
PIANO: MATUTO, INFAME E HERÓI¹

Piano: Redneck, Infamous and Hero

Thiago André Rodrigues Leite²

RESUMO: Neste artigo, objetivo analisar de que modo o protagonista Piano, no conto “A enxada”, de Bernardo Élis (1979), pode ser associado aos sujeitos infames de que fala Foucault (2003) no texto “A vida dos homens infames”. Parece haver um ponto de (des)encontro entre os sujeitos miseráveis discorridos nesse texto e o personagem miserável Piano, possível fruto de uma construção respaldada em matutos. O ponto de encontro estaria nas representações negativas construídas a partir do olhar do outro acerca de todos eles, ao passo que o ponto de desencontro estaria nas representações positivas que o narrador de “A enxada” constrói acerca de Piano, um ponto de vista pacificador, de modo que é possível construir a representação de heroísmo ligada a Piano, um sujeito infame, mas com a fama de cortesia e bondade.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Piano; Matuto; Infame; Herói.

ABSTRACT: In this article, I aim at analyzing how the main character Piano, in the tale “The hoe”, by Bernardo Élis (1979), can be associated to infamous subjects about whom Foucault (2003) discusses in the text “The life of the infamous men”. There (not) seems to be a meeting point between the miserable subjects discussed in this text and the miserable character Piano, a possible existence from a building related to rednecks. The meeting point would be in the negative representations from the other's look about all them, while the difference would be in the positive representations that the storyteller of “The hoe” builds about Piano, a pacificatory point of view, so that it is possible to build the heroism representation linked to Piano, an infamous subject, but with the fame of politeness and goodness.

KEY WORDS: Tale; Piano; Redneck; Infamous; Hero.

¹ Este artigo surgiu do contato inicial com o projeto de pesquisa “Literatura de campo e cultura popular em diálogos: arte e história, corpo e terra nas letras de Goiás”, aventado pela Professora de Língua Portuguesa e Literatura Ana Clara Magalhães de Medeiros, do Instituto Federal de Goiás, câmpus Águas Lindas. Esse projeto propõe uma investigação transdisciplinar, no sentido de (des)envolver várias áreas do conhecimento, visando à transformação de mentalidades em detrimento da desvalorização cultural, tendo como grande justificativa o (des)envolvimento humano a partir de elementos ordinários apresentados e representados pela Literatura goiana.

² Doutor em Estudos Linguísticos pela UFU (Uberlândia/MG), Docente pelo IFG (Águas Lindas/GO)

INTRODUÇÃO

A Literatura sempre passa por (grandes) transformações no modo de escrever textos e de abordar temas (novos e/ou repisados). No final do século XX, a Literatura brasileira traz temas do cotidiano, tanto na prosa como na poesia, por meio de uma linguagem coloquial, tratando, por exemplo, de temas relacionados à vida de pessoas ordinárias. Na década de 60 desse mesmo século, o escritor goiano Bernardo Élis escreve o conto “A enxada”, que faz parte de seu livro intitulado “Veranico janeiro”. Nesse conto, que tem como cenário o sertão goiano, em meio à mescla das linguagens culta, popular e regional, o narrador mostra que o protagonista Supriano é um daqueles trabalhadores rurais matutos³ que causa incômodo em autoridades e autoritários, uma vez que carrega consigo simplicidade e nobreza.

Minimamente, o conto retrata que Piano, assim como também é chamado Supriano, sai em busca de uma enxada para poder realizar um trabalho na fazenda do Coronel Elpídio Chaveiro. Fala sobre a entrega de Piano a Seu Elpídio pelo delegado para pagamento de dívida. Com toda sua força de trabalhador, o protagonista, mesmo encontrando animosidades e obstáculos, procura comprar uma enxada e não desiste; ele insiste e persiste. No entanto, essa força vai se acabando, e Piano começa a se definir mental e fisicamente. São várias as tentativas de conseguir uma enxada. O protagonista até reforça que “a gente⁴ não quer de graça. É só colher a roça, a

³ No Minidicionário Houaiss da língua portuguesa (2010), o termo “matuto” é definido como alguém que vive no campo, alguém que não tem instrução e alguém dotado de esperteza. Interessante notar que essas definições apontam para certa contradição, pois ser esperto não parece coadunar-se com a ideia de não ser instruído, ou seja, para ser esperto é preciso, minimamente, ser instruído. Esse tipo de esperteza associado à instrução pode se dar em alguém do campo ou não. Procuro mostrar, ao longo deste artigo, que Supriano é matuto porque é habitante do campo, caipira, tendo certa esperteza e malícia em alguns momentos, mas muita ingenuidade em outros.

⁴ Interessante perceber que o uso de “a gente”, em vários momentos do conto, indicia que a voz do narrador está entremeadada à voz do protagonista, já que esse uso vem como uma espécie de pensamento (reflexão) por parte do narrador e do Piano ao mesmo tempo. São vozes imiscuídas, no sentido de posicionamentos relacionados a uma “mesma” direção, que mostram um possível modo de ser do matuto goiano. Inclusive, segundo Souza (2004, p. 01), “na obra de Bernardo Élis, percebemos uma função humanizadora da linguagem, pois não há distinções entre a fala de Piano, lavrador, classe pobre, e a do Capitão Elpídio, latifundiário, classe rica. Mesmo o narrador, possuidor de uma linguagem mais erudita, em alguns momentos, faz uso do vocabulário regional, estando, assim, próximo das personagens e do leitor”. No tópico “**Piano herói e o seu silenciamento**”, mostro um momento em que o narrador faz o uso de vocabulário regional. De certa forma, faço isso, também, nas “**Considerações finais**”. Acerca do imbricamento de vozes (narrador e Piano), desenvolvo essa ideia ao longo do artigo a partir de

gente paga..." (ÉLIS, 1979, p. 84), pois demonstra ser justo e honesto.

Segundo Foucault (2003), no Ocidente, a partir do século XVII, a Literatura passa a ter o dever de falar sobre os segredos mais comuns, mas também passa a ter o dever de perceber os segredos mais escondidos, proibidos, escandalosos e penosos. Entram em cena, no cenário literário, o sujeito infame, sem fama, e suas questões ínfimas e íntimas. Passa-se a dizer, também, o indizível e o intolerável. Nesse sentido,

[...] a literatura se instaura em uma decisão de não-verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir **efeitos de verdade** que são reconhecíveis como tais; a importância que se concedeu, na época clássica, ao natural e à imitação é, sem dúvida, uma das primeiras maneiras de formular esse funcionamento “de verdade” da literatura (grifos meus). (FOUCAULT, 2003, p. 221)

No Brasil, a Literatura, desde o final do século XIX, é permeada por confrontos entre aquilo que, tradicionalmente, se mantém (estruturas e temas, em certa medida, fixos) e aquilo que, modernamente, rompe (estruturas e temas, em certa medida, livres). Um exemplo revolucionário de rompimento e de renovação na estrutura e no tema do texto em prosa diz respeito ao regionalismo brasileiro. Segundo Candido (1972), esse regionalismo, em suas diversas fases, apresenta artificialidade na estrutura e alienação no conhecimento do Brasil, mas também apresenta relação adequada entre estrutura e tema, relação essa em que o aspecto humanizador por parte do narrador produz a dissolução do homem culto no homem rústico, o que evita a distância entre um ser “superior” e um ser “pitoresco”, tornando-se, portanto, “[...] um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do País” (CANDIDO, 1972, p. 87).

O conto “A enxada” integra o regionalismo brasileiro. Bernardo Élis, nesse conto, adota como enfoque narrativo a terceira pessoa de um narrador que, por vezes, mantém seu vocabulário e sua sintaxe ao nível de suas personagens rústicas. Essa aproximação entre narrador e personagens produz aspecto humanizador, logo, para usar uma expressão foucaultiana na definição de Literatura, “efeitos de verdade”. O conto em foco produz um olhar especial a existências que sofrem violências de uma sociedade coronelesca. Uma dessas existências é Piano, a partir de quem se produz uma relação entre o natural e a imitação, visto que representa, de certa forma, o

alguns dizeres do conto.

matuto goiano (e outros matutos também), no sentido de ser, possivelmente, resignado e conformado, porém trabalhador e honesto.

Neste artigo, objetivo analisar de que modo o protagonista Piano pode ser associado aos sujeitos infames de que fala Foucault (2003) no texto “A vida dos homens infames”. Parece haver um ponto de (des)encontro entre os sujeitos miseráveis percorridos nesse texto e a personagem miserável Piano, possível fruto de uma construção respaldada em matutos do cerrado goiano. O ponto de encontro estaria nas representações negativas (pejorativas) construídas a partir do olhar do outro acerca de todos eles, ao passo que o ponto de desencontro estaria nas representações positivas (elogiosas) que o narrador de “A enxada” constrói acerca de Piano, um ponto de vista pacificador, de modo que é possível construir a representação de heroísmo ligada a Piano, um sujeito infame, mas com a fama de cortesia e bondade.

QUEM SERIAM OS SUJEITOS INFAMES?

Foucault (2003), em “A vida dos homens infames”, analisa documentos institucionais, como os da polícia, que datam de 1660 a 1760. Há um exemplo, nessa obra, de uma astróloga, sobre quem é dito que já cometeu diversos crimes e que é capaz de cometer qualquer tipo de crime. “Assim, há tanta caridade quanto justiça ao se livrar incessantemente o público de uma mulher tão perigosa, que o rouba, o engana e o escandaliza impunemente há tantos anos” (FOUCAULT, 2003, p. 209-210). Esse estilo de pedido contra alguém era feito, em sua maioria, por familiares, vizinhos, entre outros; pedido de maneira humilde e insistente para o monarca. Assim, quem estivesse pedindo poderia tornar-se uma espécie de “monarca” para o “infrator” em termos de poder, pois poderia ter seu pedido atendido, logo o sujeito infame em questão sofreria todas as coerções cabíveis por parte das leis da época.

O detalhe tido sem importância, ínfimo, e a vida ordinária, comum, passam a ser (re)escritas a partir de denúncias do próprio povo. Outro exemplo de sujeito infame: “abatido sob o peso da mais excessiva dor, Duchesne, funcionário subalterno, ousa, com uma humilde e respeitosa confiança, lançar-se aos pés de Vossa Majestade para implorar sua justiça contra a mais malvada de todas as mulheres... [...]” (FOUCAULT, 2003, p. 209). O poder que é dado às palavras na relação com questões, de certa forma, insignificantes provoca o efeito cômico. São descrições que soam

como trágicas, produzidas acerca de vidas simples, e que tornam essas vidas dignas de serem (re)vistas por um soberano.

Nos documentos analisados, o autor se questiona quanto àquilo que seria de maior intensidade: se os fatos fortes ou se as palavras fortes relacionados a "vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas (...)" (FOUCAULT, 2003, p. 203), ou seja, "poemas-vidas" (FOUCAULT, 2003, p. 205). São "[...] vidas ínfimas que se tornaram cinzas nas poucas frases que as abateram" (FOUCAULT, 2003, p. 204). Em outras palavras, são breves existências, "existências-relâmpagos" (FOUCAULT, 2003, p. 205), que vêm à tona e se extinguem logo em seguida, posto que não haveria mais nenhum registro acerca de tais existências, apenas o registro de possíveis infrações cometidas por elas. Dessa forma, a poesia no modo de escrita em relação à descrição dos sujeitos infames produz uma maneira de existência diferente para essas existências ordinárias, comuns, as quais refletiriam representações depreciativas: loucura, vida obscura, crime, etc. Os dois exemplos citados anteriormente, o de uma astróloga e de uma mulher indigna, são resultados do exercício de um poder vingativo por parte de seus denunciadores, os quais, de algum modo, discordaram de alguma(s) de sua(s) prática(s) cotidiana(s).

No conto "A enxada", quando Piano pergunta ao Coronel Elpídio pela enxada, este responde da seguinte forma: "Nego à-toa, não vale a dívida e ainda está querendo que te dê enxada! Hum, tem muita graça!" (ÉLIS, 1979, p. 85). Em outro momento, Seu Elpídio faz a seguinte afirmação: "Vai-se embora, negro. E se fugir te boto soldado no seu rasto" (ÉLIS, 1979, p. 86). O modo como Piano é tratado pelo Coronel produz um efeito de ojeriza, asco, maltrato e despeito, colocando o protagonista em um lugar de ínfimo valor, isto é, em um lugar de existência que tende a passar despercebida pela sociedade, já que é vítima de uma estrutura social coronelesca em que o exercício de poder sofrido por Piano aponta para um modo de sujeito infame. Então, esse personagem protagonista representaria ser um sujeito infame, pois é colocado em descrédito, assim como foi feito com os sujeitos infames abordados por Foucault (2003).

Em outro momento, quando Seu Elpídio pergunta a Piano se já havia plantado a roça e este responde negativamente, visto que ainda não havia conseguido uma enxada, o Coronel, implacavelmente, afirma: "está brincando moleque, mas eu te pego você" (ÉLIS, 1979, p. 87). Como um possível sujeito infame, Piano, ao olhar do Coronel, não parece ser digno de ser chamado de "homem", mas, sim, de "moleque", termo que conota ser alguém irresponsável e sem amadurecimento moral.

O negro ("nego" ou "preto", como também é dito no conto) Supriano tem uma esposa paralítica ("entrevada das pernas" quando do parto do filho), Olaia, e um filho com problemas mentais ("idiota", "bobo babento", "mentecapto", "doente", "animal" e "bicho" comparado a um "porco" ou "anta" pelo seu fungar e modo de olhar), cujo nome não é dito no conto, o que indicia haver uma voz social que repele aquele que não tem fama, aquele que é apenas mais um indigno na imensidão da multidão, um sujeito infame; que, de tão infame, não chega a ser digno de nome, é mais que um anônimo, é um inominável. Conforme discorro mais adiante, Olaia e o filho "bobo" são retaliados na cidade, o que coaduna com a ideia de voz social rechaçando existências tidas como diferentes das habituais. Um modo de poder sendo exercido pelo povo contra aqueles que escapam de uma certa estrutura social tida como de "boa conduta".

Referindo-se a Olaia, o narrador diz que "pernas dela eram o bobo, que ela conservava sempre encostado. Quando tinha de ir mais longe, amontava na cacunda dele e lá se iam aqueles destroços humanos pelos trilheiros, numa função de anta no vício" (ÉLIS, 1979, p. 98). Chamo a atenção para a possibilidade de a expressão "destroços humanos" produzir um sentido de que essas existências não demonstram ser completamente humanas, tais existências são apenas "restos", "retalhos", uma espécie de "lixo social", uma vez que ambos têm "problemas" (Olaia, fisicamente; o filho "bobo", mentalmente), ambos são, diante dessa perspectiva, infames, assim como Piano seria infame pelo seu caráter de matuto e, talvez, também, pelo seu caráter de ingênuo. Afirimo "ingênuo" porque Piano sai em busca desenfreada por uma enxada, não avaliando até que ponto estaria exagerando ou não por não conseguir nenhuma enxada; é uma busca (in)cessante, que não para, mas ocorre certa parada e repensada, mesmo insanamente, quando o tempo datado para o plantio está se findando.

A BUSCA (IN)CESSANTE POR UMA ENXADA

Segundo já sinalizei anteriormente, Piano passa o conto todo à procura de uma enxada, a fim de realizar uma atividade campal, plantio de arroz, na fazenda de Seu Elpídio Chaveiro. Essa atividade surgiu em decorrência de Piano, por conta da doença de sua mulher, por exemplo, não ter podido cumprir com um trabalho na fazenda do delegado, conforme regia um determinado contrato. E o delegado, para pagamento de uma certa dívida, entregou Piano para trabalhar para Seu Elpídio. É como se Piano fosse uma mercadoria ou uma moeda de troca, um objeto, servindo apenas de suporte, mediante sua mão de obra, para cobrir dívidas.

Em um determinado momento do conto, Piano consegue um machado emprestado para tirar mel, com o intuito de comprar a enxada, porém vende apenas uma garrafa. Chega até mesmo a pensar em roubar uma enxada, entretanto poderia ser pego e, conseqüentemente, ser preso. O protagonista aparenta ser honesto e responsável, portanto não teria tal atitude.

Ao ficar na porteira das terras de Seu Elpídio, a cada viajante que passa, Piano pergunta: "...será que mecê não tem por lá alguma enxada assim meia velha pra ceder para a gente?" (ÉLIS, 1979, p. 88). No entanto, não consegue nenhuma. Quando o vigário passa pela porteira, Piano tem uma grande esperança em consegui-la, pois tal padre promete a ele que poderia pegá-la na cidade. Contudo, a enxada não é encontrada porque, provavelmente, fora roubada. Até mesmo Homero, ferreiro, que tinha oficina de fabricar foices e, conforme pensamento de Piano, enxadas também, não trabalhava mais porque havia se envolvido com muita cachaça.

Um conhecido recomenda a Piano que procure por seu irmão em rio Vermelho. Então, Piano sai em busca do irmão desse conhecido. Pensando que estivesse fugindo, dois soldados acabam espancando o protagonista, o qual lhes pergunta: "pelo amor de Deus, por que que estão fazendo isso com a gente, ara?" (ÉLIS, 1979, p. 93). Acaba ficando preso por dois dias sem comida, sendo conduzido, no terceiro, a Seu Elpídio, que "[...] continuava forte como um governo" (ÉLIS, 1979, p. 94). Já Piano: "fome, incompreensão, cansaço, dores nas munhecas que o sedenho cortou fundo, ardume das lapadas de sabre no lombo, revolta inútil, temor de tantas ameaças e nenhum vislumbre de socorro [...]" (ÉLIS, 1979, p. 94). A resignação e o conformismo vão fazendo parte do matuto Piano, que só queria uma enxada para trabalhar.

Murmurando para Seu Elpídio, Piano faz a seguinte afirmação: "Sou honrado, capitão. O que devo, pago. Mas em antes preciso de enxada mode plantar" (ÉLIS, 1979, p. 94). Seu Elpídio simplesmente manda Piano calar a boca e diz que, se não plantar logo o arroz, irá preso novamente. Piano se questiona sobre o ocorrido, por entender não ter feito nada de errado, o que aponta para uma possível ingenuidade, visto que o Coronel, por ser autoridade e autoritário, não estaria disposto a conversar, nem a negociar. Porém, Piano só queria mesmo era uma enxada para "lavorar". Além disso, reflete: "e num quero de graça não" (ÉLIS, 1979, p. 95).

Todo machucado pelos soldados, Piano sente-se muito cansado e faminto. Chega ao ponto de estancar o sangue do próprio pé que sangrava com barro pegajoso. Diante de um grande calor, Piano, mesmo sem enxada, afirma: "tomara que chova" (ÉLIS, 1979, p. 96), e o narrador, colocando sua voz com a voz de Piano, diz: "chuva muita, dessa chuvinha criadeira, porque no dia seguinte Seu Elpídio ia mandar soldado saber se a roça estava

plantada. Chuva dia e noite. Não chuva braba [...]” (ÉLIS, 1979, p. 96). Esse discurso indireto livre produz um efeito de simpatia por parte do narrador, o qual parece (querer) se identificar com o protagonista a ponto de sentir e tomar, de certa forma, suas próprias dores e seus próprios (in)conformismos. Acrescentando, diria que o narrador tem um papel fundamental de apaziguador de representações negativas acerca do Piano.

Logo em seguida, “um grande alívio encheu o peito do homem, sensação de desafogo, como se já houvesse plantado a roça inteirinha, como se o arrozal subisse verdinho pela encosta, ondeando ao vento” (ÉLIS, 1979, p. 96). Em certo momento, pede a sua esposa Olaia que vigie a enxada que havia conseguido. Todavia, Olaia não vê nenhuma enxada, mas, sim, um pedaço de galho verde, o que mostra que Piano está delirando. Além do mais, ela vê as mãos grossas do marido cheias de sangue e lama. Piano, todo estropiado, sai para plantar os dois sacos de sementes de arroz. Se não plantasse, Seu Elpídio mandaria os soldados maltratá-lo e prendê-lo.

Na sequência, dois soldados armados montados a cavalo chegam ao rancho de Piano, e Olaia os atende dizendo que Piano já está na roça plantando arroz. Os soldados percebem que Piano já havia plantado uma parte da roça onde a terra não era tão dura; percebem que ele está plantando a parte mais dura, fazendo buracos com pau, jogando sementes de arroz com as mãos sangrando e tampando com os pés. Toda essa cena remete a um certo primitivismo em que os homens ainda não tinham ferramentas apropriadas e eficazes para lidarem com a terra, podendo causar surpresa e estranhamento na vida moderna e contemporânea em que há diversos tipos de ferramentas para a lida com a terra. É por isso que

os soldados aproximaram-se mais para se certificarem se aquele era mesmo o preto Supriano. *Tão esquisito! Que diabo seria aquilo?* Aí Piano os descobriu e, delicado como era, suspendeu o trabalho por um momento, para salvá-los: “[...] pode dizer pra Seu Elpídio que tá no finzinho, viu?” (ÉLIS, 1979, p. 102, grifos meus)

Um dos soldados, ainda de jejum, começa a passar mal e vomitar, sendo ajudado pelo outro soldado. Piano percebe que os soldados começam a conversar e sente medo, já que consegue notar a transfiguração ligada à maldade no rosto de um deles. Logo, um dos soldados pega um fuzil e mira em Piano, que tenta se esconder atrás de um toco. Um tiro é dado e, no conto, nada é dito sobre ter acertado (em) Piano. Tudo fica obscuro, assim como o tempo no momento em que o tiro é dado, tempo bastante nublado.

Na sequência, há, no conto, uma espécie de "corte", uma digressão anunciando a festa do Divino Espírito Santo na cidade, a qual se enche de muitas pessoas, conseqüentemente de risos, apertos de mãos, abraços e muita conversa. E "a conversa era em torno de bois, vacas, cavalos, porcos, sela, capa, mantimentos e fazendas" (ÉLIS, 1979, p. 104). Em meio a foguetes e músicas na porta da igreja, começa um tumulto pela cidade. O narrador se questiona: "será que é soldado prendendo gente? (ÉLIS, 1979, p. 105)". Na verdade, "um homem forte carregava na cacunda uma velha magra que nem um louva-deus" (ÉLIS, 1979, p. 106), a qual é deixada em diferentes locais; arrasta-se e pede esmolas: "[...] que favorecesse uma pobre aleijada que tinha ainda a desdita de sustentar um filho surdo-mudo como aquele" (ÉLIS, 1979, p. 106).

A mulher velha e o homem são a esposa e o filho do Piano, o qual, na visão do vigário, era "[...] um sujeito papudo, muito delicado demais, que por derradeiro foi camarada do delegado e do Capitão Elpídio Chaveiro" (ÉLIS, 1979, p. 106). Interessante notar que o olhar negativo para Piano vem das outras personagens: Seu Elpídio e vigário, por exemplo, não vindo por parte do narrador, o que ratifica o efeito de simpatia deste pelo protagonista. Detendo-me na citação, deve ter passado muito tempo desde o "desaparecimento" de Piano, visto que a mulher não é apenas mulher, mas, sim, mulher velha e magra, e o "bobo" transformou-se em homem, já não é mais menino, como o conto permite entrever.

Quando foi perguntada, pela personagem Neca, se Piano era seu marido, Olaia (a mulher velha) responde que não e torna-se raivosa, também o "bobo" tem esse sentimento cheio de raiva, possivelmente por não compreenderem o sumiço de Piano. Então, os dois acabam indo embora pela rua afora numa corrida desenfreada. Desrespeitosamente, "a molecada grita, assovia, joga pedras e tampa atrás do casal" (ÉLIS, 1979, p. 107), como se estivessem correndo atrás de uma presa. Por fim, Neca se questiona se eles foram embora por medo de soldado, já que no começo da rua estão vindo um cabo e um praça, e conclui dizendo que "capaz", isto é, provavelmente, o que faz bastante sentido, pois Piano foi silenciado justamente por soldado, como parece ocorrer com tantos outros que, assim como o protagonista, podem ser tidos como heróis.

PIANO HERÓI E O SEU SILENCIAMENTO

É possível construir uma representação de heroísmo para Piano, visto que ele sofre bastante durante todo o conto, porém não reclama. Passa por certas injustiças, mas com muita redenção, o que me leva a perguntar: o que representaria todo esse conformismo? Parece-me que um modo heroico de ser, não no sentido “pleno” do termo “herói”, o qual indica que, para sê-lo, é necessário ser forte, valente, de bom caráter e de boa aparência física.

Considero que Piano pode ser associado às três características primeiras, pois é forte (possui grandes músculos, já que é trabalhador braçal), valente (não desiste de sua busca por uma enxada e, embora não a consiga, planta a roça com um pedaço de galho, pois tem o sentimento de obrigação a cumprir) e de bom caráter (educado e prestativo). Por outro lado, sobre sua aparência física, considero que é possível perceber que Piano é caracterizado como não tendo boa aparência física, conforme o que (de)manda o “espetáculo”⁵ da sociedade. Assim, “Supriano era feio, sujo, maltrapilho, mas dedicado e prestimoso como ele só” (ÉLIS, 1979, p. 83). Em outras palavras, popularmente pensando, Piano seria alguém considerado feio por fora, mas bonito por dentro. Um herói do dia a dia!

Além dessas representações acerca de Piano, há outras oriundas da voz do narrador, o qual diz, em linguagem regional, que “Supriano não tinha inzona nenhuma” (ÉLIS, 1979, p. 85), o que permite pensar no quão responsável é o protagonista. Além disso, “Piano era trabalhador e honesto [...] era bom de serviço” (ÉLIS, 1979, p. 86); novamente, a representação de responsabilidade, além das representações de bom de trabalho e de honestidade.

Quando o padre não consegue encontrar a enxada que havia prometido emprestar para Piano, vem a voz do narrador para dizer que “Piano reconhecia o empenho do padre, mas não pretendia dar-lhe maiores trabalhos. Deixasse aquilo. Que se podia fazer? Melhor entregar para Deus, que é pai” (ÉLIS, 1979, p. 92). Considero haver, aqui, um tom de humildade e de resignação, também de religiosidade e de crença em Deus. Todas essas representações positivas (elogiosas) constroem uma ideia de heroísmo ligada a Piano, que, mesmo tendo extrema necessidade da ferramenta para trabalho,

⁵ Conforme conceituado por Debord (1997, p. 15), “o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. [...] O espetáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante” (grifo do autor). Em termos de aparência física, o modelo reinante na sociedade vigente é aquele europeizado e americanizado em que é preciso ter pele clara, olhos claros e cabelos lisos e loiros, o que não é o caso de Piano.

ao se deparar com certos obstáculos que o impedem de consegui-la, ainda mantém seu bom caráter e sua paciência.

Realizando certa digressão, diria que parece não haver representações acerca dos sujeitos infames de que fala Foucault (2003) que apontem para algum caráter de heroísmo. Diferentemente de Élis (1979), que parece ir à realidade para construir e respaldar suas personagens, Foucault (2003) foca textos que tenham estrita relação com a realidade, no sentido de se referirem a ela, operando nela, uma vez que são textos sobre “personagens” que foram, de fato, reais, o que não significa que Piano não tenha existido ou se parecido com alguém da e na realidade, já que, retomando uma expressão foucaultiana, a Literatura produz “efeitos de verdade”.

Em relação aos textos focados por Foucault (2003, p. 206), vale destacar que eles são “[...] fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte. [...] Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras”. Tecendo uma relação com essa ideia de apagamento de existências por meio das palavras, chamo a atenção para o fato de que o protagonista Piano foi, também, riscado e perdido nas palavras quase finais do conto. Na verdade, Piano foi silenciado. Não que deveria estar claro no conto o que aconteceu com esse matuto, visto que o modo como o conto está escrito, (re)cortando sua principal personagem antes do seu final, é um modo inovador e revolucionário que aponta para diferentes possibilidades de sentido acerca do rumo que levou a vida de Piano.

A escrita de Élis (1979) permite-me pensar em vidas (existências) que passam despercebidas, que ganham um certo tom quando vindas para a Literatura, a qual reflete, em certa medida, aspectos da realidade. As existências de que fala Foucault (2003) são existências obscuras e enigmáticas destinadas a passarem pela humanidade sem ao menos deixarem suas pegadas; são existências (per)passadas por grandes malvadezas, assim como com a personagem Piano, embora tais malvadezas não tivessem sido cometidas por ele, que as teria sofrido em sua pele e em sua alma em termos físicos e mentais.

Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros — breves, incisivos, com frequência enigmáticos — a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível recuperá-las nelas próprias, tais como podiam ser “em estado livre”; só podemos balizá-las tomadas nas

declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele. (FOUCAULT, 2003, p. 206)

No final do conto “A enxada”, o rastro enigmático de Piano foi breve e incisivo. Essa personagem procura se defender, ficando atrás de um toco, de um tiro oriundo de um soldado em um momentâneo contato com certo tipo de poder: a autoridade autoritária e coronelesca da polícia para defesa de interesses escravocratas de coronéis e delegados. No momento do tiro, clímax, tudo fica obscuro e enigmático, uma vez que é silenciado o que acontece com Piano. Na cena do tiro, os periquitos esparramam-se. Algumas araras ralham. Sua esposa Olaia, no rancho, ouve o barulho do tiro e faz o sinal da cruz. Logo em seguida, o conto muda de cena, mostrando pessoas chegando à cidade para a festa do Divino.

Piano é excluído! Sua existência é um rastro enigmático: morreu, ficou aleijado, fugiu machucado ou simplesmente desapareceu? São apenas algumas breves perguntas. Isso porque todo esse silêncio significa; indicia que a existência de Piano durou apenas o tempo em que serviu de empregado e/ou de escravo. Trabalhador, em termos populares, feio, preto e pobre, rasgando o chão com suas mãos todas machucadas ao fazer de um toco de árvore uma enxada, toco se transformando em bagaço, devido, possivelmente, à força empreendida por Piano contra o chão. Como já discorri anteriormente, não suportando a cena, um soldado passa mal e começa a vomitar. Em decorrência de tudo isso, decide atirar em direção ao “bicho”, ao “animal”, ao “trapo humano”. De que serviria mais? Já estava todo estropiado!

No que tange à noção de silêncio, a partir da teorização de Orlandi (1997), cabe destacar que há sentido no silêncio, o qual atravessa as palavras, mas também está entre elas, isto é, na relação de uma palavra com outra. O silêncio não está para a ordem do implícito, pois é constitutivo das palavras, de modo que o sentido pode sempre vir a ser outro. Segundo Orlandi (1997, p. 106), “o implícito é o não-dito que se define em relação ao dizer. O silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído”. Perguntas não querem se calar: Piano foi apagado, colocado de lado, excluído? O que resta de Piano? Um certo modo de silêncio?

O silêncio significa e aponta para diferentes direções de sentido. É fato, na nossa história brasileira, que aquele que incomoda o alto-escalão da sociedade pode vir a ser silenciado, uma vez que parece mostrar, inclusive, o quanto os pertencentes a esse alto-escalão podem não ser “bons”; silencia para não comprometer a “boa” reputação dessa outra camada. A existência de

Piano aponta para outros tipos de existência, outros modos de vida. Por isso, sentidos de determinados lugares podem, a todo o momento, emergirem em lugares (im)previstos, até mesmo em uma obra literária, que pode funcionar como uma espécie de retomada de incômodos vivenciados socialmente por sujeitos “infames” e suas questões “ínfimas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O silenciamento de Piano quase no final do conto é uma possível representação de alguém que existiu (ou existe) na realidade, mas que foi desdenhado no final de sua existência, pois só (con)figurou durante certo tempo em que teve utilidade social e nada mais. Piano foi simplesmente apagado, silenciado, do conto. Para entender um pouco mais dessa personagem, construindo certas representações acerca dela, retomo um momento do conto que diz respeito ao fato de Piano ainda não ter começado a plantar a roça de arroz para Seu Elpídio. O narrador afirma que

Piano abandonou a estrada, foi até a beira do mato, subiu num pé de jatobá-do-campo. De lá tentou enxergar, mas era impossível. O mato tapava tudo. Subiu mais até os galhos fininhos, de modo a ficar com a cabeça acima da fronde, mal se equilibrando nas grimpas. *Perigo de o galho partir e ele despencar para o chão.* Jatobá não é feito goiabeira que morgueia, jatobá costuma quebrar de uma vezada só. Nesse meio-tempo o jatobazeiro pegou a balangar. Um pé-de-vento, chamando guia da chuva, sacolejava o mataréu, desengonçando as árvores, descabelando-as. Num momento que o mato se espandogava, saracoteando, Piano pôde vislumbrar sua roça. O terreno enegrecido, sujo de troncos queimados, nu de qualquer plantação, onde o capim já pegava a crescer afobadamente de parelha com as árvores derrubadas que deitavam brotos novos. [...] *Uma canseira, um desânimo agarraram de novo o camarada* e foi a custo que ele desceu do pau e se assentou encostado ao tronco, deixando que a água lhe molhasse a cara e a roupa rasgada e suja. (ÉLIS, 1979, p. 101-102, grifos meus)

Interessante notar que o narrador, referindo-se à subida de Piano em um pé de jatobá-do-campo, fala sobre o perigo de o galho quebrar e o protagonista cair no chão. Um posicionamento que indicia, em meio a uma

mistura de vozes (narrador e personagem), um cuidado com a e pela vida. Em outro momento, o narrador, também falando sobre Piano, diz que canseira e desânimo tomaram conta dele novamente. Em meio a tal mistura, um posicionamento indiciando, desta vez, um sentimento de possível fracasso do matuto (goiano) frente à vida e seus afazeres.

Sob essa perspectiva, a contradição latente entre uma vida de cuidados e uma vida de (sensações de) fracassos aponta para uma possível representação acerca do matuto goiano. Parece-me que esse matuto é valorizado pela sua bravura redentiva, mostrando que não é preciso ser (d)escolado e ser da cidade, ser urbano, para ser forte e/ou grandioso na vida. Assim, o matuto Piano representaria apenas um ínfimo traço do povo de Goiás, sobretudo um traço do matuto goiano, alguém de cuja existência quase não se fala nos meios midiáticos. Segundo Foucault (2003, p. 207),

as falas breves e estridentes que vão e vêm entre o poder e as existências as mais essenciais, sem dúvida, são para estas o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós.

Os dizeres sobre certas existências são para estas uma espécie de triunfo. Por isso, falar sobre Piano é falar sobre existências "pianas", sobre matutos de Goiás e de outros estados brasileiros. É dar um triunfo a essas existências, muitas vezes, infames. A personagem Piano é uma voz do matuto; é uma voz que, em contato com um tipo de poder, pode ser por ele silenciada, já que não é uma voz de destaque no espetáculo da sociedade.

Abrindo parênteses, gostaria de destacar que, conforme Candido (1972), os estudos modernos de literatura estão voltados prioritariamente para o enfoque estrutural, a estrutura, conforme modelos abstratos de enquadramento de obras literárias, em detrimento do enfoque funcional, a função, segundo a consideração de obras particulares na relação com particularidades de momentos históricos, o que mostra que a abordagem estrutural foge, em certa medida, à história, por criar modelos genéricos. Porém,

[...] a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais [...], sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto *se forma* a partir do contexto, até constituir uma independência dependente [...]. (CANDIDO, 1972, p. 82, grifos do autor)

O modo como Piano é tratado por várias outras personagens reflete, em certa medida, momentos históricos de desprezo de seres rústicos por certos membros da sociedade, o que é passível de ser notado na estrutura das falas das personagens. Por isso, o regionalismo brasileiro configura-se como uma possível relação com a realidade. “Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana” (CANDIDO, 1972, p. 86).

Fechando parênteses, são personagens como Piano que surgem (são criadas) pela (rel)ação com um poder autoritário que quer destituí-los, que quer lhes tirar certos direitos, que quer mantê-los sempre como infames. Os homens infames de que fala Foucault (2003, p. 208) “[...] não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens”. São esses tipos de palavras que são ditas sobre Piano por certas personagens, fazendo do protagonista um sujeito infame, sem fama, porém com certa fama, visto que, embora haja um tom depreciativo relacionado a ele, o narrador produz um tom elogioso também, mesmo quando o tom parece ser negativo.

No início do conto, Piano não aceita a comida que lhe é oferecida por Seu Joaquim, já que, em seu ponto de vista, não aceitá-la é uma via para conseguir uma enxada emprestada. Essa atitude indicia certa esperteza e certa malícia. Então, o herói Piano não é um matuto que não pensa muito. É um matuto infame que faz uso de certas artimanhas para a (sobre)vivência do dia a dia, nunca se esquecendo de que tratar o outro mal é "faltar com o preceito da boa maneira" (ÉLIS, 1979, p. 84).

Considero que uma grande tese que é possível de ser construída a partir da personagem Piano é: ser bom pode ser bobo, mas ser bom é ser herói! Uma espécie de “bobo” para a sociedade contemporânea ligada ao espetáculo, que prescreve o quão espertos devemos ser para nos sobressair perante os outros. Piano é um herói da terra e da existência e resistência cotidiana; um herói sem belezas externas e sem grandes expectativas de melhorias de vida. Simplesmente um Piano: matuto, infame e herói!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo: USP, 1972.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ÉLIS, Bernardo. *Veranico de janeiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Ditos e escritos IV: Estratégias, poder-saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

SOUZA, Jacqueline Ribeiro de. *O homem e a sua linguagem no conto "A enxada"*. Revista da UFG, v. 7, n. 1, junho de 2004.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016