ações ou momentos “intempestivos” são verossímeis nas situações de ponta (juventude, velhice) ou após situação limite (quando alguém “quase morre” ou perde um ente

---

<sup>9</sup> Para analisar as relações de intertextualidade entre *Valsa para Bruno Stein* e *Fausto* de Goethe ver a pesquisa de Stoll (2001). Bruno pode ser considerado uma espécie de Fausto (ou anti-fausto) moderno, com suas “grandes obras” em ruína, opondo-se à modernização e sucumbindo à tentação (diabólica) de Valéria (sua Margarida).

querido, etc.). Tais situações são um pretexto para desencadear a ação, pretexto do qual Charles Kiefer apropriou-se e ao qual deu sua marca pessoal.

O motivo dos “momentos intempestivos”, encontrado em *Valsa para Bruno Stein*, foi utilizado por Joseph Conrad, em *A linha de sombra*, sendo que, neste, eles são atribuídos aos jovens:

Que momentos? Ora, os momentos de tédio, de desânimo, de insatisfação. Momentos temerários. Quero dizer, momentos em que os ainda jovens estão propensos a cometer gestos temerários, como casar-se de repente ou então abandonar um emprego sem motivo algum.

Esta não é uma história de casamento. Não foi assim tão ruim comigo. Meu gesto, temerário que foi, teve mais a natureza de um divórcio – quase uma deserção (KONRAD, 2003, p. 15-16)

Philiph Roth também se apropriou do motivo “gesto temerário” de Conrad – explicitando textualmente tal apropriação em *O fantasma sai de cena* – e o chamou de “momentos irrefletidos”. Zuckerman, o protagonista da obra, e o narrador, nos mostram que esses momentos “não acontecem só na juventude... Com a idade, também ocorrem” (ROTH, 2008, p. 135).

Charles Kiefer, por um lado, mostra que estes momentos irrefletidos acontecem não só na juventude ou na velhice; cotejando-o com os apontamentos de Boff, percebemos que todos nós, durante a vida toda, temos tais momentos, que as crises ocorrem em toda nossa existência e que, mais cedo ou mais tarde, teremos que ter coragem e tomar uma decisão para superá-la, como fizeram Verônica e Valéria, ou seremos envolvidos passivamente no turbilhão da história.

Por outro lado, a estrutura realista de *Valsa para Bruno Stein* também permite evidenciar a dialética existente entre a autonomia (relativa) da ação individual e o condicionamento social, histórico e cultural, que cerceia nossa liberdade e a possibilidade de ação num determinado contexto. É neste sentido que talvez se possa afirmar que *Valsa para Bruno Stein* “oferece-nos um mundo homogêneo, depurado das ‘impurezas’ e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano”. Na fruição da obra, deparamo-nos “com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda [...] atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano” (FREDERICO, 2000, p. 302). No dizer de Frederico, “o caráter caótico com que a realidade se manifesta na observação da vida cotidiana cede lugar a uma representação estruturada” (1997, p. 55). A concentração da ação mobilizada pelo mundo autônomo criado, na obra, produz uma elevação do cotidiano, propiciando que vejamos em Bruno, Verônica e Valéria, a sua crise individual condicionada pelo contexto social, e a práxis deles interferindo e ao

mesmo tempo sendo influenciada pelo meio, numa totalidade intensiva, o que não conseguimos perceber em relação a nossa própria existência, dada a fragmentação e a extensividade de nossa vida cotidiana.

No decorrer da narrativa, “o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano”. Ao retornar a fragmentação do cotidiano, após a fruição estética, “esse homem enriquecido pela experiência que o colocou em contato com o gênero, passará a ver o mundo com outros olhos”. Desta forma, “a arte [...] educa o homem fazendo-o transcender à fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil”, ideal do realismo lukacsiano. O método realista de figuração pressupõe uma função consignada à atividade artística: “na visão ontológica de Lukács [...] é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma *elevação* na consciência sensível dos homens” (FREDERICO, 2000, p. 302-305), elevação alcançada por *Valsa para Bruno Stein*.

### **2.2.2 – Realismo e personagens típicos**

*Valsa para Bruno Stein* segue a senda de *O pêndulo do relógio* elencando situações e personagens típicos do Brasil de 1940-1980, período representado na obra. Entre os personagens que desfilam em suas páginas, encontramos agregados, membros da diretoria das cooperativas agrícolas, pequenos empresários, trabalhadores rurais sem terra e empregados agrícolas.

Os três personagens sobre os quais recai a maior carga afetiva e o maior número de ações na trama, Bruno, Valéria e Verônica Stein, são representantes típicos da classe média rural do período, embora na condição de pequenos empresários e proprietários de terras, mas também são personagens singulares, um “este”, o primeiro, como um avô, pai e marido; a segunda como nora e a terceira como neta; todos com personalidade própria bem definida. Este conjunto também é típico, representando a velha família, onde o pai-proprietário da riqueza possui proeminência sobre a mulher e os filhos, determinando comportamentos, gerenciando a propriedade, administrando os recursos, à revelia da vontade dos demais. Mais típica ainda é a situação vivida pela família, que se transforma em muitos aspectos no período, com o início do questionamento do poder do pai, a sua perda de autoridade, a luta por autonomia e independência das mulheres – personificada em Verônica.

Da mesma forma, “uns colonos sem terra”, que acampam por alguns dias nas terras de Bruno Stein, são outra figura típica surgida no contexto representado na obra. Os sem terra são apenas esboçados em *Valsa para Bruno Stein*, não possuindo marca de personalidade individual e grande espaço na trama, o que acontecerá em *Quem faz gemer a terra*.

O personagem Gabriel é o operário que arruma emprego na olaria de Bruno Stein, substituindo Valdir, o trabalhador anterior que havia sido demitido porque era um “anarquista”, na opinião de seu ex-patrão. Para Gabriel, também um novo tipo social do contexto, a obtenção do emprego representou uma ascensão social. Antes, trabalhador sem terra, temporário, vivia de carpidas minguadas e empreitadas mal pagas. É emblemática sua alegria com o emprego, que o faz deixar de odiar o tempo chuvoso que lhe impedia trabalhar e receber pelo dia trabalhado. O emprego transformou sua vida, pois, até então, mesmo não sendo negro, não acreditava que pudesse despertar o interesse de uma mulher branca, no caso, Neli, da qual se enamora. Com o salário, sonha em comprar uma bicicleta e encapar seu banco com o símbolo do Internacional, time de futebol para o qual torce. Aceitou o emprego na olaria depois de não encontrar emprego na cidade por causa de sua escolaridade: não sabe ler, nem escrever. Gabriel não sabe quem é seu pai e ora liga sua perspectiva à do patrão, que considera o pai que não teve, ora sonha em ir para a cidade, assim como Neli. Esta é irmã de Mário, colega de trabalho de Gabriel, e filha de Arno Wolf e Almerinda, casal de colonos lindeiros às terras dos Stein. Arno Wolf é alcoólatra e, certa vez, quase morreu intoxicado, fumigando veneno na lavoura de soja.

Os operários, Mário, Gabriel e Erandi, trabalham na olaria de Stein sem carteira de trabalho assinada. Erandi, que trabalha há 10 anos na olaria, seguidamente faz alusões a acionar o Ministério do Trabalho. Erandi é negro, tem 37 anos e, frequentemente, toma bebedeiras, sendo outro alcoólatra da história. Diferentemente de Gabriel, Erandi sabe quem é seu pai (morreu numa briga durante um jogo de bocha). Erandi possui traços de visão crítica sobre sua condição de trabalhador, pois constata que “fazemos tijolo e não temos casa” (KIEFER, 1998, fls. 164) e sobre a questão agrária, afirmando que “terra havia, e muita; faltava era união entre os miseráveis que vagavam pelo mundo”, o que o diferencia de Gabriel, para quem “o mundo é assim”. Todavia, Erandi nada faz para transformar a sociedade, ora sonhando em ganhar na loteria e comprar as terras de Bruno, ora pensando ir para Novo Hamburgo trabalhar nas fábricas de calçados. Gabriel e Erandi moram no emprego, numa peça cedida pelo patrão. Gabriel, Mário, Erandi e Neli possuem suas personalidades e singularidades bem desenvolvidas na narração, eles são um “este”, um indivíduo. Por outro

lado, suas existências singulares são historicizadas, o que permite classificá-los como personagens típicos.

Outra situação típica da realidade brasileira, a cultura patrimonialista em relação ao Estado, também é representada na obra, através da reflexão de Bruno Stein quando se lamenta por “ter perdido” a última eleição e, em consequência, não poder contar com os favores do prefeito para utilizar máquinas públicas. Outro traço patrimonialista, da cultura do favor, está representado nas relações da família de Bruno com a família de Pedro, seu “agregado”. O filho de Pedro é “afilhado” de Verônica, neta de Bruno. A família de Pedro é responsável pela produção agrícola nas terras de Bruno, cuja propriedade é mecanizada (possui um tratorzinho e um caminhão).

E, por fim, destacamos um personagem de *Valsa para Bruno Stein* que já conhecemos de *O pêndulo do relógio*: Herman Hauser. Este procedimento, segundo Konder, foi criado por Balzac quando,

em 1833, teria irrompido na casa de sua irmã, Laure de Surville, e, excitadíssimo, dito a ela e ao marido: “Abraçam-me, acabo de descobrir o caminho pelo qual vou me tornar um gênio.”

Em que consistia essa descoberta? Consistia em algo simples e extremamente significativo: Balzac se dispunha a criar personagens que, depois de aparecer em determinado livro, podiam reaparecer em outro (ou em outros) volumes. (KONDER, 2005, p. 76)

Ao aparecer em mais de um romance, para Konder, o personagem pode ser “acompanhado pelo olhar do leitor em mais de um momento do movimento da sua vida”, e, assim, este pode comparar suas atitudes em momentos distintos (KONDER, 2005, p. 78). A utilização deste procedimento condiz com a análise que Candido faz do uso do pormenor e sua especificação no tempo, que permite ao leitor acompanhar o devir histórico.

Herman Hauser que, em *O pêndulo do relógio*, era apenas sócio na cooperativa e ainda andava de ônibus como os demais pequenos agricultores, em *Valsa para Bruno Stein*, já é proprietário de um automóvel e visita Bruno para pedir seu apoio a sua candidatura a presidente da Cotripau. Stein, de forma ríspida, responde-lhe que não o apoiará.

Antes deste episódio, Herman e Bruno mantêm um diálogo sobre a situação econômica do país:

- E o trabalho? – perguntou Herman.  
- Vai mais ou menos. O dinheiro anda escasso, o concreto armado substituiu o tijolo – respondeu Bruno.

- A crise é geral. Com essa inflação vamos acabar como na Alemanha, antes da guerra.
- Tem muita gente ganhando com ela – disse Bruno, azedo.
- O governo faz o que pode – ponderou Herman.
- Abre contas na Suíça – retrucou Bruno (KIEFER, 1998, p. 128).

A resposta de Bruno faz com que Herman mexa-se inquieto na cadeira, gesto que denuncia sua cumplicidade com o governo militar e desencadeia, no oleiro, vontade de agredi-lo. O narrador então nos faculta mais elementos sobre o personagem:

Na redondeza todos odiavam Herman Hauser. Depois da revolução, a custa de subsídios para culturas inexistentes e empréstimos a juros baixos, fora acrescentando hectares e mais hectares à sua propriedade. Sempre que um colono se encontrava em condição de hipoteca, o gavião rondava a presa até conseguir comprar mais um naco para o seu latifúndio. Os botões da sua camisa, observou Bruno, estavam por arrebentar, pressionados pela gordura. Mãos bem tratadas, via-se que há anos não sabiam o que era um cabo de enxada (KIEFER, 1998, p. 128).

Estes elementos ajudam a compor um quadro comum entre as duas obras, retratando, neste particular, o mesmo momento histórico, a crise na agricultura e a forma como diferentes classes sociais se beneficiaram ou foram prejudicadas pelo modelo econômico.

Outros elementos a que temos acesso sobre o personagem são a falta de delicadeza dele com a sua esposa, que ficou no carro, cabendo a Bruno abrir a porta do veículo para que ela descesse. Outro traço do personagem é sua visão sobre a questão social. Ao emitir sua apreciação sobre um crime que foi noticiado no jornal local, Herman afirma que “essa negrada está precisando é da pena de morte [...]: olho por olho, dente por dente” (KIEFER, 1998, p. 129).

Embora Herman não seja um personagem tão bem caracterizado como Bruno, e, assim, talvez não permita caracterizá-lo como um “este”, um indivíduo bem demarcado em sua personalidade, nem seja um personagem com destaque no enredo, reservado a esta única cena e participação, Hauser, como já destacamos anteriormente, é típico do período histórico, sendo inclusive o contra tipo dos colonos sem terra que serão desenvolvidos em *Quem faz gemer a terra*.

A galeria de personagens típicos descritos realça a característica realista de *Valsa para Bruno Stein*, que acaba por alargar seu foco de representação. Em *O pêndulo do relógio*, o enredo restringiu-se a pequenos agricultores falidos; já em *Valsa*, encontramos um pequeno empresário, um latifundiário melhor caracterizado, os operários e os agregados, que compõem, em conjunto, um quadro histórico e social mais amplo do que o da obra anterior.



Kiefer reconhece que seu texto literário procura caracterizar o homem do campo, não o da fronteira do Rio Grande do Sul (a figura mítica do “gaúcho”), fartamente representado na literatura gaúcha, mas o homem do Alto Uruguai, da terceira geração de colonizadores alemães (KIEFER, 1991, p. 282-283).

### **2.2.3 – O escultor Bruno Stein: metaficção e realismo**

As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala e que pode ser o mesmo em toda a obra, como pode ter temas específicos em suas partes e ainda subtemas). Para Tomachevski, o processo literário organiza-se em torno da escolha do tema e da sua elaboração; tema, neste sentido, é a noção que une a matéria verbal da obra (lhe dá unidade) e decompor a obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica (subtemas), chegando às partes indecompostas, os motivos, elementos indecomponíveis que são heterogêneos (livres ou associados), mas que conservam sua unidade no decorrer de sua peregrinação pela obra; e as partículas – onde cada proposição possui seu próprio motivo (TOMACHEVSKI, 1976, p. 169-173).

Os motivos livres são introduzidos devido à construção artística da obra e sua inserção é determinada pela tradição. Cada escola literária caracteriza-se por um repertório de motivos livres, enquanto os associados (fortes, vivos) aparecem sob a mesma forma nas obras de diferentes escolas, podendo citar-se, como exemplo, na década de 1820, o amor de um europeu por uma estrangeira; na de 1830, a descrição do hábito; na de 1840, os males do pequeno funcionário; ou a sedução no final século XIX. Os motivos livres podem ser classificados como introdutórios (exigem motivos suplementares) e de retardamento (exemplo: dar tarefa ao herói - característica do conto: o motivo das missões do herói exige o suplemento das missões realizadas), ou, quanto à ação, como dinâmicos ou centrais (gestos do herói), são os modificadores de situações; ou como estáticos, não modificam situações (as descrições de um modo geral).

Bruno Kiefer, além de oleiro, é escultor e as suas várias reflexões sobre o fazer artístico e sobre a criação constituem um motivo livre dinâmico, posto que as esculturas fabricadas possuem um sentido na história, em especial a estátua de Valéria.

Por outro lado, este motivo livre talvez possa ser considerado uma espécie de metaficção da *poiésis* de Charles Kiefer em *Valsa para Bruno Stein*. Além disso, as alusões simbólicas sobre o motivo refletem sobre a ficção e uma determinada concepção de arte.

A palavra ficção, do latim *fictionem*, tem sua raiz no verbo *finco-fingere* – fingir. Segundo Walty, inicialmente, tinha o significado de “tocar com a mão, modelar a argila” ligando-se a palavra *poeta*, pois, em grego, *poiesis*, significa *fazer*. Ficção relaciona-se com o ato de criar, lembrando que o barro foi o material usado por Deus na criação do homem, segundo a narrativa bíblica. Criar, dar vida, fingir, associam-se simbólica e etimologicamente. Pode-se modelar o barro, dando forma a algum objeto ou modelar a palavra e criar uma realidade. O oleiro tanto faz o pote para armazenar água como faz a máscara que disfarça, representa; ou seja, também é, de certa forma, um criador, compreensão adotada por Medinho, oleiro do vale do Jequitinhonha:

Você sabe que na verdade, o que o oleiro faz é cobrir o vento, o nada, porque uma peça de barro é isso: uma separação no vazio. Eu, quando estou trabalhando, não penso no vaso, na vasilha: penso no espaço que estou tapando. Não foi o que Deus fez? O que ele fez foi isso, mudar a forma do vazio. Ou não foi mesmo? Aí eu não penso no barro, mas como vai ficar o canto de lugar que eu vou cobrir. (*apud* WALTY, 1986, p. 16-17).

Aquele que cria, seja com barro, seja com a palavra, tem, originalmente, o mesmo nome: artesão, artífice, artista, autor – o ficcionista, o criador, aquele que, parafraseando Fernando Pessoa, cria dor, da dor que deveras sente. Walter Benjamin destaca que a narrativa possui relação com o meio artesão, pois

no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

[...]

Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIM, 1985, p. 205-221).

A hipótese que se coloca é que em determinados momentos de *Valsa para Bruno Stein*, Bruno Stein talvez possa ser considerado um “duplo” do escritor-criador no momento em que escreve (não o autor), assim como os bonecos de argila por ele feitos podem ser “duplos” dos personagens da obra.

O narrador de *Valsa* nos segreda como se sentia Bruno quando tomado pela paixão de modelar, ficando

a um só tempo, em estado de exaltação e depressão, porque se era capaz de transformar a massa amorfa em formas harmônicas, não lhe podia insuflar vida e, por mais próximos que os seus bonecos estivessem da realidade, jamais respirariam, não passariam nunca de caricaturas. (KIEFER, 2006, p. 11).

Para Bruno Stein,

moldar correspondia a uma necessidade íntima, de expressão, de fazer-com-as-próprias-mãos, de domínio sobre o caos da massa informe. O próprio fato de ter-se tornado oleiro, quando em sua juventude eram tantos os caminhos que se lhe descortinavam, já não era uma busca inconsciente deste domínio sobre a matéria? (KIEFER, 1998, p. 61)

Modelar é um prazer, uma paixão, uma necessidade íntima e ainda uma forma de arte que faz de Bruno um artista, pelo menos no olhar de seus empregados Gabriel (olhar sério) e Erandi (olhar irônico), conforme registra o narrador:

Gabriel caminhava de cabeça baixa, por isso não viu Bruno postado diante do açude. Mas Erandi o viu e cutucou o companheiro no flanco. Esse velho é muito estranho, disse. Fica horas parado, pensando. Fala pouco, ri menos ainda. Gabriel continuou em silêncio. Sabe que você é parecido com ele? Eu? espantou-se, sorrindo debilmente, satisfeito com a comparação. É, no jeitão caladão. O velho é um artista, sabia? Artista? perguntou Gabriel. Faz estatuetas de barro, a fama dele corre mundo. São muito bonitas. Acho que é por isso que ele é assim. Gabriel não entendeu a relação. Todos os artistas são diferentes, explicou Erandi, carregando a voz de seriedade. (KIEFER, 1998, p. 49).

A neta Verônica (de olhar sincero) também percebia e via em Bruno um artista:

Admirava a sua arte, talvez a única na família a compreendê-la, mas a enfurecia o pouco caso que fazia de si mesmo. Por que não vendia as peças ao invés de dá-las a pessoas que não sabiam aquilatar-lhes o valor? Basta que vendo tijolos, respondia-lhe o avô. (KIEFER, 1998, p. 29).

Como artista, Bruno Stein questiona-se, em determinado momento da história, se estaria pretendendo homenagear seus parentes com as esculturas que fazia, ou se não estaria apenas “buscando o reconhecimento” com elas (KIEFER, 1998, p. 61), reflexão que comumente se fazem os autores de suas obras. Neste sentido, Fausto Wolff, escritor falecido em 2008, afirma que, desde que aprendeu a ler e começou a escrever histórias, o fez por vaidade:

é nisso que o homem se resume, em vaidade e autopiedade -, mas inconscientemente pretendia também dizer aos outros: olhem, eu observei, comparei e cheguei a uma conclusão. Escrevendo, enriqueço meu espírito, aprendo sobre mim mesmo e, aprendendo sobre mim mesmo, *aprendo* vocês e o mundo. (WOLFF, 2005, p. 7)

Nas suas reflexões, Bruno Stein opõe suas esculturas, arte manual, produzida artesanalmente, obras com valor de uso à mercadoria tijolo, industrial, também por ele produzida, mas em série, produto com valor de troca. “Basta que vendo tijolos” - afirma. Ou

como nos conta o narrador “a olaria propiciara-lhe o fazer mecânico, seriado, sem a marca pessoal, além de estar conspurcado pelo valor econômico” (KIEFER, 1998, p. 61).

A visão de Olga, sua mulher, sobre a questão é distinta: para ela, “uma verdadeira estatueta” são essas “de porcelana ou gesso produzidas em série e vendidas em todos os bazares de Pau-d’Arco” (KIEFER, 2006, p. 14). As estatuetas de Bruno ficavam na cristaleira ao lado das caixas de remédios e corriam o risco de “qualquer dia desses” serem jogadas fora por Olga (KIEFER, 1998, p. 83).

O substrato social a partir do qual o escritor criou sua representação materializada em um mundo autônomo é o da chegada da técnica a Pau-d’Arco: a soja substitui os cultivos de subsistência; o filho de Bruno, Luís, quer “modernizar” a olaria; a televisão e as revistas invadem os “lares” e ocupam espaços de influência da religião e da família; os tratores e as máquinas expulsam famílias da agricultura tornando-as sem terra; a cidade atrai os jovens como a lâmpada atrai as borboletas; a arte encontra-se ligada à reprodução técnica. Por isso, para Olga, a arte é a estatueta de porcelana fabricada em série e não o tosco buldogue de barro feito pelas mãos de seu marido que ocupa um lugar indevido na cristaleira da sala (KIEFER, 2006, p. 14).

Em sua poética do conto, Kiefer chega a afirmar que “o narrador é sempre um duplo do autor” e “contar uma história é duplicar a realidade” (KIEFER, 2004, p. 42), de modo que, no vigésimo sétimo capítulo da primeira parte de *Valsa para Bruno Stein*, não o narrador, mas Bruno Stein talvez se torne um “duplo” do autor e a narração que segue é um duplo da própria obra ficcional, onde *modelar* é metáfora de narrar; metaficção explícita, onde o artista chama “a atenção sobre os seus métodos” e mostra ao leitor “o que está acontecendo com ele enquanto lê” (GARDNER, 1997, p. 121).

No capítulo citado, o narrador nos franqueia as angústias do escultor Bruno Stein:

Cansado de modelar, Bruno largou os braços ao longo do corpo, afastou-se da estátua da neta renitente e suspirou. O que principiara como prazer transformava-se em martírio, era uma agonia atroz a sua luta por atingir a perfeição, fazia e refazia os traços de suas peças inúmeras vezes. Socou o punho fechado na palma da mão esquerda. Descobria defeitos em todas, eram aleijões terríveis, repetiam-se. Ao conjunto, que intitularia *Reunião de Família*, faltava-lhe movimento, era evidente. Devia tê-las composto ao redor da mesa, ou num outro ambiente. Não assim, individualizadas. (KIEFER, 2006, p. 157-8)

A metaficção da passagem fica evidente na estrutura de *Valsa para Bruno Stein*. Kiefer, assim como Bruno, não compôs a obra como uma “reunião de família”, tendo optado por apresentar cada personagem individualmente, num capítulo próprio, onde o narrador localiza a perspectiva específica, com exceção de alguns capítulos em que reúne mais de um

personagem e amplia o foco. Mas o foco nunca é a “reunião de família”, a qual Bruno lamenta não ter feito.

No trecho referido, Bruno julga sua própria produção, julgamento que talvez possa ser o de Charles em relação a alguns dos personagens de *Valsa*:

Guardou a bacia sem desviar os olhos de Verônica. Tocou-a levemente, de forma a não deixar no barro ainda mole as impressões dos próprios dedos. Colocou-as junto às demais, no estrado próximo à janela, e tornou a distanciar-se. Olga carecia de personalidade; Luís estava apenas esboçado; Luísa, Sandra e Eunice pareciam-se demais; sua auto-escultura tinha um ar de santidade repugnante; Verônica, recém-concluída, continuava negaceando sua verdadeira personalidade; Valéria sorria, ambígua, incompleta. Observou seus lábios carnudos. Talvez vibrassem ali pecado e virtude, mas a peça não se realizava como obra de arte. Meses de trabalho inútil. Fracassado, enraivecido com a própria incapacidade, aproximou-se de Verônica e quebrou-lhe o nariz. Tomado de súbita fúria, enfiou os dedos nos seus olhos, arrancou-lhe pedaços de argila ainda úmida. (KIEFER, 2006, p. 157-8)

O julgamento de Bruno, todavia, é severo demais em relação às estatuetas-personagens. Pondere-se que a personagem Olga não tenha a mesma personalidade de Bruno; que Luís possa ser apenas um esboço e Luísa, Sandra e Eunice sejam muito parecidas, mas todos são do tamanho necessário aos seus papéis na estrutura de *Valsa*. Verônica só é ambígua até o momento que rompe com o estereótipo que lhe impunham novelas e revistas e decide sair de casa (onde não conseguiu revelar sua personalidade); Valéria, sensual e decidida em momentos determinantes de sua vida, não é incompleta.

Também é severo o julgamento sobre a estrutura da obra, pois a composição do quadro de personagens de forma conjunta como numa *reunião de família*, e não individualizados, cada qual num quadro próprio e com o foco narrativo sobre si, talvez não se prestasse tão bem a representar a desagregação cultural e social daquele tipo de família no contexto tantas vezes referido.

O possível duplo do escritor revela que, em sua concepção, a arte é uma forma de conhecimento (ideal do realismo) que se vincula à sensibilidade criativa única do artista. Para Bruno Stein,

a arte, a criação, era uma espécie de poder mágico, divinatório, de encantamento. Apenas que ao homem estava vedado soprar na boca de suas criaturas. Arte, que na língua de seus avós chamava-se *Kunst*, era também uma forma de conhecimento, de nomeação dos objetos e de paixão. (KIEFER, 1998, p. 61).

A arte é uma forma de conhecimento da realidade que depende da sensibilidade do autor, mas este, no processo de criação, é condicionado pela matéria social que tem em suas mãos, como afirma Schwarz:

a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta

operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a história – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados. São relações que nada têm de automático, e veremos no detalhe quanto custo, entre nós, acertá-las para o romance. E vê-se, variando-se ainda uma vez o mesmo tema, que embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente. (SCHWARZ, 2000, p. 31)

Ou, nas palavras de Bruno Stein: “o barro, ao adquirir forma, exigia que os dedos do escultor obedecessem à mecânica da própria forma”. Neste momento, Bruno sorri, pois compreendeu que não precisaria mais lutar, ou violentar-se, como fazia até então, para conseguir dar forma a sua criação: ela “viria do próprio barro” e, assim, “*ao ser criada, a criatura cria o criador*” (KIEFER, 1998, p. 73).

Por fim, destaque-se ainda que, no parágrafo em que fala da arte como forma de conhecimento, Bruno antecipa o desfecho de sua própria trama ao comparar os homens ao barro: “os homens também se rendem às forças externas, como os tijolos que carregava rumo ao galpão das esculturas e que em breve se transformariam em braços, nariz ou cabelos de sua estátua Verônica” (KIEFER, 1998, p. 61). Este, justamente, é o desfecho de Bruno: por mais que resista e tente impedir que as mudanças sociais e históricas modifiquem sua vida e sua família, por fim, ele acaba se rendendo às forças externas.

#### 2.2.4 – Bruno Stein sou eu

“Bruno Stein sou eu” afirmou Charles Kiefer nos anos 80 (KIEFER, 1990, p. 5), ao se referir ao fato de *Valsa para Bruno Stein* ser um acerto de contas com seu protestantismo e ao fato de que a família retratada era a sua própria. Destarte a intenção do autor, Bruno Stein, assim como Verônica, Valéria e Gabriel são personagens típicos, representativos do contexto social presente na obra.

O próprio Kiefer confirma que procurou retratar, em *Valsa*, como “o novo, a modernização provocada pelos tratores, pelas automotrizes, pela introdução da monocultura da soja”, chocava-se “com aqueles velhos sistemas, com aquela velha forma de cultivo e de vida daquela região”, e representar “de que forma a televisão” passou a influenciar “uma pequena comunidade rural” (KIEFER, 1991, p. 282).

A obra enfoca a crise vivida por Bruno, Valéria e Verônica Stein num mundo em transformação. Kiefer ressalta ainda que Bruno “lembra bruma, leveza; Stein é pedra em alemão”, trata-se então de uma “personalidade dividida entre a leveza e o peso, entre o sólido

e o abstrato, entre a virtude e o pecado, entre a paixão, a velhice e a solidão”. O personagem é caracterizado por uma dualidade, segundo Kiefer, para quem “a literatura só existe na crise da personagem” (CHARLES KIEFER, 1990, p. 5).

A crise da família está representada em *Valsa para Bruno Stein*. Obviamente não estamos querendo afirmar que a nova realidade familiar é a do incesto entre seus membros. Kiefer apresenta em *Valsa*, a “*crise da família*” apoiando-se “na lembrança das possibilidades humanas existentes outrora para o desenvolvimento dos indivíduos no interior da família de tipo patriarcal”. As transformações econômicas, sociais e culturais ocorridas a partir do século XX, e no interior do Rio Grande do Sul, aceleradas entre os anos 60 e 80, “minaram os fundamentos sociais em que se assentava a família patriarcal e permitiram às novas gerações uma visão crítica bastante correta das deformações e ‘taras’ inerentes àquele tipo de família” (KONDER, 1974, p. 86-88). A revolução dos costumes acelerou mais ainda a sua derrocada. A liquidação deste tipo de família não foi uniforme nem regular, nem sem dores e tragédias pessoais como vimos em *Valsa*.

A crise do personagem também está bem caracterizada na obra, principalmente nas já citadas três crises e nas três diferentes atitudes para enfrentá-las. A atitude “arcaizante” e passiva de Bruno, a atitude entre passiva e “escapista” de Valéria e, por fim, a atitude marcadamente ativa e “responsável” de Verônica. Nas respostas que cada um dos personagens deu a crise, cada um de nós pode aprender um pouco sobre como o contexto social nos impede de desenvolver nossa vontade livremente e nos faz questionar sobre a nossa própria “vontade de potência”. Esta questão está muito bem formulada na pergunta de Jurandir Freire Costa: como fazer da vida aquilo que queremos e não a cópia do que quiseram por nós? (COSTA, 1998, p. 22).

### **2.3 Quem faz gemer a terra**

Quatro anos após Verônica Stein migrar para Porto Alegre em busca de seus sonhos, a família de Mateus (protagonista de *Quem faz gemer a terra*) abandona involuntariamente suas terras e vai somar-se ao contingente que faz parte de um acampamento do Movimento Sem Terra no Rio Grande do Sul.

A cena do êxodo é dramática: pai, mãe e cinco filhos, levando da casa apenas as panelas e as roupas do corpo, abandonam o campo numa carroça puxada por bois, deixando

para trás a terra onde se tornaram uma família, nasceram os filhos e morreu o avô, indo acampar, “feito cigano”. Mateus, junto com seu irmão Pedro, ao se despedir da antiga morada, expressa seu sentimento de tristeza e desolação, constatando que “nunca mais” veria a “tapera”, nem ia “chupar as bergamotas e as laranjas que lá eram mais doces”. No dia seguinte, quando “os bois entraram no estradão”, ele sentiu “um coice no peito”, pois nunca mais “ia fazer o caminho de volta, nunca mais” (KIEFER, 2006, p. 43 e 59).

Cinco anos depois do êxodo, Mateus viaja a Porto Alegre para participar de uma manifestação do movimento e ainda se lembra da noite indormida, “a última” que passou “na casa construída pelo pai, o Pedro e eu depois da morte de meu avô”. A Brigada Militar reprime o protesto com violência, desencadeando um conflito generalizado na Praça da Matriz. Durante os confrontos, na “esquina democrática”, Mateus mata um dos policiais com um golpe de foice e é preso. (KIEFER, 2006, p. 10-11).

A referência ao conflito da Praça da Matriz permite situar *Quem faz gemer a terra* no tempo. Segundo Lerrer,

no dia 8 de agosto de 1990, às seis horas da manhã, oito ônibus estacionaram na capital do Rio Grande do Sul, desembarcando 400 colonos sem-terra, que trataram de usar os canteiros da Praça da Matriz para montar mais um de seus acampamentos de protesto. Poucas horas depois, esta praça, onde se erguem as sedes do Poder Executivo, Legislativo, Judiciário e Eclesiástico desde estado, tornou-se cenário de uma verdadeira batalha campal entre colonos sem-terra do MST [...] e soldados da Brigada Militar (nome da PM gaúcha). A cidade de Porto Alegre levou um susto. O conflito espalhou-se até a Rua Jerônimo Coelho e chegou ao cruzamento da Rua da Praia com a Borges de Medeiros, a chamada ‘Esquina Democrática’. Houve um tumulto. Um ou dois colonos [...] saíram feridos à bala na perna, a colona Elenir Nunes levou um tiro no abdômem e um policial, Valdeci de Abreu Lopes, levou um corte no pescoço e morreu. [...] Ao todo, 12 colonos foram inicialmente indiciados e denunciados pelo Ministério Público. Dois anos depois, seis foram condenados pelo ‘golpe de foice que degolou’ o policial. (2005, p. 15-16)

Se o conflito, na Praça da Matriz, ocorreu em 1990, o êxodo involuntário da família de Mateus deu-se em 1985 (cinco anos antes). Se não podemos afirmar que o êxodo de 30 milhões de brasileiros entre 1960-1980 foi “forçado”, também não podemos consignar que ele foi voluntário. No caso da família de Mateus, as causas da migração foram as mesmas que levaram Alfredo Müller a suicidar-se em 1980 (*O pêndulo do relógio*).

Mateus lembra-se com precisão do dia (entre a década de 1970 e 1980) em que o “velho Moisés”, seu pai, “chegou da cidade com a idéia de plantar soja”, dizendo para os familiares que “agora vamos pra frente”. Na semana seguinte, derrubaram o resto de mato que havia na propriedade e plantaram soja em toda a terra. Como não entendiam sobre “curva de nível, erosão”, logo a terra ficou “lavada, sem força” com as chuvas, e tiveram que “comprar



adubo, calcário, semente selecionada”. Para comprar os insumos, “o pai emprestou dinheiro do banco, pra pagar na safra”. Porém, ocorreu uma forte seca com “quase quatro meses sem chuva”, ocasionando uma “quebradeira grande”, obrigando-os a deixar a dívida “dependurada”. A dívida cresceu um pouco a cada ano, pois “os juros eram muito altos”, tornando-se impagável com a renda da produção agrícola. Então, a família vendeu a terra, ficando sem nada, mas a dívida no banco foi honrada (KIEFER, 2006, p. 37-41).

Na terceira, quarta, quinta e sexta parte do romance, Mateus descreve como era a vida na tapera, a primeira casa em que morou (coberta com tabuinhas, cheia de buracos no assoalho), construída pelo avô Lindolfo Lang na propriedade de dezoito hectares do pai. Ele apresenta também seu avô, as histórias que contava e narra a sua morte. Após este fato, Dona Débora, sua mãe, não quis mais morar na tapera pela lembrança constante do pai falecido. Celita, irmã de Mateus, sugere morarem na cidade. O pai de Mateus, “com nada na cabeça”, vende dez hectares de terra para construir uma casa nova e assim poderem continuar no meio rural (KIEFER, 2006, p. 19, 24, 25, 31 e 33).

Na sétima, nona e décima parte do seu testemunho, Mateus descreve a diversificação da pequena propriedade agrícola explorada pela mão de obra familiar, com o cultivo voltado na maior parte para a subsistência e não para o mercado, as superstições dos colonos, os episódios pitorescos do mundo rural como um incêndio na mata e uma surra por roubar frutas do vizinho. Expõe sua pretensão de prestar serviço militar para aprender uma profissão (a de motorista) e a sua decepção por não ter sido convocado pelo exército.

O impacto da monocultura da soja no meio ambiente também está registrado na obra, com o destaque dado à mudança da paisagem na região, onde “ninguém mais quer árvore nenhuma nas propriedades”, nas quais “cada palmo tem soja plantada” (KIEFER, 2006, p. 69).

A produção “modernizada”, com o plantio de monocultura para o mercado, insumos industriais, máquinas e financiamento bancário é contrastada ao modo de produção da agricultura familiar, com financiamento, sementes e insumos próprios, mão de obra familiar, diversificação de cultivos e voltada prioritariamente à subsistência. Mateus compara a situação da sua família, que aderiu à “revolução verde”, com a de sua irmã Celita, que casou com Alberto pouco antes do pai vender a terra:

ela está bem, vive com o marido dela, mais os meus três sobrinhos, no Mato Queimado, que é um distrito de Pau-d’Arco. Eles têm só oito hectares de terra, mas sem dívida de banco. Plantam milho, mandioca, feijão, arroz do seco, melancia, abóbora, lentilha; criam galinhas angolistas e peito-duplo. O meu cunhado é muito caprichoso: até um açude cheio de traíras ele tem. (KIEFER, 2006, p. 64)

Como em *O pêndulo do relógio* e *Valsa para Bruno Stein*, *Quem faz gemer a terra* desenrola-se no meio rural, parte em Pau-d'Arco (mesma cidade ficcional das três obras), parte no acampamento do Movimento Sem Terra “adiante” desta cidade e parte em Porto Alegre, num presídio.

Assim como nas duas obras já analisadas, os elementos até aqui apresentados permitem visualizar como o contexto da modernização da agricultura no Brasil comparece em *Quem faz gemer a terra* e serve de veículo para conduzir a corrente criadora. Na obra, está narrada mais uma situação de êxodo rural e um modo particular sobre como a chamada “modernização conservadora” afetou um grupo de pessoas. O momento histórico está bem demarcado temporalmente, assim como o espaço geográfico do meio rural no planalto gaúcho e, neste, a família de descendentes de imigrantes alemães (caracterizados por sobrenome, religião, costumes, modo das relações familiares, lazer, linguagem dos personagens).

Identificado o reflexo da realidade em *Quem faz gemer a terra*, analisaremos a tipicidade dos personagens e se encontramos, nela, personagens vistos nas obras já examinadas, para, depois, verificar como este contexto transforma-se em conteúdo e forma da obra, sendo determinante para o seu valor estético.

### **2.3.1 – Realismo e personagens típicos**

O modo mais óbvio e imediato de distinguir o realismo, segundo Fredric Jameson, é analisar se as personagens da obra (o motivo humano dentro do conteúdo) são típicas. Para o autor, a personagem realista distingue-se pela sua tipicidade, isto é, representa “algo mais amplo e significativo do que ela própria, do que seu destino individual tomado isoladamente”. Elas são “individualidades concretas e, no entanto, simultaneamente mantêm relação com uma substância humana mais geral e coletiva” (1985, p. 150).

O autor pondera que é possível questionar a relevância do típico para muitas formas de literatura, mas não para aquela que visa “explicitamente a um quadro de todo um período da história”, sendo válido, nestas, “perguntar se as suas personagens e situação estão ajustadas para refletir a própria situação histórica de base”. Esta perspectiva aponta como questões fundamentais o “papel do contingente e do necessário na obra de arte” e os contornos da liberdade de composição do artista. Esta segunda questão é formulada nos seguintes termos por Jameson: “o poder de livre composição do romancista [...] histórico pode se estender a

certas liberdades com o tema que ele estabeleceu para si mesmo (através de sua livre escolha inicial)?” (JAMESON, 1985, p. 150).

Para Jameson, importa a ideia de Lukács, esboçada em *O romance histórico*, de que “a forma da obra depende da lógica profunda do próprio material que ela trabalha”, sendo que “a palavra *típico* serve apenas como um nome para a articulação **em personagens individuais** desta realidade de base que é a substância ou o conteúdo da obra de arte”. O típico é “a analogia entre a totalidade do enredo, como um conflito de forças, e a totalidade do momento histórico como processo” (1985, p. 151-153, grifo nosso).

A categoria *típico*, em consonância com o autor, tem sido mal utilizada na prática de “reduzir as personagens a meras alegorias das forças sociais” ou de transformá-las “em meros símbolos de classe, tais como o pequeno-burguês, o contra-revolucionário, o intelectual socialista utópico e assim por diante”. Tal postura acaba transformando um personagem típico no seu oposto: um esquema estereotipado (como em Zola) ou um arquétipo fixo dos tipos sociais - em escritores de matriz positivista ou idealista. Para Jameson, esta não seria a postura de Balzac, porque “o pequeno-burguês de sua obra, por exemplo, é sempre característico de um certo período, de uma certa década; está em constante evolução, no seu estilo de vestir, na sua mobília, na sua linguagem”; de modo que “a personagem balzaquiana não é típica de uma certa espécie de elemento social fixo, como a classe, mas típica do momento histórico particular” (JAMESON, 1985, p. 151-152).

O mesmo talvez possa ser afirmado em relação a Charles Kiefer. Nele (nas obras analisadas), o típico é sensível à historicidade e à mudança histórica. Moisés (*Quem faz gemer a terra*) e Alfredo (*O pêndulo do relógio*) pertencem à mesma classe social, moram no mesmo meio rural (na mesma cidade), possuem a mesma etnia, são casados e possuem filhos. Todavia, distintas são as suas personalidades concretas e as suas ações diante de idêntica crise econômica, causada pelos mesmos motivos. Da mesma forma, a família camponesa de 1980 retratada em *O pêndulo do relógio* e a, de 1985, apresentada em *Quem faz gemer a terra* não são idênticas, ou seja, não são representadas como um arquétipo, nem fixadas *a priori*.

Se, em 1981 (*Valsa para Bruno Stein*), uma família sem terra, individualmente, acampa nas terras de Bruno e é expulsa por ele, em 1985 o acampamento é resultado de uma organização coletiva (um movimento social) e duradouro. Se, em 1980 (*O pêndulo do relógio*), o sindicato não serve para nada e a religião possui um viés alienante (a pobreza da família é justificada por um personagem pelo fato de não irem mais à missa), em 1985-1990 (*Quem faz gemer a terra*), a igreja e o sindicato ajudam a organizar o movimento; assim como, nestes mesmos marcos temporais, percebem-se diferentes nuances, ações e reações do

mesmo camponês e tipo de família. “A família” de Mateus (cujo sobrenome não é informado ao leitor) é “um” personagem típico.

O contexto social de 1985 mudou em relação a 1980, e *Quem faz gemer a terra* reflete isto no seu enredo, nas situações, nas ações e nos personagens. Mateus, filho de um agricultor que perdeu suas terras, cuja família mobilizou-se por reforma agrária, e o acampamento realizado por um movimento social organizado (o Movimento Sem Terra), por exemplo, são típicos do período posterior a 1985, no Brasil, não existindo (nestes moldes) antes dele. É naquele momento histórico que os agricultores começam a resistir ao êxodo rural (no sul do país) e enfrentar o poder político e o modelo econômico que, contra sua vontade, os “obrigava” a mudar de classe social, local de moradia e modo de vida.

O novo contexto social e histórico possibilita à família de Mateus optar por uma nova alternativa, surgida naquele momento, às demais que eram postas até então para os migrantes. O grupo se reúne, debate a questão do êxodo e, dentre alternativas, decide-se coletivamente por acampar – participar do movimento.

Acampado e sem terra, Mateus sonha em ser um grande fazendeiro em Mato Grosso, com dentes de ouro na boca, proprietário de cinco ceifadeiras, meia dúzia de tratores e até um avião pulverizador, que expulsa os posseiros de suas terras à bala, mas acaba numa penitenciária, enquanto sua mulher vende artesanato nas ruas da capital (KIEFER, 2006, p. 89-90 e 154).

O personagem, além de ser a substância da realidade histórica refletida em *Quem faz gemer a terra*, é um “este”, com personalidade individual inconfundível (bem caracterizada) e facilmente distinta de outros personagens como Pedro, Celina, Moisés (da mesma obra), ou de um Gabriel e Erandi (*Valsa para Bruno Stein*), e principalmente de Alfredo Müller (*O pêndulo do relógio*). Este personagem é típico porque possui sua ineliminável singularidade e concentra tendências universais do ser humano no momento histórico em que vive. Esta característica é destacada, na obra, pela tendência à ação do personagem, que se contrapõe à passividade da maioria dos acampados. Mateus, nas assembleias do acampamento, sempre votava contra os que se “acomodavam”, acreditavam nas promessas do governo que queria “acquietar” os colonos. Ele considera que “de tanto ver a paciência da terra, a falta de pressa do grão em virar planta, o colono acaba um bicho manso”, mas vota a favor da proposta para ocupar uma fazenda próxima ao acampamento (voto vencido pela maioria que achou que era “melhor esperar”). Quando a assembleia aprova a realização da manifestação na Praça da Matriz, onde iriam acampar e ficar lá até que o governador fizesse o assentamento, Mateus é um dos que se propôs a participar da mesma (KIEFER, 2006, p. 104-105, 153).

Por outro lado, encontramos em *Quem faz gemer a terra* referência a Herman Hauser que, assim, é o único personagem que aparece nas três obras analisadas neste trabalho. A família de Mateus vendeu, para ele, a terra e a casa “com as coisas dentro, mesa, cadeiras, camas, colchões, prateleiras” (KIEFER, 2006, p. 59 e 123).

Revoltado com a humilhação pela qual está passando, Mateus planejou pôr fogo na casa como forma de se “vingar de tudo”, e assim o fez no dia do êxodo, diante da família, que olhou a cena silenciosamente (KIEFER, 2006, p. 59-60).

Hauser é apresentado como avaro e egoísta, pois “aceitou os bois e a carroça em troca do prejuízo” que teve com o incêndio da casa, mas não retirou a queixa na polícia pela destruição e, por isso, Mateus podia ser preso (KIEFER, 2006, p. 123).

Além de Herman, a família de Alfredo Müller também faz parte do enredo de *Quem faz gemer a terra*. Numa das conversas entre Mateus e sua futura esposa Neusa, antes de iniciarem o namoro, ela fala sobre a capacidade para os estudos que seus irmãos pequenos têm, lastimando que não possam frequentar uma escola de verdade (estudavam na escola improvisada do acampamento, na qual Neusa – que só tinha magistério – era a professora). A observação faz Mateus lembrar-se da escola onde estudou, de ensino multiseriado (com um professor para todas as séries e aula para todos na mesma sala). Mateus lembra-se que

pra chegar na escola, tinha que caminhar seis quilômetros, atravessando as terras do Hermann Hauser e do Alfredo Müller.

Por causa das dívidas que ele tinha no banco, esse Müller se enforcou. Os filhos dele, o Ricardo e o Eduardo, moravam lá no acampamento também e participaram da guerra<sup>10</sup>. O Ricardo levou um tiro na barriga, ficou vários dias no hospital, quase morreu. (KIEFER, 2006, p. 76-77)

Ricardo, filho de Alfredo, ajuda a identificar um acampado que fez um acordo com o governo para ser privilegiado na obtenção de um lote na reforma agrária (em relação aos demais), em troca de repassar todas as informações sobre reuniões, discussões e ações que seriam realizadas pelo movimento (KIEFER, 2006, p. 70 e 77).

O aparecer do personagem em mais de um romance permite ao leitor acompanhá-lo em mais de um momento da sua vida, e, assim, pode comparar suas atitudes em situações distintas. No entanto, Herman Hauser aparece nas três obras sempre na mesma situação base (a de comprar as terras daqueles que migram), que permite identificar como acumulou bens ao longo de sua vida. Já o reaparecimento da família Müller em *Quem faz gemer a terra*, que,

<sup>10</sup> “Guerra” é como Mateus nomina o conflito na Praça da Matriz, afirmando que foi “uma guerra de verdade. Num lado, os colonos, com enxadas, facões e foices; no outro, os soldados, armados de fuzis e metralhadoras, bombas de gás e cassetetes” (KIEFER, 2006, p. 67).

mesmo sem o patriarca, também acaba acampando com o Movimento Sem Terra, possibilita amenizar a opção dramática de Alfredo, mostrando o absurdo e a inutilidade de seu suicídio.

Por fim, o aparecer e reaparecer das famílias de Mateus, Alfredo Müller e Herman Hauser, proporciona evidenciar que, antes do êxodo, elas moravam na mesma comunidade e, após, as duas primeiras viveram no mesmo acampamento. Naquele contexto, Herman Hauser é o personagem que se beneficiou com a crise econômica, comprando as terras das duas famílias.

### 2.3.2 Tipicidade e ação

Depois de buscar lenha para o acampamento junto com um dos líderes do Movimento Sem Terra, que aproveitou a ocasião para lhe dar a tarefa de vigiar um dos acampados, suspeito de ser um “infiltrado” (espião do governo), Mateus voltou para seu barraco e ouviu os primeiros pingos de chuva e a tosse de seu pai doente, que o fez lembrar-se quando tinham uma casa e melhores condições de vida. Emocionado, com as lembranças e a situação do pai, Mateus promete a si mesmo “fazer alguma coisa pra mudar aquilo”. Naquele momento, pensa em Neusa, no “jeito dela de caminhar”, e decide – com 21 anos –falar-lhe e pedir em namoro. Mas, no dia seguinte, não consegue dizer o que tinha planejado, concluindo que “nunca as coisas são como você planeja elas, a gente não manda nas coisas, parece que são elas que mandam na gente” (KIEFER, 2006, p. 69-72).

Na aparência, “parece” que “as coisas” governam as pessoas. Perceber e compreender que “as coisas” mandam nas pessoas é, para Lukács, o tipo de apreensão subjacente ao que denomina “descrição” (e opõe ao que considera “narração”). A descrição, como forma dominante de representação, é, consoante Jameson, “o sinal de que se rompeu uma relação vital com a ação ou com a possibilidade de ação”, sendo considerada pelo autor como uma modalidade simbolista de representação que tem, como tipo de apreensão subjacente, “um modo puramente estático e contemplativo de olhar a vida e a experiência”. A descrição

começa quando as coisas exteriores são vistas como estranhas à atividade humana, são concebidas como coisas-em-si estáticas; e ela se realiza totalmente quando até mesmo os seres humanos que habitam estes cenários mortos tornam-se eles próprios desumanizados, signos sem vida, meros objetos móveis a serem representados de fora (JAMESON, 1985, p. 156-157)

Neste mesmo sentido, Cotrim destaca que o escritor que “considera a ação humana impotente” insere o mínimo de ação no romance e “em seu lugar aparece a descrição de homens e acontecimentos”. Para a pesquisadora, a ação lukacsiana que é capaz “de desvendar os nexos causais da sociabilidade em certo momento histórico” é aquela que se afasta “da imediaticidade da vida, do cotidiano, do ordinário, da média” e alcança “os extremos em que os conflitos individuais determinam-se imediatamente pelos grandes conflitos da época, e se confundem com eles”<sup>11</sup>. A união do individual com o geral, que se manifesta no típico, segundo a mesma autora, só encontra expressão na ação (ativa), sendo seu oposto o retrato da realidade média, ou o protesto romântico contra ela, que “não encontra expressão ativa, mas apenas descritiva”. Cotrim registra:

a ação é elemento condicionante da criação do típico, cuja manifestação é necessariamente ativa, assim como o típico é condição da ação verdadeira: sem ligação orgânica do individual com o essencial, a média social é retratada por meio da descrição de caracteres e fatos (2009, p. 286).

Para Jameson, a descrição opõe-se frontalmente à narração, que é considerada a forma realista de representação, “presente somente naqueles momentos históricos em que a vida humana pode ser apreendida em termos de confrontações e dramas individuais e concretos”, nos quais a verdade fundamental da vida pode ser contada através da história individual, momentos que são relativamente raros nos tempos modernos (1985, p. 156-157).

Este é o fundamento positivo da crítica que Lukács faz aos naturalistas em *Narrar ou descrever?* uma vez que, para ele, “*a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais*” (LUKÁCS, 1968, p. 62, grifo nosso).

Lukács considera que “essa verdade da vida”, que é a verdade do processo social e dos destinos individuais ao mesmo tempo, “só se pode manifestar na *práxis*, no conjunto dos atos e ações dos homens”, ou seja, os destinos humanos devem estar conectados as ações que realizam. Para o autor,

as palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *práxis* humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é a força? O que é bom? Perguntas como essas obtém respostas unicamente na *práxis* (LUKÁCS, 1968, p. 62).

---

<sup>11</sup> Aproximando-se da consideração lukacsiana sobre o *pathós* épico que seria a figuração da “necessidade social em destinos necessários de figuras humanas individuais” (COTRIM, 2009, p. 305).

Lukács argumenta que a ação deve revelar traços humanos essenciais nas “relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais”, ou seja, “a ação deve revelar traços humanos típicos e essenciais” (LUKÁCS, 1968, p. 63). Daí, conclui Cotrim que os personagens devem ser figuras humanas típicas de seu tempo, mas a sua tipicidade só pode revelar-se como *práxis*, através da objetivação da sua individualidade na ação. A literatura que elimina a ação, ao contrário, por apresentar personagens médios em situações ordinárias, e por repudiar o excepcional e o extremo, aniquila a tipicidade. A autora arremata que “o conteúdo social nos romances naturalistas se apresenta à parte dos destinos dos personagens, pela descrição do ambiente”, saltando “dos objetos e fatos ‘médios’” ao símbolo, e que “a redução da ação a um mínimo determina a desconexão entre os destinos dos personagens e a significação social” (COTRIM, 2009, p. 301-302).

A narração, assevera Lukács, distingue o que é essencial ou necessário do que é meramente casual ou contingente, e o ordena conforme a relevância. O que torna alguma coisa “artisticamente ‘necessária’” não é a sua descrição objetiva, mas “a relação necessária dos personagens com as coisas e os acontecimentos” (LUKÁCS, 1968, p. 50).

Para Lukács “o artista deve iluminar os pontos essenciais” das articulações entre as “catástrofes” que ocorrem no mundo e na vida das pessoas (que parecem acontecer “improvisadas”) e o longo processo necessário – determinado pelo desenvolvimento histórico da sociedade e da ação das forças motrizes dele – para que elas aconteçam. Por isso, enquanto “a descrição nivela todas as coisas”, a narração “distingue e ordena”. Ordenar, neste aspecto, “comporta a seleção do que é essencial neste copioso oceano que é a vida e a representação do essencial de maneira a suscitar a ilusão de que a vida toda esteja representada em sua extensão integral”. Desta noção, resultaria a localização da ação épica no passado, conforme preconizado por Goethe, pois “somente no final é que a tortuosidade dos caminhos da vida se simplifica”. Somente ao final, depois de tudo ter ocorrido, é que se pode ter uma visão de conjunto do todo e realizar a seleção dos momentos essenciais, subjetiva ou objetivamente, que “influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência”. Mais que o final, “só a *práxis* humana [transcorrida] pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas” (LUKÁCS, 1968, p. 60, 67).

Segundo Cotrim:



A narração parte desse princípio. O autor conhece o final do processo, as transformações e os destinos dos personagens, o desenvolvimento e a conclusão da trama. À luz da conclusão, o escritor conhece os elementos essenciais que influenciaram e decidiram o desfecho do trecho e o desdobramento final dos caracteres. A fim de figurar esse *desenvolvimento ativo* que é o interesse principal do romance realista, independente de dar-se ou não o fim ao leitor logo no início, desde o começo todas as particularidades apresentadas são escolhidas pela sua relevância naquele processo que o autor já conhece. Do oceano de detalhes que compõe a vida, o escritor seleciona os particulares que têm significado para o transcorrer da ação [...]. (COTRIM, 2009, p. 303-304).

Essa, inclusive, seria a razão pela qual a narração “sempre” conta uma história “passada”<sup>12</sup>: somente analisando algo já passado, podemos selecionar os elementos essenciais, já materializados na *práxis* humana. Lukács afirma que este “costume” pode ser encontrado nos “autênticos narradores”, mesmo quando o narrador seja o próprio personagem da obra (LUKÁCS, 1968, p. 69).

Assim, antes de mais nada, o que distingue a narração da descrição é, em primeiro plano, a distância deste último método da ação e, em decorrência, a transformação da vida em natureza morta, o nivelamento de todas as coisas, a elevação do irrelevante ao primeiro plano, a autonomização das particularidades, apresentando uma “hierarquização” às avessas, como na imagem de Hebbel – usada por Lukács: “Em suma, é a vírgula que vestiu a casaca e, do alto do seu complacente orgulho, concede um sorriso à proposição – sem a qual, entretanto, ela não existiria” (LUKÁCS, 1968, p. 71-72).

Lukács trabalha com as oposições *participar x observar e narrar x descrever*, apresentando a hipótese de que a posição do escritor diante da sociedade em que vive (participante ou observador) teria reflexos na sua forma de representação (narração ou descrição). Flaubert e Zola não participam ativamente da vida na sociedade burguesa que descrevem, “não queriam participar mesmo”, recusa que “exprime o ódio, o horror e o desprezo que eles têm pelo regime político e social de seu tempo”, enfim, escolheram “a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa”, a qual, contudo, representam como uma “coisa” dada *a priori*, estática, e não como resultado de um processo. A negação da possibilidade de ação nesta sociedade estaria expressa até mesmo na forma de composição defendida por Zola, para quem “um romancista naturalista [...] parte de uma idéia geral *sem dispor de um único fato, sequer uma figura*” para compor sua obra (LUKÁCS, 1968, p. 57-58).

---

<sup>12</sup> E “é por isso que na grande arte épica o fim até pode ser antecipado desde o princípio” (LUKÁCS, 1968, p. 69).

Em *Narrar ou descrever?*, Lukács compara a cena da corrida de cavalos em duas obras: *Naná* (Zola) e *Ana Karenina* (Tolstoi), concentrando-se na oposição entre *participar* e *observar*. A cena em *Naná* seria uma descrição, visto que possui uma débil ligação com a ação do romance, podendo ser suprimida sem alterar o seu enredo ou os destinos dos personagens. Trata-se de uma esplêndida “monografia sobre a moderna corrida de trote” e sobre a “moda parisiense sob o Segundo Império”, na qual os personagens são meros espectadores. A vitória do cavalo (que tem o mesmo nome da protagonista) “é um símbolo do triunfo desta no mundo e no *demi-monde* parisiense”, mas não tem nenhum vínculo com ela. A cena em *Ana Karenina* seria uma narração, pois a vitória de Wronski, na corrida, propiciaria chances deste recuperar sua carreira militar (prejudicada pela relação amorosa com a amante) e, assim, sua queda acaba com tal possibilidade sendo determinante para o seu destino, bem como para o destino de Ana, cuja emoção (no momento do acidente) denuncia seus sentimentos na frente do marido e a faz confessar o adultério, sendo um ponto crucial do enredo que ocasiona uma reviravolta na vida desta personagem (LUKÁCS, 1968, p. 47-48).

No exemplo da corrida de cavalos em Zola e Tolstoi, “a ligação entre a ambição de Wronski e sua participação na corrida manifesta uma necessidade artística”, ou seja, os personagens *atuam* na cena, enquanto, para *Naná*, a corrida é indiferente ao seu destino, a personagem *assiste* como um *espectador* a um *episódio* sem relação direta com os acontecimentos da trama (LUKÁCS, 1968, p. 50).

Se a verdade da vida só pode manifestar-se no conjunto das ações dos homens, como prescreve Lukács, e estas condicionam o típico e a narração como caracteres fundamentais do realismo na literatura, podemos levantar os seguintes questionamentos sobre as obras analisadas: *quais* são as *ações* que revelam a *essência* de Alfredo Müller, Bruno Stein e Mateus? *O pêndulo do relógio*, *Valsa para Bruno Stein* e *Quem faz gemer a terra* (predominantemente) narram ações humanas ou descrevem “coisas”? No trecho das obras, salta-se dos objetos e fatos médios ao símbolo<sup>13</sup>? As ações narradas refletem uma *práxis* humana – de tendência materialista - ou apresentam uma *hamartia* com traços mitológicos?

Os limites deste estudo não nos permitem aprofundar estas questões, mas viabilizam que tenhamos algumas considerações sobre elas. Nas três obras analisadas, encontramos traços

<sup>13</sup> Como nos casos já analisados do “pêndulo” (o relógio e o homem) e da “porca-porco” (o animal e o homem) em *O pêndulo do relógio*. Da mesma forma, os nomes “Mateus”, “Moisés” e “Pedro”, membros de uma família cujo sobrenome não ficamos sabendo, remetem simbolicamente aos personagens bíblicos com tais nomes. O nome “Bruno Stein”, conforme afirmado pelo próprio escritor, também possui um viés simbólico (bruma-pedra).

descritivos (que tenderiam para o naturalismo) e traços narrativos (o realismo, na acepção lukácsiana).

Bruno Stein e Alfredo Müller realizam uma *ação* que revela suas *essências* (o que possibilita ao leitor analisar se aquilo que sentiam e pensavam sobre si era *verdadeiro* ou *não verdadeiro*), promovendo a união do individual com o geral. A ação de Alfredo é ativa e a de Bruno é passiva, ambas revelando sua fraqueza diante do contexto existencial, individual e histórico: um desiste de viver, outro sucumbe àquilo que condena. Nos dois casos, o suicídio e o incesto não se tratam de fatos médios, mas de situações extremas.

Por outro lado, as *ações* de compra e venda das terras entre os colonos falidos e Herman Hauser, a ação de acampar no Movimento Sem Terra (da família de Mateus e de Alfredo), que também possibilitariam conectar o individual e o geral, tornando-o típico, não foram narradas, mas apenas descritas em *O pêndulo do relógio* e *Quem faz gemer a terra*.

A decisão da família de Mateus de acampar, assumindo a condição de sem terra que, para colonos descendentes de imigrantes alemães, no final da ditadura militar, não se tratava de fato “ordinário” é apenas descrita. Nela, o protagonismo é de Pedro, irmão de Mateus, e sua mãe. O “velho Moisés” estava com dúvida e Mateus levou um susto quando seu pai pediu sua opinião sobre o assunto (era a primeira vez que pedia sua opinião sobre algo). Mateus respondeu-lhe que não sabia o que achar da “história de ir pro acampamento”. A mãe chama os dois de frouxos e lhes diz que deviam ter vergonha, pois, se não fosse Pedro, não teriam nem para onde ir. A ideia de acampar veio de Pedro, uma semana antes de abandonarem a terra, tendo em vista que a outra opção da família era ir para a cidade. O episódio é descrito por poucos diálogos, relegando as nuances do fato para o sumário de Mateus: “a mãe tinha razão, o Pedro é que foi no sindicato, procurou o pessoal do Movimento dos Sem-Terra, falou com o padre Douglas, fez tudo sozinho” (KIEFER, 2006, p. 41, 57-58).

De outra parte, a vida no acampamento (outra situação fora do comum, para qualquer pessoa), ora é narrada (como a parte do casamento de Mateus), ora é descrita - como a cena do avião que despejou veneno sobre o local e causou a morte de três crianças, ou ainda a cena da morte de três colonos atropelados num protesto (KIEFER, 2006, p. 111-121, 125-126 e 102-103).

O crescimento do acampamento – que, em dado momento, era formado por apenas 150 barracos e, depois, não parava de crescer por causa da “crise que veio depois do plano

econômico”, fazendo com que o lugar se tornasse parecido com uma cidade (p. 102-103, 113) - e ainda as histórias e as origens de seus novos integrantes, que também propiciariam situações narrativas típicas, não são explorados.

No tocante à tipicidade individual dos personagens (analisada sem relação com as ações que praticam), à exceção de Mateus e Neusa (sua primeira namorada, depois esposa de Mateus e mãe do seu filho), os demais personagens acampados, como o Junqueira (um dos líderes) e o Padre Douglas não são típicos, pois não possuem individualidades bem definidas.

A descrição não permite evidenciar se a experiência de vida no acampamento e a forma como o Movimento Sem-Terra organiza-se configuram uma *práxis* transformadora. A forma de organização do acampamento é sumariamente descrita, seu “regulamento interno” é apenas citado, assim como a forma como as famílias se sustentavam economicamente e a participação de Mateus, por um ano, na “equipe de segurança” (KIEFER, 2006, p. 60, 69, 89 e 150).

O texto descreve mudanças na consciência de Mateus que trazem consequências práticas (ações) em sua vida. Uma dessas mudanças é em relação à crença do sem terra no que se refere às promessas dos políticos sobre a reforma agrária. Inicialmente, Mateus decide casar com Neusa somente depois de receber terra do governo (decisão baseada na promessa do Secretário de Agricultura de assentar 300 famílias). Porém, depois, Mateus percebe que demorará bastante para conseguir a tão sonhada terra e decide casar logo, sendo o primeiro a casar-se no acampamento. Todavia, esta mudança de consciência não decorre do caráter do personagem, nem de uma ação ou fato concreto (KIEFER, 2006, p. 84, 91, 101 e 113).

Mateus, diferentemente de Bruno Stein e Alfredo Müller, não realiza nenhuma *ação* que revele sua *essência*, ou que ligue o individual ao geral, pois o seu ato “extraordinário” é tratado pelo enredo como um “erro” (que o personagem, se pudesse, “consertaria”), é um ato não calculado praticado “na hora da raiva” (KIEFER, 2006, p. 67), ou seja, um ato que não foi causado nem pela vontade do sujeito, nem determinado pelo contexto histórico. Trata-se de um ato contingente (acidental), não de um ato necessário (essencial).

A ação de Mateus afasta-se da “prescrição” lukacsiana para o realismo, aproximando-se mais da ideia grega de *hamartia*. Para Aristóteles, segundo Fausto Wolff, *hamartia* é o erro que conduz a tragédia e o herói ao fim trágico que desperta piedade e terror. No mito bem estruturado, para Wolff, o herói deve passar da fortuna para a desdita não por

uma culpa moral, mas por “uma grave falta cometida, a falha trágica”, ou seja, não “por ter sido amoral ou vil, mas por causa de *hamartian tiná*, por causa de algum erro”. Wolff esclarece que

a palavra **hamartia** significa etimologicamente ‘errar o alvo com o arco e a flecha’ e, nesse sentido, o verbo correspondente é sinônimo de ‘enganar-se’. Trata-se, portanto, de um ato inábil, mas não moralmente culpável. É um ato em que o homem é vítima da fatalidade, do *acaso* e até mesmo de uma *escolha*, mas não de um ‘erro por ignorância’, como desejava Platão. Nenhum herói ou heroína grega – Hércules, Jasão, Medéia, Electra, Orestes, Édipo – era totalmente ignorante do seu contexto material e espiritual. Num determinado momento, porém, errou o alvo, tomou a decisão errada que o levou ao corredor que conduz ao abismo. [...] a falha pode chegar a ser até mesmo uma negligência temerária e culposa, uma carência de autodomínio, como diria Aristóteles, jamais a queda do herói no infortúnio decorrerá de um defeito moral. Trata-se de um **erro**, não de um **pecado**, até porque tal conceito não encontra suporte na mitologia grega. (2005, p. 11-12)

Mateus vive o infortúnio por ter cometido o erro de matar um policial militar, acabando preso, sem conquistar um pedaço de terra, longe da família paterna e sem poder acompanhar o crescimento do seu filho. Mateus só não é abandonado pela esposa, que se muda para Porto Alegre para ficar perto dele, mas sobrevive vendendo artesanato nas ruas da capital (o que completa o quadro da desdita).

Alfredo Müller e o velho Moisés – pai de Mateus –, de certa forma, também vivem o infortúnio por terem cometido o erro de adotarem o monocultivo da soja, vindo a perderem suas terras e sofrerem toda outra “sorte” de desditas trágicas (suicídio, acampamento, sofrimento, pobreza, processos, doenças, desagregação).

*O pêndulo do relógio* e *Quem faz gemer a terra* possuem traços de realismo, mas também várias situações descritivas não realistas no seu enredo. *Quem faz gemer a terra* possui ainda a especificidade de trazer traços característicos de literatura de *testimonio* como passaremos a analisar.

### 2.3.3 – Literatura de *testimonio*

A literatura “de um era de catástrofes”, segundo Selingmann-Silva, “desenvolveu nossa sensibilidade para reler e reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho”. Para o autor, na América hispânica, desenvolveu-se um gênero próprio, a literatura de *testimonio*, “praticado e teorizado desde os anos 50 e que ganhou um impulso com a fundação do Prêmio Casa de las Culturas de las Américas dedicado a ele, desde 1970” (2005, p. 77).

A noção de *testimonio*, intraduzível segundo o autor, é pensada “a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas ‘exemplares’, da tradição da crônica e da reportagem”, e é aplicada às produções literárias da América Espanhola, cujo ponto de partida “são as experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e as mulheres” (SELINGAMN-SILVA, 2005, p. 81-82).

As principais características da literatura de *testimonio*, apontadas pelo autor são: (i) o evento: um registro da história, na qualidade de contra-história, discrepante da oficial; (ii) a pessoa que testemunha: a ênfase é na testemunha como *testis*, capaz de certificar a verdade dos fatos; destaca-se o ser “coletivo” da testemunha, não a sua subjetividade, “fazer justiça”, não a chave do trauma; (iii) o *testimonio*: enfatiza-se o realismo das obras, a fidelidade do *testimonio* (ao invés da fragmentação ou da literariedade), havendo pouca influência do discurso psicanalítico, marcado pela oralidade e exigindo normalmente um mediador-compilador cuja figura “costuma ser *apagada do testimonio*”; (iv) a cena do *testimonio*: prevalece a do tribunal; (v) A literatura do *testimonio*: vincula-se aos gêneros da crônica, confissão, autobiografia, hagiografia, reportagem, diário, ensaio e a literatura regionalista (SELINGAMN-SILVA, 2005, p. 87-91).

Na definição de John Beverly, o *testimonio* é uma “narração [...] contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato”. A unidade narrativa “costuma ser uma ‘vida’ ou uma vivência particularmente significativa” (*apud* SELINGAMN-SILVA, 2005, p. 90).

Em *Quem faz gemer a terra*, o presente da narrativa é aproximadamente 1996, quando Mateus (protagonista e narrador em primeira pessoa) tem 33 anos de idade, já foi condenado pela justiça e está preso, há três anos, pela morte do policial no conflito da Praça da Matriz. A cena do *testimonio* é a cela da cadeia.

A narrativa possui um eixo que é o da vida de Mateus, com suas inúmeras vivências particularmente significativas. O narrador presta um testemunho sobre a experiência vivida, marcadamente sobre sua infância no interior de Pau-d’Arco (colônia alemã) nos anos 1970, sobre o êxodo rural forçado pelo monocultivo da soja, pelas secas e pelas dívidas junto ao Banco, a conseqüente migração para o acampamento do Movimento Sem Terra em 1985 (quando o rapaz tem aproximadamente 22 anos); sobre a morte de seu pai, o seu casamento e o nascimento de seu filho, ocorridos no acampamento; sobre o episódio da praça da matriz em 1990 (quando tem aproximadamente 28 anos), mas também sobre outros episódios esquecidos, em que os sem terra foram vítimas, como a morte de crianças acampadas pelo

esguicho de veneno sobre o acampamento (realizado por um avião de um fazendeiro), mortes por problemas de saúde (e falta de acesso ao atendimento por não terem dinheiro para pagar) e a morte de agricultores num protesto numa rodovia.

O testemunho de Mateus é prestado para um interlocutor desconhecido, que pode ser interpretado como sendo o próprio leitor da obra e ocorre durante o período de tempo de um horário de visitas no presídio, coincidindo com o tempo de duração da leitura do romance (KIEFER, 2006, p. 9 e 155). Não é Mateus quem escreve o relato de seu testemunho, mas um mediador-compilador da história sobre o qual nada sabemos, tendo em vista que é totalmente apagado da narrativa, como se não existisse. A narrativa pouco se distingue de uma história oral e o narrador-protagonista conta a sua versão dos fatos (o fato central é histórico), a sua verdade, afirmando que “não, mentir eu não minto, eu melhoro a verdade... conto a minha história” (KIEFER, 2006, p. 10-11).

Por outro lado, a obra também registra parte da versão não-oficial sobre o conflito da Praça da Matriz (no qual morreu um policial), a versão de um sem terra, uma versão que, acima de tudo, não nega o homicídio. O *testis* (Mateus) é capaz de certificar a verdade dos fatos, pois foi seu protagonista, embora ressalte que seu testemunho seja a “sua verdade”, o que, por outro lado, revela seu caráter de ser “coletivo”, como testemunha, posto que, na verdade, procura “fazer justiça” com o Movimento Sem Terra, acusado que foi de provocar o conflito (na história oficial).

A confissão de Mateus já é feita na primeira parte de seu testemunho, ressaltando, no entanto, que não pretende ser o dono da verdade, pois apresentará a sua versão sobre os fatos, a sua verdade:

Mentira era dizer que matei o soldado sem querer, que essa minha mão direita levantou a foice sem comando, e outra mentira o alardear que estava o acontecido em mim planejado, com querência e fanfarrice [...]

Sim, eu levantei a foice, não nego, a foice que eu tinha usado tantas vezes prá fazer roça nova, e o sol bateu no aço, o sol bateu no aço limpo, o sol bateu no sangue.

‘Corre!’, alguém gritou.

E eu corri, desci a lomba e me escondi na prefeitura, com os outros acampados que estavam escapando da guerra na praça. Os soldados cercaram o prédio, ameaçavam invadir para tirar à força os colonos lá de dentro.

Eu me sentei num degrau da escadaria e não consegui segurar os olhos abertos, apesar da zoeira, do medo e do arrependimento. (KIEFER, 2006, p. 10)

Na décima segunda parte de seu testemunho, Mateus agrega mais detalhes sobre a sua versão dos fatos e mostra-se arrependido do que fez

‘Acorda!’

Acordei e vi que eu tinha dormido na escadaria, no meio da confusão toda. Levantei e fui até a porta. Lá fora, os soldados a cavalo ameaçavam invadir a prefeitura. Na frente deles, com uma coragem que eu não teria, meia dúzia de estudantes segurava a constituição e cantava o Hino Nacional. O sol estava alto, passava do meio-dia. O

sol batia no aço limpo das baionetas. Lembrei do homem que eu tinha degolado com essa minha mão direita e comecei a chorar.

[...]

Eu, se podia, uma coisa eu consertava: não tinha matado o soldado. Na hora da raiva, fiquei cego – e tinha mais o calor, os tiros, o sangue, a gritaria, o ardume do gás nos olhos e na garganta.

Você não esteve lá, não sabe como foi. Eu lhe digo: uma guerra de verdade. Num lado, os colonos, com enxadas, facões e foices; no outro, os soldados, armados de fuzis e metralhadoras, bombas de gás e cassetetes.

Disseram depois que os colonos queriam confusão, mas não é verdade. O que o Movimento dos Sem-Terra queria era mostrar vontade de lutar pelo que era um direito nosso: a terra pra plantar e viver.

Não nego: matei o soldado, mas não sou bandido.

Sou?

Quando a polvadeira começou na Praça da Matriz, ninguém conseguiu segurar mais nada. O governo sempre vai dizer que nós jogamos a primeira pedra nós lutamos contra as bombas de gás e os cassetetes. (KIEFER, 2006, p. 63, 67 e 68)

Mateus apresenta esta versão sobre os fatos, depois de já ter sido condenado pela justiça e estar preso pelo crime há três anos. O decurso do tempo permitiu-lhe “botar ordem em tudo” e conseguir falar, vendo melhor a sua história cada vez que a conta, pois “contar clareia”, destacando que “de primeiro, nem conseguia pensar, olhava pra essa minha mão direita e chorava: eu tinha matado um homem. Depois, fui calmando. Agora, já posso falar” (KIEFER, 2006, p. 11). Estas e outras indicações da obra viabilizam considerar que o evento foi traumático para o personagem.

Conforme Seligmann-Silva, desde o início dos anos 1890, a “questão do trauma” afirma-se como uma noção *sine qua non* da psicanálise. Alguns dos traços centrais da teoria do trauma, segundo Seligmann-Silva, são sintetizados no ponto de vista de J. Cohen: (i) o trauma é caracterizado pelo enfraquecimento da capacidade de organização dos traços mnemônicos nos representantes objetivos na nossa mente; (ii) dá-se uma clivagem interna: os fatos vividos não são reconhecidos como parte do ego (falha na capacidade de representação interna), ocorrendo um registro, mas não a representação, sendo sanado o buraco no ego de modo reativo através da criação de casulos ou criptas internos; (iii) a imagem da cena traumática é literal para o sujeito, em seu concretismo dos fragmentos de memória, da tentativa de representação da cena do trauma e na fragmentação da narrativa. O autor considera que a teoria do trauma, em Freud, é “uma tentativa de dar conta de uma nova ‘realidade’ psíquica e social do homem moderno – incluindo aí a realidade cotidiana e violenta e a do terror das guerras”. A teoria da cripta estaria vinculada à experiência histórica do século XX, em que a escalada demográfica, tecnológica e bélica gerou tal número de assassinatos como nunca antes poderia ter ocorrido, realidade da morte que é gritante, mas na mesma medida é “emudecida, silenciada, enterrada”. Por ser sufocada, esta realidade “retorna compulsivamente – na cabeça de uma sociedade culpada e que ‘não entende’ sua história”,



ou, como afirmou Freud “o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 65, 71 e 73).

Neste sentido, o personagem só conseguiu “representar” após “elaborar” o trauma. Antes disto, o episódio estava “enterrado” para Mateus, tendo “saído” de sua cabeça:

Um dia que saiu da minha cabeça foi [...] o dia em que matei o soldado. Eu dormi lá no degrau da escada e não sei direito o que veio depois. Era de manhã, eu lembro do sol alto batendo na foice. Eu tinha fugido da Praça da Matriz, onde a guerra começou, e encontrei o soldado. Ele puxou o revólver, mas a foice estava nessa minha mão direita. Era uma foice de cortar açoita-cavalo, cipó, unha-de-gato, feita de mola de caminhão. Eu levantei a foice e vi o sol bater nela. (KIEFER, 2006, p. 45)

Antes de conseguir dar seu testemunho, o evento traumático surgia na memória da testemunha de forma fragmentária e descontínua, em seus pesadelos, de forma simbólica. Num de seus pesadelos, Mateus vê seu pai, já falecido, de “olhos cansados e tristes”, segurando um rosário, sua mãe “esconde o rosto” e não o quer ver, e seu irmão Pedro grita “tem sangue, tua mão tem sangue!”, momento em que lembra “assustado, suando”, levanta do catre e vai até a janela gradeada (KIEFER, 2006, p. 17).

O enredo da obra possibilita elencar, pelo menos, três eventos traumáticos na vida do personagem: o trauma do plantio da soja (que levou a família à falência); o trauma do êxodo rural (que os transformou em sem terras) e o trauma da morte do policial (que o tornou um criminoso). Os traumas do plantio da soja e do êxodo rural manifestam-se juntos noutro pesadelo de Mateus: ele sonha ser um pequeno agricultor em Pau-d’Arco e ter doze filhos. No sonho, ele derruba todo o mato da propriedade, como seu pai fez, e cobre tudo de soja, mas “as folhas do sojal amarelavam antes da hora, caíam e as vagens murchavam sem grãos”. Mateus então teve que vender a terra para pagar o banco e foi viver com os seus filhos num acampamento, no qual foram os únicos que não receberam terra (KIEFER, 2006, p. 115-119).

De outra parte, se Mateus não nega a violência praticada pelo sem terra e cultuada na forma de monumentos<sup>14</sup> pela memória coletiva no Rio Grande do Sul, *Quem faz gemer a terra* desenterra episódios de violência, traumáticos para os sem terra, soterrados pelo culto ao soldado morto e ocultos pela história oficial. O termo “memória coletiva” foi proposto por Maurice Halbwachs, na década de 1920, “o qual, na sua concepção, aglutinava os rituais e os símbolos, bem como a biografia e a historiografia, por meio dos quais lembramos o passado”

<sup>14</sup> Em 08 de agosto de 1991, a Brigada Militar inaugurou um monumento em homenagem ao soldado Valdeci em Porto Alegre. Em 2008, outro monumento em homenagem ao soldado foi erigido pela Brigada Militar na Avenida Borges de Medeiros a 30 metros da Esquina Democrática, local onde ocorreu o confronto e a morte (WEISSHEIMER, 2008).

(*apud* SAVELSBURG, 2007, p. 15). A tarefa da memória coletiva consiste em transmitir uma identidade coletiva - sendo particularmente vulnerável às formas politizadas de recordação, especialmente as recordações antagônicas, irreconciliáveis e contrapostas de vencedores e vencidos -, possibilita a invocação da história com objetivos políticos e seus meios típicos de expressão são os monumentos, os dias comemorativos, as bandeiras, as canções e os *slogans*, em que o culto aos mortos, com fins políticos, possui um papel muito destacado (ASSMANN, 2008, p. 23-24).

Mateus salva vários acontecimentos do esquecimento ao dar seu testemunho, assim como Kiefer salva estes acontecimentos ao transformá-los em documento (obra de ficção), colocando em questão uma política de memória. Para Arendt, segundo Magalhães, estabelecer uma política de memória é salvar um acontecimento e salvar um acontecimento é

afirmá-lo como documento/monumento, no sentido em que este termo – monumento – pode ser interpretado no idioma alemão – *Denkmal* – pense mais uma vez. Significa, a um só tempo, iluminar o presente obscurecido por nossas perplexidades e testemunhar sobre um fato que pode contribuir para transformar o mundo em algo melhor. (MAGALHÃES, 2006, p. 59)

Um destes episódios salvo é o fato histórico do homicídio de Roseli Nunes, registrado pela cineasta Tetê Moraes no documentário “Terra para Rose”. Um caminhão atropelou e vitimou Rose e mais dois colonos no trevo de Sarandi, quando os sem terra participavam de um protesto para que o governo perdoasse a dívida dos colonos (TAVARES, 2008, p. 101-102). Mateus testemunhou o episódio e, na ficção, seu cunhado é um dos que ficaram feridos no acidente, tendo sua perna quebrada “que nem um graveto seco”. A partir deste evento, os acampados do MST começaram a passear com mais uma faixa: “Queremos terra e não sangue” (KIEFER, 2006, p. 103).

Outro episódio testemunhado por Mateus é o da morte de três crianças de colo e um menino de cinco anos, e do nascimento de vários bebês com deficiências físicas, em função de terem sido intoxicadas por um avião que esguichou veneno sobre o acampamento. Mateus questiona: “Até hoje ninguém pagou pela morte das nossas crianças. Por quê?” (KIEFER, 2006, p. 125-127). Nossa hipótese é que este elemento ficcional é baseado no fato real acontecido no Acampamento Rincão do Ivaí (do MST) em fevereiro de 1989, onde morreram quatro crianças intoxicadas com agrotóxicos despejados sobre o acampamento de avião (GÖERGEN, 2002, p. 25). Da mesma forma, o acampamento onde a família de Mateus passa a morar e viver a partir de 1985 pode referir-se ao fato histórico do acampamento da Fazenda Annoni, iniciado naquele ano e localizado no norte do Rio Grande do Sul.

O resgate que faz de episódios de violência, humilhações e outras provocações por que passaram os acampados, torna admissível relacionar *Quem faz gemer a terra* à crônica *Provocações*, de Luiz Fernando Veríssimo, publicada no jornal Zero Hora, algum tempo depois do conflito da Praça da Matriz (LERRER, 2005, p. 63). Na contra corrente da versão oficial e da memória coletiva, tanto *Provocações* como *Quem faz gemer a terra*, não negam a violência dos sem terras, mas nos apresentam uma sociedade escandalizada com a postura deles, que, entretanto, não vê os atos como, por exemplo, uma reação a muitas provocações e violências que os sem terra sofreram desde que nasceram (VERÍSSIMO, 2008).

Desta forma, pode-se constatar que *Quem faz gemer a terra* expõe uma experiência histórica de exploração econômica e de repressão a uma (hoje) minoria, os sem terra. Pelos eventos que a obra representa, ela pode ser considerada como registro da história, na qualidade de contra-história, discrepante do registro da história oficial. O realismo da obra e a marca da oralidade estão presentes, assim como, a figura “apagada” do mediador-compilador. A narração é contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista de seu próprio relato e tem por unidade narrativa a sua vida, recheada de suas vivências particularmente significativas. Nela, também são encontrados elementos da tradição religiosa cristã, em especial, nos nomes dos personagens e na “confissão” do protagonista. Estes traços, presentes no romance, são característicos da “literatura de *testimonio*”.

Outro elemento a ser analisado sobre o tema é o fato de que, segundo Hugo Achugar, “na literatura de *testimonio*”, como em toda literatura, “espera-se do leitor uma ‘suspensão voluntária da descrença’”. A partir desta necessidade e comparando-a com a *teoria da ilusão*, Selingmann-Silva formula a hipótese de que o testemunho poderia ser pensado “como uma apresentação da cena primordial da literatura – do mito e da tragédia”, sendo esta “a cena do tribunal onde assistimos às conseqüências da *hamartia* e de uma *hybris* (só que agora não do herói, mas do ‘outro-opressor’) que levaram a uma *catástrofe*”, em que “compaixão e terror são igualmente gerados e aponta-se para uma situação onde a justiça poderá ser restituída”. Se, no pacto literário-ilusório, não ocorre “a identificação dos leitores com as testemunhas e com o que é testemunhado, então o leitor passa a tachar a obra de uma ‘peça de publicidade’” (SELINGAMN-SILVA, 2005, p. 90-91).

*Quem faz gemer a terra*, por um lado, pode ser pensado como uma apresentação da cena primordial da literatura – do mito e da tragédia -, sendo esta, no caso, não “a cena do tribunal”, mas “a cena da punição” – residindo, aqui, um de seus elementos que merecem destaque - onde assistimos às conseqüências da *hamartia* e de uma *hybris* (causada pelo “outro-opressor”, o êxodo rural ocasionado pela modernização conservadora da agricultura

brasileira) e que levaram a uma *catástrofe* (a sua prisão, a não conquista do pedaço de terra pelo qual lutava), em que compaixão e terror são igualmente gerados, embora não se aponte para uma situação onde a justiça poderá ser restituída (pois a família do protagonista termina como indigente nas ruas de uma grande cidade).

De outro modo, Charles Kiefer consegue que o leitor “suspenda” voluntariamente sua descrença, ao apresentar o testemunho de Mateus não como verdade, mas como uma versão dos fatos. O realismo da obra permite a identificação do leitor, se não com a testemunha, com o testemunhado. A identificação efetiva-se com o testemunhado, não com o crime em si, ou o trauma do êxodo, mas com os episódios humanos significativos para todas as pessoas, e, em certa medida, universais, como as cenas da criança Mateus ouvindo as histórias do seu *fata* (avô, em alemão), a cena da morte do pai de Mateus, a cena da sua primeira relação sexual e a da sua primeira paixão por Denise – a que tinha “mãos-borboletas” e que “ninguém sabia dizer *é claro*” como ela (KIEFER, 2006, p. 64-66, 98, 121).

Por fim, o entrecho e o desfecho da história de Mateus ligam-no simbolicamente à imagem dos “desgarrados” de uma música popular do Rio Grande do Sul, e, portanto, presente na memória coletiva (foi vencedora da Califórnia da Canção Nativa em 1981). A música trata de gaúchos “desgarrados” que fazem biscates, carregam lixo, vendem revistas e “são pingentes nas avenidas da capital”, mas que, um dia, já viveram no campo, onde possuíam sua dignidade e viviam em melhores condições. “Ventos desgarrados” viraram o mundo em que aqueles gaúchos viviam e levaram-nos para onde estão, frisando o refrão: “mas o que foi, nunca mais será” (NAPP, 2009, p. 51).

Mateus, como na música, é alguém que se desgarrou, que foi desviado do seu rumo, acabando erradio, extraviado, preso numa penitenciária, enquanto sua mulher vende brinquedos na Rua da Praia em Porto Alegre (KIEFER, 2006, p. 154), ou seja, é um pingente nas ruas da capital. A diferença entre ambos é que o da música é o gaúcho da campanha, desgarrado das lides campeiras, enquanto Mateus é um colono do planalto, ceifado pela soja. Da mesma forma, em certa medida, Bruno Stein e Alfredo Müller também foram “desgarrados” pelos ventos da modernização que sacudiram seus mundos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das três obras selecionadas permite concluir que elas estão vinculadas entre si por uma unidade temática que representa as transformações sociais e econômicas decorrentes da “modernização conservadora” da agricultura no planalto do Rio Grande do Sul, as mudanças na família de tipo patriarcal e a migração do campo para a cidade entre 1960-1990.

O tema social, vinculado à questão da modernização conservadora, está destacado nas obras. A descrição da “adoção” do monocultivo da soja e dos insumos modernos pelos colonos do planalto, com o abandono da policultura e o modo de produzir da agricultura familiar (voltada para a subsistência da família) está presente nelas. O impacto ambiental (com a destruição da natureza), fundiário (com a concentração das terras) e social (com a falência dos pequenos produtores e a migração) também podem ser observados nas narrativas. Alfredo Müller (*O pêndulo do relógio*) e Moises (*Quem faz gemer a terra*) vão à falência neste modelo, vendem suas terras para Herman Hauser (que as vai concentrando), para poderem pagar suas dívidas no banco e na cooperativa.

O tema da migração faz-se presente nas três obras. Em *O pêndulo do relógio*, a “ameaça” da migração (e suas possibilidades negativas) conduz o personagem principal ao suicídio. A família de Alfredo Müller migra para um acampamento de sem terras (ficamos sabendo em *Quem faz gemer a terra*, no qual a família de Mateus também migra para o mesmo local). Em *Valsa para Bruno Stein*, quem migra é Verônica, uma jovem, com o sonho de estudar e progredir em Porto Alegre. Nesta obra, aparecem trabalhadores sem terra, que perambulam (migrantes) em busca de emprego, assim como os empregados na olaria manifestam seu desejo de migrar para centros industriais do estado.

Ainda no aspecto temático, as narrativas descrevem as transformações sofridas pela velha família de tipo patriarcal durante os “ventos” modernizantes. A família de Alfredo Müller ainda é a de velho tipo, na qual o homem é o provedor e patriarca autoritário, sendo que uma das motivações que o levam ao suicídio é a culpa que sente pelas opções que tomou e a angústia da impossibilidade de ser o “homem da casa” que resolve todos os problemas. A família de Bruno Stein está em ebulição nos novos tempos: o filho não segue a profissão do pai e é ausente; a nora é infeliz; a fé está abalada; as netas mudam de comportamento por influência da televisão; os costumes rígidos, há, pelo menos, cinquenta anos, começam a ruir, como no caso de Verônica que deixa de ser virgem antes do casamento. A família de Mateus

também muda em função dos novos tempos: não é o pai, mas são os filhos (com o apoio e a força da mãe) que encontram a saída para a falência e decidem acampar. Nela, o patriarca já perdeu o poder absoluto. A rigidez dos costumes continua se dissipando, com suas consequências positivas e negativas, pois a irmã de Mateus pratica sexo antes do casamento, engravida e é abandonada pelo namorado, tendo que ter seu filho como “mãe solteira”.

No aspecto composicional, o vínculo das obras decorre de vários elementos. Todas elas têm por palco a cidade símbolo de Charles Kiefer: Pau-d`Arco. O espaço geográfico é o mesmo, representado pelo meio rural, o campo, o interior, numa comunidade de pequenos agricultores, onde viviam descendentes de imigrantes alemães (que são destacados, na obra, por elementos peculiares de sua cultura e seu modo de vida camponês), como os de sobrenome Müller e Hauser. Além disto, as obras possuem personagens comuns: Hermann Hauser aparece nas três; a família Müller na primeira e na última; “agricultores sem terra” na segunda e na terceira. O tempo da história nas obras também é o mesmo, possuindo uma sequência temporal e abarcando um arco (mais marcante) que vai de 1960 a 1990.

No aspecto estético, o vínculo da novela e dos dois romances decorre de seus postulados realistas. Trata-se do realismo em sentido amplo, feito na construção objetiva do mundo exterior, da revelação dos mecanismos sociais e psicológicos que regem as tragédias e as alegrias dos seres, da procura de personagens típicos e das indicações constantes à realidade que preexiste ao texto. A concepção de arte subjacente as obras é realista: a arte é uma forma de conhecimento.

Alfredo Müller, Bruno Stein e Mateus são personagens típicos, pois seus destinos individuais estão ligados às transformações sociais do tempo em que vivem e, além disto, são indivíduos bem definidos, com personalidades bem demarcadas. Todavia, as considerações que tecemos da acepção lukacsiana de que a tipicidade do personagem está vinculada à realização por este de uma ação que revele sua essência (e que esta seja uma práxis, com viés humanista), e de que a ação realizada não pode ser “ordinária” ou “comum”, e ainda que a ação tem que ser “narrada” e não “descrita”, nos permitiram problematizar a tipicidade delas. Bruno Stein e Alfredo Müller realizam *ações* que revelam suas essências, mas Mateus não o faz, pois sua *ação* (de caráter extraordinário) é representada como resultado da *hamartia*. Ademais, as ações de Bruno e Alfredo são negativas, não constituindo uma práxis. Identificamos que outros fatos do período histórico, relacionados aos personagens, talvez fossem mais típicos que alguns dos representados e que as obras oscilam entre “narrar” e “descrever”.

O vínculo temático, composicional e estético entre *O pêndulo do relógio* (1984), *Valsa para Bruno Stein* (1986) e *Quem faz gemer a terra* (1991) propicia considerá-las um conjunto de três obras que, pela força dos dramas representados, poderia denominar-se a trilogia dos “desgarrados do campo”, haja vista que seus protagonistas tiveram seus destinos desgarrados pelos “ventos” da modernização.

*O pêndulo do relógio* apresenta o drama de Alfredo Müller (personagem típico) que vai à falência, em 1980, por ter tomado empréstimos bancários que não pode pagar e por cultivar unicamente a soja, suicidando-se ao perceber que se desgarrara inexoravelmente do campo. Herman Hauser compra suas terras.

*Valsa para Bruno Stein*, segunda obra da trilogia, situa, em 1981, a crise existencial de pessoas de diferentes gerações que vivenciaram o mesmo processo de “modernização”, a crise da família de tipo patriarcal, a migração compulsória de sem terras e a migração voluntária de jovens, neste caso, em busca de uma vida melhor. Nela, também encontramos outros personagens típicos como Valéria e Verônica; e reencontramos Herman Hauser, como o candidato a presidente da cooperativa agrícola e o personagem que tem se beneficiado do modelo agrícola implantado pela ditadura militar.

*Quem faz gemer a terra* retrata a falência da família de Mateus (outro personagem típico), em 1985, e o surgimento do maior movimento social da história brasileira: o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Os motivos da falência são os mesmos que arruinaram a propriedade e a vida de Alfredo Müller: as dívidas e o monocultivo. Hermann Hauser reaparece, nesta obra, comprando as terras da família de Mateus, assim como a família Müller ressurgiu acampada com os sem terras.

A relação entre texto e contexto, um dos motes desta pesquisa, foi exposta ao longo do capítulo precedente. Não há como negar-se que o fator social (o externo) fornece matéria (ambiente, costumes, tempo, espaço, traços grupais, idéias) para *O pêndulo do relógio*, *Valsa para Bruno Stein* e *Quem faz gemer a terra*, possibilitando a realização do valor estético. Charles Kiefer assimilou a dimensão social como fator de arte, transformando o externo em interno, o contexto em estrutura, principalmente em *Valsa para Bruno Stein*, no qual das transformações sociais e culturais do período decorrem as transformações na vida dos personagens; a crise histórica da sociedade transmuta-se em crise existencial dos indivíduos.

Podemos constatar que *Quem faz gemer a terra* expõe uma experiência histórica de exploração econômica e repressão aos sem terra. Pelos eventos que a obra representa, ela pode ser considerada como registro da história, na qualidade de contra-história, discrepante do

registro da história oficial e, assim, uma forma de literatura que possibilita o conhecimento da realidade, marca do realismo.

Em seu conjunto, as obras da trilogia podem, portanto, ser consideradas como representativas da História do Rio Grande do Sul, especificamente no que diz respeito ao êxodo rural, ocorrido na região do Planalto, no período compreendido entre 1950-1990, e que, no Brasil, importou na migração forçada de 27 milhões de pessoas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras e textos de Charles Kiefer

- KIEFER, Charles. *Aventura no rio escuro*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Caminhando na chuva*. 5. ed., Porto Alegre : Mercado Aberto, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A face do abismo*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1988.
- \_\_\_\_\_. O homem será antes de mais nada o que tiver projetado ser. Entrevista. In: *CHARLES KIEFER*. Porto Alegre : IEL, 1990.
- \_\_\_\_\_. Os problemas do meio rural na literatura gaúcha. In: RÖSING, Tânia (org.). *Jornadas Literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo : UPF, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O pêndulo do relógio*. 5. ed., Porto Alegre : Mercado Aberto, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mercúrio veste amarelo: a poética nas cartas de Mário de Andrade*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Os ossos da noiva*. 2. ed., Porto Alegre : Mercado Aberto, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Valsa para Bruno Stein*. 6. ed., Porto Alegre : Mercado Aberto, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O poncho*. Ensaio psicanalítico: Vera Stringuini. Porto Alegre : WS Editor, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Contos Escolares*. 3. ed., Porto Alegre : WS Editor, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A poética do conto*. Porto Alegre : Nova Prova, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Valsa para Bruno Stein*. 8. ed. revista, Rio de Janeiro : Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Quem faz gemer a terra*. 7. ed., Rio de Janeiro : Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Logo tu repousarás também*. Rio de Janeiro : Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O escorpião da sexta-feira*. 2. ed., Rio de Janeiro : Record, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Você viu meu pai por aí?* Ilustrações de Maurício Veneza. 6. ed., Rio de Janeiro : Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Aventura no Rio Escuro*. 6. ed. rev., Rio de Janeiro : Record, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Blog do Patrono*. Disponível em: <<http://www.feiradolivro-poa.com.br/blog.php?post=61>>. Acesso em: 03 nov. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Segunda-feira, 3 de Agosto de 2009 – Suor no rosto (I)*. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com/2009/08/suor-no-rosto-1.html>> (2009a). Acesso em: 10 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Terça-feira, 4 de Agosto de 2009 – Suor no rosto (2)*. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com/2009/08/suor-no-rosto-2.html>> (2009b). Acesso em: 10 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Quarta-feira, 5 de Agosto de 2009 – Suor no rosto (3)*. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com/2009/08/suor-no-rosto-3.html>> (2009c). Acesso em: 10 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Segunda-feira, 10 de Agosto de 2009 – Suor no rosto (6)*. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com/2009/08/suor-no-rosto-6.html>> (2009d). Acesso em: 10 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Terça-feira, 11 de Agosto de 2009 – Suor no rosto (7)*. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com/2009/08/suor-no-rosto-7.html>> (2009e). Acesso em: 31 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. *Segunda-feira, 22 de fevereiro de 2010 – Prazer cumprido*. Disponível em: <<http://charleskiefer.blogspot.com/>>. Acesso em: 17 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *Cronologia* (2003). Disponível em: <<http://www.charleskiefer.com.br/cronologia.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *Biobibliografia* (s.d.). Disponível em: <<http://www.charleskiefer.com.br/bibliografia.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2010.

\_\_\_\_\_. *Segunda-feira, 09 de agosto de 2010 – Liberação de “A poética do conto”*. Disponível em: <[http://charleskiefer.blogspot.com/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://charleskiefer.blogspot.com/2010_08_01_archive.html)>. Acesso em: 16 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. *Para ser escritor*. São Paulo : Leya, 2010.

## **Fortuna crítica de Charles Kiefer**

CHARLES KIEFER (s. org.). Porto Alegre : IEL, 1990.

CIBOTARI, Teresa Beatriz Azambuya. *O papel das oficinas literárias na formação de autores contemporâneos*. 2007, 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Habilitação Português) – Graduação em Letras, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo. 2007.

FISCHER, Luis Augusto. Anos 1980 e 90: muita literatura média, mas alguma boa ousadia. In: FISCHER, Luis Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre : Leitura XXI, 2004.

ILHA, Flavio. *Nascido para escrever – 26-04-2006*. Revista Aplauso n. 74. Disponível em <[http://www.aplauso.com.br/site/portal/antiores.asp?campo=572&secao\\_id=51](http://www.aplauso.com.br/site/portal/antiores.asp?campo=572&secao_id=51)>. Acesso em: 17 mar. 2010.

KHÉDE, Sônia Salomão. Aos ventos da modernização. Jornal *O Globo*, 16 de novembro de 1986, Caderno II, Rio de Janeiro. Disponível em:

<<http://fortunacriticadecharleskiefer.blogspot.com/2009/10/aos-ventos-da-modernizacao-sonia.html>>. Acesso em: 22 out. 2009.

LORENZONI, Marisa. *Quando ser escritor é lutar contra o tempo*. Entrevista com Charles Kiefer. Disponível em: <[http://issuu.com/gelsonsp/docs/unicom\\_feira](http://issuu.com/gelsonsp/docs/unicom_feira)>. Acesso em: 17 nov. 2010.

MOMBACH, Clarissa. *A representação da cultura brasileira teuto-gaúcha na literatura sul-rio-grandense contemporânea*. 2008, 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2008.

MOUTINHO, Marcelo. Charles Kiefer, best-seller no Sul, tem obra relançada nacionalmente. (s.d., s.l.). Disponível em: <<http://fortunacriticadecharleskiefer.blogspot.com/2010/02/charles-kiefer-best-seller-no-sul-tem.html>>. Acesso em: 11 fev. 2010.

NASCIMENTO, Paulo. *Valsa para Bruno Stein*. Porto Alegre : Accorde filmes, 2007. 1 DVD. Fotografias do filme disponíveis em: <<http://www.acorde.com.br/valsa/>>. Acesso em 17 out. 2010.

PINHEIRO, Mirian. Literatura que comove. Jornal *O Estado de Minas*, 25 de março de 2007, p 2. Belo Horizonte. Disponível em <[http://fortunacriticadecharleskiefer.blogspot.com/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://fortunacriticadecharleskiefer.blogspot.com/2009_10_01_archive.html)>. Acesso em 22 out. 2009.

PORTELA, Fernando. *Entrevista com Fernando Portela*. Disponível em: <[http://charleskiefer.blogspot.com/2010\\_04\\_01\\_archive.html](http://charleskiefer.blogspot.com/2010_04_01_archive.html)>. Acesso em: 16 nov. 2010.

RIBEIRO, Julio; SCHUSTER, Marco Antonio. *Charles Kiefer*. Disponível em: <[www.revistapress.com.br/root/materia\\_detalhe.asp?mat=146](http://www.revistapress.com.br/root/materia_detalhe.asp?mat=146)>. Acesso em 26 out. 2010.

RÖSING, Tânia M. K. O autor e seu tempo. In: *CHARLES KIEFER*. Porto Alegre : IEL, 1990(a).

\_\_\_\_\_. O outro lado da história. In: *CHARLES KIEFER*. Porto Alegre : IEL, 1990(b).

SANTOS, Wolnyr. Em torno do conto. In: KIEFER, Charles. *Contos Escolares*. 3. ed., Porto Alegre : WS Editor, 2003.

SILVA, Deonísio. *Caminhos Novos*. Jornal *Tchê!*, n. 33, julho de 1984, p. 11. Disponível em: <<http://fortunacriticadecharleskiefer.blogspot.com/2009/10/caminhos-novos-deonisio-da-silva.html>>. Acesso em: 22 out. 2009.

SILVA, Salma Divina da. *Do corpo do texto ao texto do corpo: a pertinência e a atualidade do mito de Pigmalião*. 2006. 110 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

STOLL, Lauria Cristine. *Mito fáustico e puritanismo religioso em Valsa para Bruno Stein, de Charles Kiefer*. 2001, 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria. 2001.

TEIXEIRA, Jerônimo. *O inventor do gaúcho. Escritores do Rio Grande do Sul avaliam a herança literária de Érico Veríssimo*. Disponível em: <[www.laab.com.br/doc\\_em\\_word/entrevistas.doc](http://www.laab.com.br/doc_em_word/entrevistas.doc)>. Acesso em: 16 nov. 2010.

VOGEL, Simone. Figuras femininas de origem alemã no romance *A face do abismo*, de Charles Kiefer. 2003, 138 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2003.

WIKIPEDIA. QUEM FAZ GEMER A TERRA, PEÇA DE TEATRO. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Kiefer](http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Kiefer)>. Acesso em: 13 mar. 2010.

## Referencial teórico e outras referências

ANTUNES, Ricardo; REGO, Walquiria Leão (orgs). *Lukács um Galileu no século XX*. 2. ed., São Paulo : Boitempo, 1996.

ASSMANN, Jan. *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires : Lilmod, Libros de la Araucaria, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. rev., São Paulo : Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1985.

BOFF, Leonardo. *Vida segundo o espírito*. Petrópolis : Vozes, 1982.

BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre : Edipucrs, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org. Calin-Andrei Mihailescu; Trad. José Marcos Macedo. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed., São Paulo : Ática, 1986.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 13. ed., Porto Alegre : CORAG, 2003.

BRUM, Argemiro. *A comercialização de grãos – o caso da soja*. Ijuí : FIDENE, 1983.

\_\_\_\_\_. *Modernização da agricultura – trigo e soja*. Petrópolis : Vozes; Ijuí : Fidene, 1988.

CAMUS, Albert. *El mito de sísifo – ensayo sobre el absurdo*. Buenos Aires : Macagno, 1967.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida. GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. 5. ed., São Paulo : Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

CARINI, Joel João. Migrações compulsórias de agricultores e reterritorializações – recampesinizações no noroeste do Rio Grande do Sul. In: TEDESCO, João Carlos; CARINI, Joel João (org.) *Conflitos agrários no norte gaúcho - vol. 3*. Passo Fundo : IMED, 2010.

CONRAD, Joseph. *A linha de sombra: uma confissão*. Trad. Maria Antonia Van Acker. Rio de Janeiro : O Globo; São Paulo : Folha de São Paulo, 2003.

COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. 2009, 391 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de pós-graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. 5. ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo : Martins Fontes, 1983.

\_\_\_\_\_. *Depois da teoria – um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

FÁVERO, Altair Alberto; GABOARDI, Ediovani Antônio (coord.); RAUBER, Jaime José [et. al.]. *Apresentação de trabalhos científicos: normas e orientações práticas*. 4. ed., rev. e ampl., Passo Fundo : Ed. UPF, 2008.

FISCHER, Luis Augusto. O romance como mundo. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 5, 15 de outubro de 2010.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. 2. ed., São Paulo : Moderna, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cotidiano e arte em Lukács*. Estudos Avançados 14 (40), 2000, p. 299-308. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v14n40/v14n40a22.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2010.

GARDNER, John. *A arte da ficção: orientações para futuros escritores*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1997.

GÖERGEN, Frei Sérgio A. *O massacre da fazenda Santa Elmira*. Porto Alegre, s. e., 2002.

GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: JOSUÉ GUIMARÃES. Porto Alegre : IEL, 1988.

HÁ 30 ANOS EM ZH. *Minifúndios estão diminuindo no Estado*. Porto Alegre, *Jornal Zero Hora*, Domingo, 7 mar. 2010, p. 39.

JAMESON, Fredric. Em defesa de Georg Lukács. In: JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma – teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo : Hucitec, 1985.

JIMENEZ, Marc. Georg Lukács e a questão do realismo. In: JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto; revisão técnica Alvara L. M. Valls. São Leopoldo : Unisinos, 1999.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro : Ediouro; São Paulo : Publifolha, 1998.

KETZER, Solange Medina. *A narrativa de Cyro Martins: uma história em trilogia*. 1991, 174 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Curso de Pós-Graduação em Letras, PUC. Porto Alegre. 1991.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo : Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. A “Vitória do Realismo” num Poema de Drummond: “A Mesa”. In: KONDER, Leandro (et. al.). *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1974.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 7. ed., Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2002.

LERRER, Débora Franco. *De como a mídia fabrica e impõe uma imagem – a “degola” do PM pelos sem-terra em Porto Alegre*. Rio de Janeiro : Revan, 2005.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LUKÁCS, Georg. *Existencialismo ou Marxismo*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo : Senzala, 1967.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. 2. ed., Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Introdução a uma Estética Marxista – sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2. ed., Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 3. Reimp., São Paulo : Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Memória e História: Hannah Arendt em diálogo com Walter Benjamin*. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1349/1054>> . Acesso 19 fev. 2010.

- MARCON, Telmo. O processo de constituição do acampamento. In: MARCON, Telmo. *Acampamento Natalino: história da luta pela Reforma Agrária*. Passo Fundo : UPF, 1997.
- MÉSZÁROS, István. O conceito de realismo em Marx. In: MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo : Boitempo, 2006.
- MEZZAROBA, Orides; MONTEIRO, Cláudia Servilha. *Manual de metodologia da pesquisa no direito*. 5. ed., São Paulo : Saraiva, 2009.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3. ed., São Paulo : Cultrix, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A análise literária*. 14. ed., São Paulo : Cultrix, 1996.
- MORAES, Tetê. *Terra para Rose*. Rio de Janeiro, 1987, Sagres Cinema, Televisão e Vídeo. 1 VHS.
- NAPP, Sergio. *Das Travessias II: (poemas e letras de música)*. Porto Alegre : WS Editor, 2009.
- NOGUEIRA, Ricardo. O suicídio no Rio Grande. *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre. 13 de dezembro de 2009, domingo, p. 19.
- PATRIOTA, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. 2010, 284 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2010.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro : DIFEL, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. Psicologia profunda e crítica. In: *Texto/Contexto: ensaios*. 2. ed., São Paulo : Perspectiva, Brasília : INL, 1973.
- ROTH, Philip. *Fantasma sai de cena*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.
- SAVELSBERG, Joachim. *Violações de direitos humanos, lei e memória coletiva*. Trad. Ana Paula Rogers. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ts/v19n2/a01v19n2.pdf> >. Acesso 19 fev. 2010.
- SCALABRIN, Leandro. Entrevista com Carlo Frabetti. *FILOSOFAZER*, Passo Fundo, n. 35, p. 161-164, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed., São Paulo : Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo : Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo : Ed. 34, 2005.

- SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre : L&PM, 1997.
- SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *Formação da teoria da literatura*. Rio de Janeiro : Ao livro técnico; Niterói : UFF/EDUFF, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. 10. ed., São Paulo : Ática, 2007.
- TAVARES, Elaine. *Porque é preciso romper as cercas – Do MST ao jornalismo da libertação*. Florianópolis : Companhia dos Loucos, 2008.
- TEDESCO, João Carlos (et. al.). Passo Fundo e a produção do território pós-anos 1950: imigração e urbanização. In: BATISTELLA, Alessandro (org). *Passo Fundo, sua história*. Vol. 1. Passo Fundo : Méritos, 2007.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima; revisão técnica Sérgio Lessa. São Paulo : UNESP, 2008.
- TOMACHEVSKI. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria de la literatura de los formalistas Rusos*. Buenos Aires : Siglo veinteuno, 1976.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro*. Trad. Regina Lyra. Rio de Janeiro : Elsevier, 2008.
- VERÍSSIMO, Luiz Fernando. *Mais comédias para ler na escola*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2008.
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: SAFATLE, Vladimir; TELLES, Edson (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo : Boitempo, 2010.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. 2. ed., São Paulo : Brasiliense, 1986.
- WEISSHEIMER, Marco. *Brigada Militar pressiona prefeitura por monumento para soldado morto por sem-terra*. Disponível em < <http://rsurgente.opsblog.org/2008/08/07/brigada-militar-pressiona-prefeitura-por-monumento-para-soldado-morto-por-sem-terra/>>. Acesso em 20 fev 2010.
- WOLFF, Fausto. *A milésima segunda noite ou história do mundo para sobreviventes*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2005.