



História da Literatura: Práticas Analíticas Volume II

Organizadores:

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Germana Sales

Rauer Ribeiro Rodrigues

Roberto Acízelo de Souza

Socorro de Fátima Pacífico Barbosa



**HISTÓRIA DA LITERATURA:
PRÁTICAS ANALÍTICAS
V. 2**

edições makunaima

Editor

José Luís Jobim

Edição e Revisão de texto

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Germana Sales

Rauer Ribeiro Rodrigues

Roberto Acízelo de Souza

Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

119 História da literatura: práticas analíticas / organizadores Carlinda Fragale Pate Nuñez, Germana Sales, Rauer Ribeiro Rodrigues, Roberto Acízelo de Souza, Socorro de Fátima Pacífico Barbosa. - Rio de Janeiro: Ed. Makunaima, 2012. p.264

ISBN 978-85-65130-10-3

1. História da literatura. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura comparada. 4. Teoria da literatura. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate. II. Sales, Germana. III. Ribeiro, Rauer Rodrigues. IV. Souza, Roberto Acízelo de. V. Barbosa, Socorro de Fátima Pacífico.

CDD 809.93355

**HISTÓRIA DA LITERATURA:
PRÁTICAS ANALÍTICAS
V. 2**

Organizadores:

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Germana Sales

Rauer Ribeiro Rodrigues

Roberto Acízelo de Souza

Socorro de Fátima Pacífico Barbosa

2012



Nossos agradecimentos a José Luís Jobim, Leticia Mallard, Maria Eunice Moreira, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, pela inestimável colaboração para viabilizar o presente volume.

Sumário

Apresentação	9
Grupo de trabalho “História da Literatura”: impressões e lembranças Letícia Mallard	13
ROMANCE BRASILEIRO HOJE	23
O romance brasileiro nos primórdios do século XXI: um projeto Helena B. C. Pereira	25
A literatura brasileira nos últimos 25 anos: a ficção Marilene Weinhardt	37
VERTENTES DA NARRATIVA	53
Amor, classe social e ditadura militar em <i>Avalovara</i>, de Osman Lins Adriana de Fátima Barbosa Araújo	55
Ficção e história: a ironia como elemento transfigurador da realidade Eunice T. Piazza Gai	76
No rastro do Boi Barroso: literatura regional e lugares de memória João Cláudio Arendt	101
História, ficção e realidade: a desconstrução de <i>Em liberdade</i> Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba	124
<i>O tempo e o vento</i> e a reinscrição da história Pedro Brum Santos	139

	O motivo do espelho em contos de Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Aluísio Azevedo	154
	Rauer Ribeiro Rodrigues	
	A Cabanagem num romance de Márcio Souza	177
	Sérgio da Fonseca Amaral	
	VIAGENS E VIAJANTES	189
	A literatura anglófona de viagem do Oitocentos em diálogo com obras de literatos anglófonos e brasileiros: Thomas Plantagenet Bigg-Wither, Isabel e Richard Burton	190
	Ana Lucia de Souza Henriques	
	A ambiguidade do discurso de Adèle Toussaint-Samson no seu relato sobre o Brasil	209
8	Maria Elizabeth Chaves de Mello	
	José Marmol e o <i>Ostensor Brasileiro</i>: natureza e civilização	219
	Maria Eunice Moreira	
	Narrativas de viagem e a “questão do Outro”	231
	Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho	
	A Amazônia em narrativas (1914/1934): um tributo a Euclides da Cunha e aos viajantes	240
	Marlí Tereza Furtado	

Apresentação

1

Como projeto disciplinar no campo dos estudos literários a história da literatura se consolida no século XIX, num processo em que se compõem fatores epistemológicos, estéticos, sociais, culturais, políticos. Sua feição clássica e mais característica encontra-se em grandes narrativas sobre as tradições linguístico-literárias de nações específicas, que configuram panoramas sistemáticos e pretensamente totalizadores, determinados a demonstrar uma etiologia e uma teleologia: de como as letras de cada nacionalidade, a partir de esboços toscos e primitivos, se encaminha, no curso dos séculos, para a realização do seu destino, momento de consumação e maturidade, em que enfim a literatura se torna expressão plena e legítima do espírito nacional.

No século XX, contudo, o projeto da história da literatura, mudadas as condições que o viram despontar, torna-se objeto de severas restrições teóricas e políticas, que à primeira vista pareciam decretar sua exaustão definitiva. No entanto, se as histórias literárias monumentais dos diversos países de fato obsolesceram (embora permaneçam, como repertórios de informações cujo conhecimento e constante consulta parece que não se podem dispensar), o fato é que outras faces da disciplina acabaram ganhando maior relevo. É o caso das reflexões sobre seus fundamentos teóricos, bem como dos estudos pontuais sobre autores, obras, problemas, exercícios enfim que tendem a substituir o muralismo das realizações clássicas da disciplina por ensaios dedicados à verticalização de particularidades.

Este volume inscreve-se nesta última tendência, dedicando-se a análises de tópicos específicos, reunidos em rubricas temáticas: “Caminhos dos livros”, “Gêneros da prosa”, “Poesia”,

“Romance brasileiro hoje”, “Vertentes da narrativa”, “Viagens e viajantes”. Publica-se simultaneamente com outro que lhe é correlativo — *História da literatura: fundamentos conceituais* —, que, conforme declara o título, se ocupa com questões de natureza geral e teórica.

2

10 Por identificação de interesses no campo das pesquisas acadêmicas, todos os autores aqui reunidos integram o Grupo de Trabalho “História da Literatura”, instituído no âmbito da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). O GT, a partir de uma agenda de tópicos preferenciais — história da história literária, teorias da história literária, história da literatura no Brasil —, vem-se dedicando a linhas de ação programaticamente definidas: recuperação da história da literatura do Brasil (histórias gerais e histórias regionais da literatura brasileira), estudos comparativistas (histórias das literaturas nacional e regionais do Brasil, em referência mútua e em referência a tradições literárias europeias e hispano-americanas), análises de obras específicas de história literária, edições críticas de textos seminais da área.*

Fundado em 1992, por ocasião do VII Encontro Nacional da ANPOLL, realizado em Porto Alegre, na Casa de Cultura Mário Quintana, o presente volume assinala por conseguinte os 20 anos de existência do GT. O Grupo, que teve por fundadores docentes pesquisadores de importantes centros universitários do País — Carlos Alexandre Baumgarten, João Alexandre Barbosa, Leticia Mallard, Lúcia Helena, Maria Eunice Moreira, Marisa Lajolo, Regina Zilberman e Roberto Ventura —, é integrado hoje por 44 professores, estando nele representadas todas as regiões brasileiras e a grande maioria de nossas principais universidades. Nessas duas décadas, sucederam-se as coordenações — Regina

Zilberman / Maria Eunice Moreira (1992-94 e 1994-96), Marisa Lajolo / João Roberto Faria (1996-98 e 1998-2000), José Luís Jobim / João Cezar de Castro Rocha (2000-02 e 2002-04), Maria Eunice Moreira / Maria da Glória Bordini (2004-06), Maria Eunice Moreira / Carlos Alexandre Baumgarten (2006-08), Roberto Acízelo Q. de Souza / Carlinda Fragale Pate Nuñez (2008-10 e 2010-12) e Germana Maria Araújo Sales / Socorro de Fátima P. Barbosa (2012-14) —, e o GT prossegue dinâmico e produtivo, do que constituem sinais as concorridas reuniões de trabalho sistematicamente programadas no âmbito dos Encontros e Congressos da ANPOLL, bem como a expressiva contribuição de seus integrantes para os estudos da área, no espaço de suas respectivas instituições, mediante sua docência, projetos de pesquisa, publicações.

Tendo em vista o referido enraizamento deste volume no percurso do GT História da Literatura, nele se publica, além dos ensaios, texto especialmente escrito por Letícia Mallard para integrá-lo, belo e substancioso testemunho de uma das suas fundadoras a propósito das origens e trajetória do Grupo.

11

3

A edição dos textos optou por conservar o sistema de referências adotado por cada autor no seu respectivo ensaio.

NOTA

* Ver: GT História da Literatura. Revista da ANPOLL. Campinas: ANPOLL, 1: 81-86, 1994.

Grupo de trabalho “História da Literatura”: impressões e lembranças

Letícia Mallard*

Diz o adágio que recordar é viver, mas também disse Machado de Assis que o tempo é um eterno roedor de coisas. Acízelo me pediu um texto conforme o título, oferecendo-me outras alternativas, claro, pois Acízelo — além de dirigente, pesquisador de ponta do GT “História da Literatura” da ANPOLL — é bem casado com a Democracia. Sabendo o colega que participei da fundação do GT, inferiu que eu poderia desentranhar dos baús da memória impressões e lembranças deste. Prazo da empreitada? Para ontem. Mesmo assim, aceitei-a, convicta de que não vai ser este o escrito dos meus sonhos. Não vou negar que tenho saudades nem que minha memória ainda esteja apta a reconstruir lembranças, com muita realidade e pouco invencionismo.

13

Contudo, a recordação do vivido (ou daquilo que se acredita ter vivido) bate de frente com o tempo roendo eternamente as coisas. Ou, por outra: tenta-se lembrar de acontecimentos completos, coerentes, cronologicamente organizados, em todas as minúcias e contornos, quando sua documentação histórica sobrevive espalhada por esse mundo-de-meu-deus. Urge que pelo menos um filho-de-deus procure tais documentos como agulha em palheiro e organize-os em arquivos abertos a consulta. Enquanto isso não se faz, descobre-se que o rato do tempo está acabando por transformar o acontecido num enorme queijo suíço.

Será assim que me proponho a compor este pequeno texto. Se, por um lado, estou convencida de que vou escrever

pedaços de verdade fácil de comprovação, por outro lado tenho a certeza absoluta de que omissões talvez imperdoáveis saltarão aos olhos esburacados desse queijo. Conto com o perdão dos leitores, especialmente dos historiadores literários do nosso GT.

20 de maio de 1992. Porto Alegre. Casa de Cultura Mário Quintana, novinha, inaugurada dois anos antes. VII Encontro Nacional da ANPOLL. Assembleia Geral. Um dos itens pautados: Proposta de fundação do GT “História da Literatura – Natureza, Gênese e Trajetória”. A proposta, oriunda de professoras do Centro de Pesquisas Literárias da PUC do Rio Grande do Sul, foi aprovada. Estes, os professores-fundadores, assinantes de algum papel: Carlos Alexandre Baumgarten (FURG); João Alexandre Barbosa (USP); Leticia Malard (UFMG); Lúcia Helena (UFRJ); Maria Eunice Moreira (PUCRS); Marisa Lajolo (UNICAMP); Regina Zilberman (PUCRS) e Roberto Ventura (USP). Foram eleitas coordenadoras do GT Regina e Maria Eunice, e ele ficou sediado na mesma PUC, onde ambas trabalhavam.

Na época da fundação, estabeleceram-se cinco tópicos prioritários para estudos e pesquisas, que se mantêm até os dias atuais, com as adaptações e ampliações necessárias, claro, pois se passaram 20 anos e a fila anda. São eles: História da história da literatura; Teorias da história da literatura; Temas da história da literatura; Tipologia e metodologias; História da literatura no Brasil. Em subtópicos, vinham detalhamentos. Àquela altura e nos primeiros anos que se seguiram, a contribuição da PUCRS foi fundamental não só para a criação, bem como para a consolidação do GT: em 1995, a linha de pesquisa naquela universidade — “História da Literatura” — já contava com três grandes projetos. Um deles — Fontes da Literatura Brasileira — incluía três subprojetos.

A tradição, na Área, daquela PUC, vinha de anos e recrudescia a partir da criação do GT. Em *Cadernos do Centro de Pes-*

quisas Literárias da PUCRS, v. 1, n. 3, p. 8, jul. 1995, estão registrados cerca de 14 livros de autoria ou co-autoria da coordenadora do GT Regina Zilberman, e cerca de quatro em que é organizadora ou co-organizadora. Todos eles se ligam direta ou indiretamente à História da Literatura. A contribuição de Maria Eunice também se evidencia ali.

Interessante observar que, segundo os *Anais* do VII Encontro, dos fundadores somente Marisa e eu apresentamos trabalhos na área do GT recém-fundado. Paralela e articuladamente ao VII Encontro, realizava-se o IV Seminário de Literatura, Educação e Pós-Modernidade. Os trabalhos: Marisa — “A Leitura na Vida Pós-Moderna: Desleitura ou Re-leitura?” (*Anais*, p. 416-425); eu — “Literatura e Vida Social na Pós-Modernidade. Poesia e vida social na década de 80 – Brasil” (*Id.*, p. 393-401). Lúcia pertencia ao GT “A mulher na literatura”, mas veio também para o nosso. Maria da Glória Bordini apresentou um trabalho na Área — “Filosofia e Pós-Modernidade” (p. 402-415), porém somente mais tarde integrou o GT.

15

No *Boletim Informativo da ANPOLL*, 17, número especial sobre o VII Encontro, lê-se que Marisa, integrante do GT “Literatura Infantil e Leitura”, bem como Regina, sua coordenadora, nesse GT compareceram, respectivamente, com os trabalhos “Leitura, Educação Popular e Vida Pós-Moderna” e “Literatura e Vida Social na Pós-Modernidade.”

Chamo atenção para o fato de que, desse VII Encontro, participaram, nas áreas, 512 pesquisadores em 25 grupos de trabalho. Dos *Anais*, v. 1 (Letras) constam 10 grupos, com 78 trabalhos. É provável que, pelos mais diversos motivos, pesquisadores não tenham remetido, para publicação nos anais do evento, o texto exposto. Assim, equívocos nessas informações podem advir desta fonte. Pelo título dos trabalhos referidos no parágrafo anterior, vê-se que o embrião oficial imediato do GT se

desenvolvia a partir do citado IV Seminário, e não do sétimo encontro anpolliano propriamente. O Seminário nuclearizava-se em um tema da história da literatura, candente no início da década de 1990, ou seja, a Pós-Modernidade.

Nestes 20 anos muita água rolou debaixo da ponte, como não poderia deixar de ser. Lúcia, Marisa e Regina trocaram de universidade. Deixei o GT em 2005, aposentada e não vinculada a outra instituição. João Alexandre e Roberto faleceram na primeira década deste século. Mas, três dos oito fundadores — Carlos, Maria Eunice e Regina, o trio gauchesco, como os chamávamos — continuam atuantes, conforme se pode verificar na relação de pesquisas (2008 a 2015) disponível na página do GT hospedada no *site* da UERJ. E não se registrou recusa de serviços “burocráticos”: nestes 20 anos, metade do grupo fundador coordenou o GT e houve quem exerceu a coordenação por mais de um mandato.

16

E ainda: se, em 1992, éramos tão somente oito pesquisadores, o GT conta em 2012 com um número cinco vezes maior. Infelizmente aquela página da *internet* não registra todos os que passaram pelo Grupo nestas duas décadas, nem porque entraram e saíram, uma vez que a mobilidade das pessoas em quaisquer associações acadêmicas é grande. O fundamental a destacar é o interesse e o empenho de seus membros atuais — vários deles certamente crianças quando da fundação do GT — na realização e publicação de pesquisas relativas à História da Literatura.

Merece destaque, também, a atual representatividade, no GT, das diversas e diversificadas instituições do sistema escolar de ensino superior brasileiro. É claro que algumas dessas instituições têm-se sobressaído no GT, nos últimos cinco anos, como a UERJ, por exemplo, através da publicação, por sua editora, dos trabalhos de autoria ou organização do professor titular de literatura brasileira da instituição. Refiro-me a Roberto Acízelo

de Souza (*Introdução à historiografia da literatura brasileira* [Autoria] e *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais* [Organização], ambos de 2007). Além de Acízelo, outros docentes da UERJ se dedicam a pesquisas historiográficas. No entanto, não mais existe, a meu ver, a concentração de pesquisas e pesquisadores em determinados núcleos acadêmicos no que tange a esse assunto. Minha impressão é a de que, nos últimos anos, o GT plantou suas árvores pelo país afora e tem colhido bons frutos.

Pode-se afirmar que o primeiro fruto, lá atrás, foi um livro publicado dois anos depois da criação do GT: *História da literatura: ensaios* (Campinas: Editora da UNICAMP, 1994; 2 ed., 1995), que reúne textos de seis dos oito fundadores do Grupo. Transparecia a interveniência da Marisa, professora daquela universidade. É secundário informar que na obra aparecem escritos então inéditos, mas que antecederam a criação do GT e foram apresentados em eventos. Não se pode ignorar o fato de existirem professores que, além de pesquisadores da ANPOLL, também o são de agências de fomento, ou portadores de contrato de pesquisa nas universidades e faculdades onde lecionam, trabalhando, assim, de modo vinculado.

O livro se organiza desta forma, pela ordem do Sumário: Marisa faz reflexões sobre História, Literatura e História Literária. Roberto escreve sobre o Sílvio Romero historiador e crítico. Eu analiso a *História da literatura brasileira* de Nelson Werneck Sodré. Maria Eunice aborda a invenção da historiografia literária no regionalismo literário do Rio Grande do Sul. Lúcia focaliza a história da *Semana de 22*, e Regina estuda o poema *O Uruguai*.

A Apresentação da obra pelo historiador mineiro Francisco Iglésias (1923-1999) valoriza o trabalho dos membros da equipe enquanto historiadores literários. Afirma ele: “A coletânea tem unidade e coerência e atesta o nível superior que os estudos

de ciência social no conjunto, como os de história da literatura no particular, atingem no país, fruto da ação da universidade e de seus vários cursos.” Suas palavras trouxeram ânimo e disposição para a continuidade das pesquisas e sua publicação. Além disso, os membros fundadores procuravam arregimentar para o GT outros interessados, tarefa que não era fácil: naquela década, trabalhar com história da literatura (nacional) não estava em moda.

18 No mesmo ano de 1994, presente ao VIII Encontro da ANPOLL (Caxambu-MG, julho), o GT se encontrava em significativo fortalecimento. Novos textos foram discutidos, sobre assuntos previamente escolhidos em reuniões informais do Grupo e de acordo com o planejamento inicial. Não posso lembrar as reuniões de Caxambu porque não compareci à cidade, mas enviei um resultado de pesquisa: Estabelecimento do texto, introdução e notas de um ensaio importante para nossa história literária: “Futuro literário de Portugal e do Brasil”, de Alexandre Herculano, publicado no mencionado *Cadernos...*, em 1995. Trabalhei, também, com o *Curso de Literatura* de Francisco Sotero dos Reis, publicando o material comentado em um número da revista *Ipotesi*, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Simultaneamente, o Grupo tocava, cada qual, suas pesquisas.

Na segunda metade dos anos 90 a PUCRS continuava a liderar, a todo vapor, as pesquisas em História da Literatura, solidificando laços com o respectivo GT da ANPOLL. A partir de 1995, o grande projeto integrado “Fontes da Literatura Brasileira” e seu subprojeto “Acervo de Escritores Sulinos” recebiam financiamento do CNPq, da CAPES e da FAPERGS, produzindo trabalhos e eventos de peso e de repercussão em todo o País. Citem-se, a título de exemplo: o 2º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros e o Seminário Internacional Érico

Veríssimo: 90 anos, este último organizado por Bordini (1995); a publicação do “Índice de assuntos e colaboradores da revista *Província de São Pedro*”, elaborado por nosso colega de GT Carlos, da FURG (1996); o I Seminário Internacional de História da Literatura, cujos textos relativos a Palmares foram publicados em junho de 1997, num dos *Cadernos*. Depois desse Seminário, mais seis foram realizados, sendo o último em 2007, sempre com a publicação dos respectivos textos nos famosos *Cadernos*, divulgados em todo o Brasil e em outros países.

É provável que a presença marcante de tais *Cadernos* no mundo acadêmico e a publicação neles de resultados das pesquisas do GT, não raro articuladas com as plataformas de pesquisa desenvolvidas na PUCRS, expliquem a mínima colaboração dos fundadores do Grupo na *Revista da ANPOLL*. Percorrendo seus 32 números, encontramos apenas: dois ensaios de Regina (nos números 13 e 16) e um ensaio de Maria Eunice (no número 16). Coincidentemente, as primeiras coordenadoras do GT. Tenho a impressão de que a prioridade à época era publicar em periódicos universitários, talvez devido à existência de compromissos institucionais e similares a priorizar.

Paralelamente ao que acontecia na PUCRS graças à profa. Regina — grande líder dos estudos de História da Literatura na ANPOLL bem como naquela universidade — e de sua ex-orientanda, prof^a Maria Eunice, outros fundadores do GT tocavam o seu trabalho em suas respectivas universidades, individualmente ou em parceria. Assim, Regina e Maria Eunice publicaram *O berço do Cânone* (1998); Regina (PUCRS, depois UFRGS) e Marisa (UNICAMP, depois Mackensie) publicaram, juntas ou separadas, vários livros que tematizam a Leitura e sua História, bem como outros assuntos. Carlos e Maria Eunice produziam significativamente.

Os uspianos João Alexandre — que teve pouca participação no GT e deixou-nos por último *Alguma crítica* (2002), onde se encontram ensaios que tratam de historiografia — e Roberto — o qual jamais abandonou as pesquisas sobre Euclides da Cunha — se foram quando ainda tinham muito a colaborar com o GT. Lúcia, aposentada na UFRJ e concursada na UFF, na área trabalhou com o Romantismo, pontuando José de Alencar, nos últimos anos do período em causa, e atualmente se dedica a pesquisas em ficção contemporânea.

20 E eu, ainda que não mais participante oficial do GT, continuo trabalhando e publicando na área. De 1998 a 2012 preparei obras clássicas para vestibulares, adoção e indicação em escolas: poemas selecionados de Gregório de Matos, *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*. O preparo incluiu textos introdutórios às obras, estabelecimento de texto, vocabulário e explicações detalhados em pé de página, bibliografia e exercícios. O romance de Lima Barreto tem cerca de três mil notas de rodapé. Sobre História da Literatura, em sentido estrito, publiquei textos esparsos e reuni outros em *Literatura e dissidência política* (2006), ano em que também publiquei uma obra sobre Carlos Drummond de Andrade. Em 2012 saiu o livro *Vivaldi Moreira, uma paixão pelos livros* (Imprensa Oficial-Itatiaia), que recupera um intelectual e voraz leitor mineiro, falecido no princípio do século.

Quanto à produção bibliográfica atualizada dos demais fundadores — da qual gostaria de fazer um minidicionário aqui, se tempo houvesse —, bem como dos 44 componentes do GT hoje, remeto à Plataforma Lattes, essa invenção histórica milagrosa, informativa e desnudadora de tudo aquilo que fomos, somos e seremos, na luta pelo pão e sucesso nosso de cada dia.

NOTA

* Leticia Mallard é doutora em Literatura Brasileira, professora emérita da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e, junto com outros sete pesquisadores, fundadora do GT “História da Literatura” da ANPOLL.

Romance brasileiro hoje 23

O romance brasileiro nos primórdios do século XXI: um projeto*

Helena B. C. Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

A literatura atual inscreve-se nos limites das coordenadas estéticas e ideológicas do modernismo, as quais, embora sejam continuamente alteradas, questionadas ou subvertidas, não atingiram seu ponto de exaustão. Estudos sobre obras contemporâneas devem pautar-se pela tentativa de compreender a ficção brasileira à luz de julgamentos ou apreciações de teóricos e historiadores da literatura, incorporando, com ressalvas quando for o caso, artigos e textos publicados na mídia impressa e eletrônica, voltadas para o público leitor não-especializado. Hoje se reconhece que o modernismo assimilou, modificando, as inovações das vanguardas históricas, até que estas se transformassem em convenção. A tensão entre permanência e renovação, ou entre tradição e transgressão, constitui o mote deste projeto.

25

Diversos pesquisadores têm discutido temas e formas recorrentes na literatura brasileira nos três últimos decênios do século passado: as possibilidades de renovação estética, a representação dos problemas associados à vida nas metrópoles (perda de referências, violência), a redução do interesse pelo regionalismo, a recriação de gêneros como a biografia, a reinvenção do romance histórico por meio da metaficção historiográfica, o advento, até agora mal resolvido, do pós-modernismo. Vertentes, peculiaridades ou características da nova literatura foram discutidas por Arrigucci (1999), Candido (1979), Bosi (1995), Pellegrini (1999), Barbieri (2003), Galvão (2005),

Resende (2008), Schöllhammer (2011), Dalcastagnè & Nunes da Mata (2012), dentre outros. Este trabalho soma-se aos demais, distinguindo-se, porém, pela proposta de um olhar histórico-crítico, que viabilize o reconhecimento de determinadas constantes no conjunto ficcional em questão. A reflexão sobre o lugar e o papel das narrativas que sejam representativas do período inicial deste século busca suas peculiaridades, mas também seus vínculos com a produção precedente.

26 Esta pesquisa tem assim por escopo estabelecer correlações entre alguns romances brasileiros publicados desde 2000 e a produção romanesca imediatamente anterior, a partir da década de 70. Trata-se de pesquisa de caráter histórico, assumindo os pressupostos da escrita da história como se concebe atualmente, ou seja, pelo foco em particularidades, passando ao largo de qualquer pretensão totalizante. Comentam-se duas vertentes em romances contemporâneos: os traços de reelaboração ou permanência da tradição, e as tentativas de renovação, “pós-modernas” ou “desconstruídas”. Em um recorte prévio, merecem destaque, na vertente da tradição reelaborada, os romances *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, ao passo que, na vertente “desconstruída”, sobressaem o conjunto de cinco volumes que Ruffato publicou como *Inferno provisório*, e ainda *Poeira: demônios e maldições*, de Nelson de Oliveira. Evidentemente, no decorrer do trabalho a discussão deve incorporar outras peculiaridades estéticas e temáticas dessas e de outras obras, para que se assegure a elaboração de um quadro mais abrangente.

Pretende-se dessa forma contribuir para a configuração da história literária brasileira neste início de século, em pesquisa que resulta de um interesse específico pela leitura e fruição da narrativa contemporânea, interesse associado à constatação das

dificuldades com que se defrontam os historiadores literários. Não é tarefa fácil selecionar apenas algumas obras, em meio à profusão de lançamentos, nem tampouco apreciá-los no calor da hora. Todo crítico tem sempre presente o receio de emitir juízos de valor que talvez não se sustentem a longo prazo. Por essas e outras razões, a recepção crítica da ficção contemporânea parece manifestar-se mais ruidosamente na mídia impressa e *on line*, em *sites* pessoais, blogues e outros formatos similares, marcados pela efemeridade da comunicação massiva, e menos na crítica acadêmica ou institucionalizada.

Este trabalho discute obras relevantes da produção ficcional do século XXI, com destaque para os componentes narrativos que aproximam essas narrativas da tradição precedente. Espera-se delinear com alguma nitidez duas trajetórias simultâneas, frequentes no período: a do romance tradicional e a do romance “desconstruído”. O estudo de romances de autores já reconhecidos, à luz da tradição romanesca imediatamente anterior, busca dar visibilidade a essas tendências para inscrever esse aspecto do gênero romance na historiografia literária recente. Dessa forma, o presente projeto faz um recorte da história literária na fronteira dos séculos XX e XXI, refletindo sobre a produção ficcional.

27

Partindo do princípio de que os textos críticos sobre romances contemporâneos muitas vezes os agrupam de maneira generalizante ou insuficientemente fundamentada, busca-se, nesta pesquisa, empreender um aprofundamento em algumas obras, para identificar suas especificidades estéticas e ideológicas de modo a melhor compreender seu significado à luz da contemporaneidade. A análise e a interpretação de um conjunto de romances, reunidos no intuito de sistematizar vertentes ou tendências atuais, deverão embasar o estabelecimento de suas relações com as estéticas precedentes.

Espera-se, afinal, contribuir para a fortuna crítica de boas realizações estéticas, que se destaquem pela criatividade na representação do real, dotadas de densa carga figurada ou metafórica. Busca-se, portanto, elaborar um estudo apto a integrar-se à construção da história literária dos primórdios do século XXI.

Temáticas ainda pouco exploradas

28 Parece estar ainda por se estabelecer adequadamente a correlação entre a produção literária e o quadro político brasileiro nos dois períodos recentes de nossa história: da ditadura à abertura, e desta à atualidade. A literatura dos “anos de chumbo” mereceu estudos relevantes, porém houve um período em que a contestação ao regime e a cicatrização dos traumas redundou em supervalorização de um tipo de relato, o “romance-reportagem”, que ofuscou outras tendências esteticamente melhor elaboradas. Pode-se apontar 1975 como um ano excepcional para a criação literária. Narrativas de grande impacto vieram a público, a começar por *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, obra que foi imediatamente recolhida pela censura e impedida de circular. No mesmo ano e no seguinte foram lançados *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, igualmente censurado e liberado anos depois, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, dentre outras obras que, heterogêneas em gênero e estilo, permanecem à altura do melhor que se escreveu em nossa ficção do século passado.

Adiante no tempo, a caracterização da “geração 90” e da “geração 00” por Nelson de Oliveira e seu grupo merece reflexões: trata-se de movimentos diferentes entre si? Nesse caso, haveria também “geração 70” e “geração 80”? Por outro lado, talvez se possa ver em tais denominações excessiva compartimentalização e um engessamento contraproducente. De todo modo, ainda é um grande desafio delinear os andamen-

tos da ficção em relação à sequência sociocultural e política que a contextualiza, da ditadura à abertura, e desta ao consumismo e à massificação.

O interesse deste trabalho reside em ler criticamente a produção ficcional brasileira recente, ampliando sua visibilidade e incrementando sua recepção nos meios acadêmicos. Ao estudar a contemporaneidade, os críticos defrontam-se com o problema da falta de distanciamento temporal, com a necessidade de posicionamento perante obras que ainda não estão (e talvez nunca venham a ser) consagradas, com a possibilidade de envolvimento pessoais que inviabilizem a isenção no julgamento crítico. Tentar visualizar duas vertentes de um período de quatro décadas, em uma perspectiva produtiva e — não é demais reafirmar, mesmo com um recorte necessariamente parcial e com interpretações ainda sem distanciamento temporal — para estabelecer um quadro da produção ficcional recente é a árdua tarefa que aqui se propõe.

29

Deve-se destacar a relevância da pesquisa em função de sua contribuição para ampliar o conhecimento sistematizado sobre a literatura contemporânea, na expectativa de que as obras de referência no campo da história literária contemplem a produção mais próxima do leitor e do estudioso de hoje.

Aspectos teóricos

Duas questões norteiam metodologicamente a pesquisa: *como* e *para quê* se pretende sistematizar a ficção contemporânea. *Como*: os componentes estéticos e ideológicos, muitas vezes concebidos em oposição, podem ser repensados do ponto de vista de sua articulação interna no texto literário. Há narrativas de ficção predominantemente “realistas”, mas isso não significa que sua qualidade resida apenas no realismo; vale o mesmo para memorialismo, experimentalismo, fragmentarismo, paródia,

sátira, metaficção historiográfica etc. *Para quê*: é necessário promover estudos aprofundados nesses textos que costumam ser escassamente contemplados na Academia. Não se descarta a leitura de textos críticos publicados na *web* (*sites* e *blogues*), levando em conta sua rotineira falta de consistência e refletindo, por outro lado, sobre sua repercussão, em especial junto aos jovens leitores. Tudo deve confluir para uma futura proposta de melhor adequação dos conteúdos de literatura brasileira em cursos de graduação e nos programas de pós-graduação em Letras.

30 É necessário identificar em cada texto do *corpus* selecionado as qualidades estéticas que permitem destacá-lo do volumoso conjunto de publicações, deixando à margem o peso da propaganda na mídia, os numerosos lançamentos, as ofertas *online*, tarefa que exige discernimento e bom-senso. Nunca é demais lembrar que juízos emitidos no calor da hora podem suscitar reconsiderações posteriores, quando mais não seja, por um compromisso com a honestidade intelectual. Nem sempre os novos lançamentos se mantêm à altura do nível já alcançado por um determinado escritor, já que as pressões do mercado editorial podem redundar na produção de “mais do mesmo”. Ademais, o exame crítico pode obrigar à retificação ou modalização posteriores de asserções críticas.

O estudo dos textos teóricos deve resultar em uma sistematização em que se ressaltem as constantes em cada uma das vertentes já mencionadas, priorizando o ponto de vista estético ou o temático, a depender das peculiaridades de cada texto. Nessa etapa, os componentes teóricos devem ser rediscutidos à luz das obras literárias, porque apenas estas últimas, em sua condição privilegiada de recriações do real, podem dar suporte à interpretação. Relacionar as conclusões ao lugar dessas obras na historiografia literária dos primórdios deste século será o passo culminante do processo.

No texto final, a identificação de componentes artísticos e ideológicos nos textos ficcionais levará à construção de interpretações que, confrontadas ou compatibilizadas com as condições sociopolíticas e culturais, possam aportar contribuição significativa à história literária contemporânea.

Estado da questão

Destacam-se diversos aspectos nos estudos sobre a temática já elaborados e/ou publicados pela proponente, em especial no que se refere às narrativas da vertente “desconstruída”.

Assentimento ou discordância, visão submissa ou visão crítica, inserção passiva ou resistência mal dissimulada em relação ao contexto globalizado, são aspectos controvertidos que constituem excelentes pontos de ancoragem para o exame de narrativas brasileiras contemporâneas. Esses textos podem revelar uma face pós-moderna na camada significativa, pela fragmentação do discurso, pela intensificação de transgressões gráficas e morfossintáticas, ou no âmbito temático, pela representação caótica de personagens fragmentárias imersas em espaços degradados. A mesma face revela-se na multiplicação dos modos narrativos e no esfumaçamento das fronteiras entre gêneros.

Quando tais recursos narrativos são exacerbados, a narrativa expõe o imbricamento entre componentes formais (paródia, pontuação transgressora, inclusão de recursos gráficos inesperados) e temáticos (visão de mundo niilista, desreferencialização do sujeito, extrema fragmentação). Um caso como o de *Zero* é emblemático por sua estrutura caótica e desconstruída, e do pessimismo ou niilismo que exala de qualquer fragmento.

Do ponto de vista da construção ou estrutura, *Zero* e outras narrativas, totalmente abertas, abrigam personagens

estranhas, que se movimentam em ambientes hostis; ou ainda personagens falsamente normais, em situações inusitadas. Os contornos dos seres e das coisas, com frequência, adquirem dimensões irrealis, pois a tentativa de representar os destinos humanos leva o romancista a adentrar o reino do absurdo e do fragmentário, a encarar a falta de sentido da vida contemporânea. Os personagens, cada vez mais problemáticos, são anti-heróis em permanente dissonância com o mundo. Múltiplos planos temporais se interpenetram, nem sempre de modo coerente, contribuindo também para a instauração do caos.

Paralelamente a esses aspectos, a linguagem do romance renova as técnicas formais para melhor representar o fragmentarismo, o irracionalismo e o niilismo inerentes ao mundo contemporâneo. Vale observar também que o efeito de estranhamento advém de outro modo de empregar recursos que são usuais na prosa desde a vanguarda (ou de muito antes).

Parte da narrativa contemporânea expõe os traços apontados acima. Romances denunciam o tema da violência, o esgarçamento do tecido social e a degradação das condições de vida nos grandes centros urbanos. Além disso, há narrativas que apresentam um mundo degradado em linguagem criativa e poética. Imprevisíveis deslocamentos de foco, em que a paisagem surge personificada, em oposição aos indivíduos reificados pela brutalidade do contexto, instauram no texto, muitas vezes, um inesperado lirismo. Apesar do realismo, essas narrativas se sustentam pela riqueza da linguagem, ou pela fina carpintaria que as caracteriza.

Pode-se questionar a necessidade de sistematizar o contemporâneo ou de insistir no discutível advento (e desaparecimento?) do pós-modernismo. Na perspectiva deste trabalho, a resposta se vincula à historicidade inerente à condição humana.

Embora não desfrute do prestígio equivalente ao da crítica, a história literária dá organicidade à literatura, reconhecendo-a como depositária da nossa memória; fixa (arbitrariamente ou não) os textos que permanecem, formando o cânone que é transmitido às gerações seguintes.

Esta reflexão sobre a produção literária recente visa registrar ocorrências significativas e discuti-las, como contribuição ao estudo de duas tendências literárias dentre outras tantas. Não se questiona o prolongamento do modernismo, mas pretende-se destacar a produção relevante em meio à maré predominante. São fenômenos artísticos simultâneos que coexistem, com fronteiras fluidas, precárias, movediças. Uma compreensão abrangente dessa tendência deve estabelecer-se pelo reconhecimento de narrativas intencionalmente desconstruídas e subversivas, que são tão relevantes em nosso cenário ficcional quanto os romances modernos que navegam em águas aparentemente menos turbulentas.

33

Os leitores de tais narrativas deparam-se com textos reveladores de um desejo difuso de posicionar-se contra tudo e contra todos, inclusive contra a convenção realista e as normas de bom gosto. Trata-se de textos com uma surpreendente quantidade de transgressões estilísticas e discursivas, que se contrapõem de modo desafiador a variadas instâncias do que se usualmente se compreende como sistema: estado, família, organização social. Defrontam-se agressivamente também com questões éticas, pela exibição de atitudes e comportamentos ousados, desvios patológicos, descabros comportamentais.

REFERÊNCIAS

Ficção

- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. (1ª. ed. 1975). São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. (1ª. ed. 1975). São Paulo: Global, 2001.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Feliz ano novo*. (1ª. ed. 1975). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 34 LACERDA, Rodrigo. *Vista do Rio*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.
- LAUB, Michel. *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo. *Menino oculto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RUFFATO, Luiz.. *Vista parcial da noite*. Inferno provisório, vol. 3. São Paulo: Record, 2011.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

Teoria e crítica

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARBIERI, Teresinha. *Ficção impura – prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BOSI, Alfredo. “Os estudos literários na Era dos Extremos”. *Rodapé — Crítica de literatura brasileira contemporânea*, São Paulo, p. 170-176, 2001.

_____. (Org.). “Situação e formas do conto contemporâneo” in *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: —. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

ECO, Umberto. Bosques possíveis. In: —. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GALVÃO, Walnice N. *As musas sob assédio*. Literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: D.P. & A., 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: — et al. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya; MinC – Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe*. Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PELLEGRINI, Tania. *A imagem e a letra – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado de Letras; Fapesp, 1999.

PEREIRA, Helena B. C. (Org.) *Ficção brasileira no séc. XXI*. São Paulo: Mackenzie, 2009.

_____. “Marcos referenciais na historiografia literária brasileira”. *Cerrados: Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura*. Ano 12, n. 15, p. 221-233. Brasília, Ed. UnB, 2003.

_____. *Novas leituras da ficção brasileira no séc. XXI*. São Paulo: Mackenzie, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Modernidade em ruínas” in *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RESENDE, Beatriz. *Os contemporâneos*. Expressões da literatura brasileira no séc. XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHÖLLHAMMER, Karl. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SEGATTO, José A. e BALDAN, Ude. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Edunesp, 1999.

NOTA

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

A ficção brasileira nos últimos 25 anos*

Marilene Weinhardt
UFPR / CNPq

Diante da tarefa de abordar “A literatura brasileira nos últimos 25 anos”, a mim cabendo tratar das manifestações na forma de ficção, considereei que certamente os textos de criação que venho lendo não seriam suficientes para dar conta de uma visão panorâmica, uma vez que minha leitura sistemática contempla uma vertente em particular, a ficção histórica. As demais possibilidades são frequentadas seja guiadas pela curiosidade, seja pelo acaso, seja na garimpagem, no conjunto da produção contemporânea, daqueles títulos que podem ser incluídos no meu campo de pesquisa específico. Uma abordagem que pretende chegar a alguma forma de visão de todo carece de metodologia mais precisa.

37

O estabelecimento de um método de trabalho, condição indispensável a qualquer área do conhecimento, na crítica das artes — e a nós interessa a da expressão literária — é particularmente espinhoso, porque precisa encontrar a justa medida entre não se deixar levar pelo puro impressionismo e não ficar preso à camisa de força do tecnicismo. Quero dizer, é preciso preservar um grau de intuição, mas conjugá-lo com critérios de outra ordem, a partir de perspectivas teóricas e históricas. Quem se propõe a delinear um panorama, precisa localizar, em movimento sincrônico, elementos recorrentes que caracterizem um conjunto, mas ao mesmo tempo precisa ser sensível para detectar o singular, o particular. Há ainda um movimento diacrônico a atentar, isto é, apreender o diálogo com a tradição e a ocorrên-

cia de elementos de renovação. Estes cuidados têm um complicador a mais quando se trata da atualidade, por não se contar ainda com o filtro do tempo.

A despeito de todos estes riscos, não queremos nos privar de ler e avaliar os produtos nossos contemporâneos, por mais precários que sejam os juízos neste momento.

38 Em face das minhas limitações e das dificuldades do objeto, além de refletir sobre a ficção que venho lendo, busquei ainda as sistematizações produzidas por outros estudiosos. Neste assunto, aparecem com expressiva produção estudiosos e grupos de pesquisa sediados em diferentes universidades do Rio de Janeiro. Para os objetivos que se têm em vista, merecem destaque quatro títulos: *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (UERJ, 2003), de Therezinha Barbieri; *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (Rocco, 2005), de Flávio Carneiro; *Contemporâneos* (Casa da Palavra, 2008), de Beatriz Resende; e *Ficção brasileira contemporânea* (Civilização Brasileira, 2009), de Karl Erik Schollhammer. Cabe evocar ainda os dois volumes organizados por Helena Bonito Couto Pereira, *Ficção brasileira no século XXI* (2009), e *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI* (2011), ambos editados pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Com diferenças resultantes do tipo de abordagem proposto em cada volume, oscilando entre a busca de características dominantes e/ou de inovações e a localização de nomes de autores ou de títulos de obras já no patamar de mais significativos ou de promissores, algumas constantes podem ser pontuadas.

No plano que se pode identificar como externo, isto é, o que se chamaria de vida literária em outro tempo, constata-se que há um número muito elevado de escritores; nomes novos, inclusive estreantes, convivem nos mesmos espaços de circulação com nomes consagrados e até canônicos. Há aqueles que se

profissionalizam na palavra impressa, entre o livro e os periódicos, e há aqueles que produzem também em outras artes e outros meios de comunicação. Profissionais de outras áreas com produção literária bissexta também não são raros. O número de títulos é maior do que nunca, bem como se difundem as casas editoras. Certamente aí entra o papel da tecnologia, que modificou sensivelmente, com os avanços, nas últimas décadas, das técnicas digitais, a forma de produção e de circulação da mercadoria, alteração que atingiu também as livrarias. Para fechar rapidamente o que denominei como plano externo, é preciso ainda lembrar a importância que vem alcançando a promoção de eventos culturais, festas e feiras. Estas práticas todas fizeram com que a figura do autor ocupasse um lugar na cena. O escritor é convidado a se mostrar, a se promover, em suma, a vender seu produto, por vezes ele mesmo tratado como produto. Daí a expressão “volta do autor” e suas variantes frequentando o discurso crítico.

39

Mas sobre o que escrevem e como escrevem esses atores da cena cultural? Começamos pelo que não fazem, com Beatriz Resende, que constata que “[o]s novos criadores surgem libertos de qualquer necessidade de denúncia (anos 1970-1980) ou exaltação do nacional reapropriado (anos 1980)” (p. 24). A pesquisadora aponta três questões como dominantes: a presentificação; o retorno do trágico; a violência nas grandes cidades. Esta súpula está centrada no assunto. Flávio Carneiro qualifica os contemporâneos como pós-utópicos, quando já não há euforia com perspectivas, nem alvo preciso a combater. Há convivência pacífica de estilos diversos e indistinção entre alta e baixa literatura. Hibridismos e hibridação, bem como deslocamentos, porosidade, fricção e desterritorialização são noções que constituem chaves para abordagem da produção recente. Karl Eric Schollhammer, que apresenta um mapeamento bas-

tante abrangente, determinado mesmo pelas características da proposta da coleção que publica seu título, sublinha o caráter de urgência da produção contemporânea, traço que se associa à presentificação já apontada, cuja ligação com a tematização da violência dispensa comentários. O *brutalismo* da temática fere a linguagem, na seleção vocabular e na sintaxe. Há um novo realismo, por vezes manifestando-se como outra literatura testemunhal, procedimentos que não se confundem com a ilusão de apresentar a realidade da escola realista, nem com o engajamento dos anos 30 e nem com a denúncia dos anos 70. Essa forma de verismo pode ocorrer na apresentação da cena social ou na encenação do eu. O primeiro caso — a apresentação da cena social — não se confunde com a visada sociológica que acreditava no potencial reformador da literatura, e no segundo — a encenação do eu — não se dá o dimensionamento em profundidade dos chamados romances psicológicos. O que se encena são os desajustes de várias ordens que o ser e estar no mundo acarreta. Expressão recorrente nas abordagens referidas é ressignificação, busca da ressignificação, do mundo, da sociedade, do eu, já que os significados foram todos desestabilizados.

Este conceito — ressignificação — me permite enveredar pelo caminho que é do meu particular interesse. Os nomes de ficcionistas que eu indicaria como paradigmáticos do recorte temporal e de gênero estabelecidos de início — ficção do último quarto de século — são, com pouca margem de diferença, os que constam nos ensaios referidos de início, de resto com pouca variação entre si. A dificuldade da listagem estaria na extensão. Prefiro reservar para um olhar mais demorado uma modalidade ficcional que não é nenhuma novidade. Seu registro nos panoramas evocados é rápido, incidental. Já fiz referência ao meu foco de interesse, a ficção histórica. Há quase unanimidade, entre os estudiosos da ficção contemporânea, de que essa modalidade

passou por um *revival* nas últimas décadas do século XX, voltando à dormência nos últimos anos, com manifestações sem força de revigoração. Entretanto, leitura dos romances da última década que ficcionalizam o passado histórico, dentro das coordenadas que opero para conceituar ficção histórica (WEINHARDT, 2011), não referendam esse juízo. É bem verdade que há muitas obras de fatura anacrônica, mas há caminhos prolíficos. Vou me deter, a partir deste momento, em uma variante específica que considero presença expressiva da modalidade ficção histórica, pelo modo com se vem realizando.

Intertextualidade e metaficção não são processos que devam ser elencados quando se tem em vista recursos novos. Entretanto, a insistência e a forma como são atualizadas em um tipo de romance que se multiplicou no último quarto de século merece atenção. Refiro-me aos romances que mesclam a ficcionalização da figura de ficcionistas com a criação desses mesmos escritores, reunindo-se aí romancistas e dramaturgos. Dados biográficos, diferentes formas de apropriação do discurso do escritor ficcionalizado e metaficção são características recorrentes nessa modalidade que venho chamando de ficção-crítica, um veio específico dentro da forma que a crítica vem denominando romance-ensaio. Nenhuma dessas características assegura o nível de realização da obra, da mesma forma que nenhum recurso narrativo em si e nenhum assunto legitimam o nível estético. Mas nesse conjunto há obras que não devem passar sem registro. E a expressividade dessa variante na cena atual não dever ser ignorada.

Sua estreia no Brasil, há 30 anos, se deu em grande estilo, seja quanto ao escritor que migra do plano da história da literatura para o universo ficcional, seja quanto à qualidade da produção. É bem conhecida a obra *Em liberdade* (1981), em que Silviano Santiago constroi um diário de Graciliano Ramos datado dos dias

subsequentes à saída da prisão. A escolha pelo gênero discursivo — o diário — determina que todo o romance se realize no conhecido estilo do discurso do escritor ficcionalizado, efeito que se alcança pelo pastiche e pelas colagens, estas sobretudo de trechos de cartas de Graciliano. Tratando-se da suposta escrita de G. Ramos dirigida a si mesmo, finalidade última de um diário, não é preciso forçar a nota para apresentar reflexões sobre o processos de escrita, dificuldades de narrar, exigências com a precisão, de permeio com seu cotidiano, que inclui a composição e a publicação de obras ficcionais.

42 A frequentação mais assídua é a do cânone por excelência da literatura brasileira. Machado de Assis é ficcionalizado das mais variadas formas. O primeiro a enfrentar o desafio foi Haroldo Maranhão, com *Memorial do fim* (1991). O romance se constrói como uma espécie de *puzzle* discursivo, elegendo como tempo da narração os últimos dias, ou mesmo as últimas horas do escritor, de modo que a verossimilhança é alcançada pela lógica do delírio do moribundo, em que personagens criadas na ficção machadiana e personagens das relações pessoais do indivíduo Machado de Assis têm o mesmo estatuto.

Há várias publicações da última década do século que cabem sob o título “reescrituras de Machado de Assis”, expressão que me serviu de título na abordagem de um conjunto de romances que partem dos enredos e das personagens machadianas. (WEINHARDT, 2009) O próprio escritor como tema ficcional volta a marcar presença no início do século XXI. *Braz, Quincas e Cia.* (2002) é título do romance de Antonio Fernando Borges e nome de um jogo destinado a dissolver as individualidades, provocando a homogeneização da sociedade. Tal jogo teria sido criado pelo avô do narrador-escritor, um certo “Velho”, despeitado pelo sucesso do irmão, “tio Maria” para o narrador. Confirmando indícios de várias ordens pulverizados ao longo do texto —

narrador que se diz morto, nomes de personagens, uso de expressões e até de frases inteiras, referência a situações ficcionais que ecoam as criações machadianas — próximo ao final ocorre a designação “M*** de A***”. Enquanto, na passagem do século XIX para o XX, este produzia crônicas, romances e contos lidos por muitos, o irmão só era admirado por produzir biscoitos finos. Uma espécie de confraria do mal se apropria da criação do Velho, já não mais como jogo de salão, mas como ameaça.

Em *Por onde andará Machado de Assis?* (2004), Ayrton Marcondes cria um padre cuja missão é investigar as razões da morte de Flora, o objeto dos amores dos gêmeos Pedro e Paulo de *Esau e Jacó*. Chegando ao Rio de Janeiro alguns anos depois do desfecho do romance, período em que mais algumas personagens já teriam morrido, inclusive o próprio Aires, o padre busca conhecer o ambiente e fazer contato com os sobreviventes. É estabelecido curioso jogo entre ficção e realidade. Os eventos narrados no penúltimo romance de Machado não são tomados como realidade, mas sim como tendo alcançado o estatuto de realidade pelo “manuscrito”, “manuscrito de Aires”, ou “manuscrito do Conselheiro”, expressões usadas no romance de Ayrton Marcondes, em cujos capítulos, curtos, à maneira machadiana, alternam-se a voz do padre e narração em terceira pessoa. O padre encontra as personagens, conversa com elas, e acaba desviando a atenção de Flora para o Conselheiro. Com muita habilidade consegue a confiança da mana Rita, que resiste, mas acaba por falar de assunto tabu, a doença do irmão, com sintomas que poderiam ser tomados como loucura. Ela confessa que, nos últimos tempos, o Conselheiro chegava a conversar com um amigo invisível, chamando-o... Machado de Assis.

É também sobre a loucura que se constrói o enredo de *A filha do escritor* (2008), de Gustavo Bernardo. De início a obra dialoga com o primeiro romance de Machado. O texto é a fala de

um psiquiatra, que se dirige a um narratário não identificado, relatando o curioso caso de uma paciente com o nome e as características da protagonista de *Ressurreição*. Ela se apresenta, no início do século XXI, como filha do escritor Machado de Assis. Para o narrador o caso se complica porque ele (narrador) se apaixona pela paciente. Próximo ao final, o leitor identifica o narratário como um médico para o qual o narrador está passando a direção da clínica, em vista de sua falta de condição psicológica para dar continuidade ao trabalho. Mas o fecho produz uma reordenação total: não apenas a personagem Livia é produto de uma imaginação doentia, mas o próprio narrador na condição de psiquiatra. Um bibliotecário esquizofrênico criara Livia como filha do escritor e também o próprio papel como psiquiatra.

44 O mesmo autor já se dedicara ao jogo de mutações e fusões de identidades e de épocas entre ficcionista e obra do século XIX com a contemporaneidade. Em *Lúcia* (1999), Gustavo Bernardo coloca em cena a paixão de um professor, o narrador, pela aluna Lúcia, que por vezes se confunde com a personagem do romance *Lucíola*. Não é à toa que o mestre orientador do jovem professor Paulo — preparado pelo pai para ser um campeão no jogo de xadrez, carreira frustrada, mas certamente dado que não é fortuito na construção da personagem — chama-se José de Alencar, gramático e polemista, apresentado logo no segundo capítulo, no parágrafo seguinte ao da apresentação da professora Dirce Côrtes, que ensinava literatura brasileira. O leitor ainda não sabe que pista seguir, mas percebe que deve ficar alerta. O jogo começou. Os dois nomes fazem parte do universo referencial do leitor minimamente inserido no contexto literário brasileiro. O nome da professora é conhecido e está em seu contexto. Mas o outro provoca desestabilização. Coincide com o do ficcionista, assim como a caracterização do indivíduo, mas está deslocado no tem-

po. E são involuntários deslocamentos no tempo que fazem com que às vezes o eminente professor seja internado no Hospital Pinel. As marcas de época, meados do século XX, são entremeadas por marcas de meados do século anterior, por vezes fundidos. As ambiguidades e jogos de contrastes não param por aí, confundindo vida e escrita da vida. O último capítulo teoriza sobre escrever e sobre ficção.

É ainda Machado de Assis e sua criação que volta à cena em *O dom do crime* (2010), de Marco Lucchesi. Fundem-se, no enredo, biografia e ficção machadiana com explanações a propósito do processo de composição do próprio romance. A ambiguidade, instaurada desde o uso do termo “dom” no título, estende-se ao longo da narrativa com o deslizamento constante entre as situações ficcionais e as personagens do próprio romance e as criadas por Machado, mantendo a tensão narrativa e atualizando uma leitura de Machado.

45

Autora que aparece com insistência quando se aborda a ficcionalização de poetas é Ana Miranda. Seu título *Clarice* (1996) traz, na página de rosto e na ficha catalográfica da Edição da Companhia das Letras (1999), a indicação “ficção”. A escritora Clarice Lispector é apresentada, por uma voz em terceira pessoa, como personagem que se confunde com o modo de ser e de apresentação de suas próprias personagens, fundindo-se recursos estilísticos de Clarice e de Ana Miranda.

Se Machado, Alencar e Clarice foram ficcionalizados, Guimarães Rosa não poderia ser excluído dessa galeria canônica. “Romance-homenagem” é o modo como Aleilton Fonseca classifica seu título *Nhô Guimarães* (2006). A narradora, uma anciã do sertão, à maneira riobaldiana, conversa com um viajante, alternando o relato de lembranças da passagem de um tal Nhô Guimarães, que entretinha longas conversas com seu falecido

marido, com histórias antigas dos moradores do lugar. As marcas rosianas aparecem na linguagem e no conteúdo dos subenredos, que mesclam o característico do espaço-tempo e o mistério humano.

É um dramaturgo a personagem que migra para o texto ficcional de Luiz Antonio de Assis Brasil. Joaquim José de Campos Leão (1829-1883), o Qorpo Santo, é o protagonista de *Cães da Província* (1987). O romance mescla a dimensão empírica e a criação, buscando alcançar a absoluta singularidade dos dois planos desse indivíduo que foi acusado de louco. Cruzam-se três linhas narrativas, todas em terceira pessoa, uma relatando o cotidiano invulgar do professor-dramaturgo, outra explorando os acontecimentos históricos que ficaram conhecidos como “Crimes da rua do Arvoredo”, e o enredo de uma relação amorosa marcada pela traição, este nos moldes dos textos de Qorpo Santo.

46 Nem só os escritores nacionais chamam a atenção dos ficcionistas brasileiros. Entre os estrangeiros, Shakespeare é o campeão. O pioneiro nessa figuração é Rodrigo Lacerda, com *O mistério do leão rampante* (1995). Trata-se do aproveitamento de conhecida anedota da vida do dramaturgo. Conta-se que ele se faz passar pelo ator que representava o papel principal na peça *Henrique V* para, em seu lugar, gozar os favores de uma dama da sociedade. O tom da narrativa é hilariante, efeito conseguido pela voz simuladamente séria de um primo que faz a defesa da moça, mais tarde seu amante, justificando a transgressão das ditas boas normas sociais como um processo de cura da frigidez sexual, a partir das sugestões de uma feiticeira. Em *Trabalhos de amor perdidos* (2006), Jorge Furtado mantém cerrada intertextualidade, não apenas com a peça homônima. O recurso para manter a verossimilhança no diálogo com outras peças e mesmo com a crítica shakespeareana é empregar, na composição do romance, o discurso de memórias da experiência de um

estudioso do dramaturgo que relata sua participação em grupo internacional, graças à bolsa da “Fundação Roger Dod”, obtida com um projeto para escrever uma peça que recria personagem de *Hamlet*. Nessa opção cabe ainda relatar acontecimentos da contemporaneidade (afinal ele é um jovem em viagem) e empregar recursos acadêmicos (ele é também um estudioso em ação). *Sonho de uma noite de verão* (2006), de Adriana Falcão, transpõe a cena da peça para o carnaval baiano, mantendo os nomes das personagens dos dois níveis, e a situação de encontros e desencontros amorosos entre mortais com a intervenção dos imortais. Em *A Décima segunda noite* (2006), Luís Fernando Veríssimo reafirma sua habilidade em cruzar o romance policial com a discussão sobre o fazer romanesco, ou a arte de narrar. O enredo da comédia *Noite de reis* é apropriado pela voz de um papagaio brasileiro levado para Paris, que narra o que vê e o que já viu entre os diversos grupos de brasileiros entre os quais transitou em tempo que abrange os exilados políticos da ditadura militar aos clandestinos aventureiros do início do século XXI.

47

Luís Fernando Veríssimo já usara a fusão de trama policial com elaboração de intertextualidade em *Borges e os orangotangos eternos* (2000). O que se lê é o relato sobre como um recluso leitor inveterado teve oportunidade de conhecer seu ídolo, o escritor argentino Jorge Luís Borges, e ao mesmo tempo se viu envolvido no desvendamento de um crime ocorrido justamente em um congresso dedicado ao estudo da obra de Edgar Allan Poe. O enredo enovela lances do crime, mistérios da cabala, ecos da Segunda Guerra e, obviamente, diálogos com os dois escritores ficcionalizados.

A opção de Moacyr Scliar para colocar em cena seu escritor é usar como narrador de *Os leopardos de Kafka* (2000) um sobrinho-neto e primo das personagens que tiveram a vida afetada pela posse de um trecho de Kafka, o primeiro em 1916, em

Praga, o segundo em 1965, em Porto Alegre. Momento de turbacões polítics nos dois espaços, com a questão judaica de permeio para atiar a imaginaçã dos repressores, o texto é tomado como uma mensagem cifrada e, em jogo de equívocos que só podem ser qualificados como kafkianos, subverte a vida dos portadores.

48 Em *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho, o suspense é a tônica de forma mais intensificada porque o leitor também não entende o que está acontecendo, do começo ao fim. O texto de Sade é a bíblia de um casal de franceses que elege o horror como forma de ligaçã mais perene do que o amor. São dois capítulos, intitulados simplesmente “Ato 1” e “Ato 2”, como convém à recriaçã de um dramaturgo. O primeiro, iniciado por longa rubrica, é um diálogo que acontece no escuro, entre “Barão” e “Voz”, em constante negaceio para se descobrir o que aconteceu durante uma orgia que culminou com um assassinato. No início do “Ato 2”, um monólogo em dois longos parágrafos, há indícios de que a açã se dá em outra faixa temporal. Logo se percebe que são três tempos, o presente do casal, o de um barão sádico do início do século XIX e o do próprio Sade. O jogo do horror, decorrente das experiências da infância da mulher e da leitura de Sade, exacerba-se e o suspense adensa-se, embora o texto seja a tranquila explicaçã de um enfermeiro a outro, versando sobre as alucinações de um louco francês internado em hospital no Rio de Janeiro, (o “Ato 1”). O paciente confessa ter tramado a morte da mulher, um crime do qual não há provas. O que se sabe é que, ao chegar à cidade, o casal sofrera um corriqueiro assaltado, ela fora morta e ele só sofrera um tiro não perna.

A opção de Rubem Fonseca em *O doente Molière* (2000) é colocar o comediante francês no centro da cena, ou melhor, sua morte. O “Marquês Anônimo”, apontado como autor da novela

em mais de uma anotação do livro, amigo de infância de Molière, percebe que o autor, que interpretava o papel principal em uma encenação de *O doente imaginário*, passa mal de fato durante a representação do desfecho, morrendo em seguida. São dados biográficos. O Molière criado por Rubem Fonseca murmura, ao ouvido do amigo, que tinha sido envenenado. O que lemos é o relato da busca pelo assassino, empreendida pelo narrador, que tenta se livrar da culpa de não ter feito a denúncia de imediato. Na rememoração, ele apresenta um painel da Paris de Luís XIV e uma sùmula de comédias, transcritas no modo narrativo, como lembrança das representações que persistem na memória do marquês.

* * *

O entusiasmo com o jogo proposto nesse movimento entre criação e crítica pode levar a um falso dilema de duas faces: já não há lugar para o exercício crítico, a ficção ocupou seu espaço? O romance tanto se contorceu que perdeu seus contornos e virou crítica?

49

A esse equívoco de percepção podem somar-se outros, respaldados em raciocínios pseudo-científicos. Se é um fato que a reflexividade está presente na literatura contemporânea com intensidade que não pode ser ignorada, há o risco de se afirmar que os escritores brasileiros, e conseqüentemente os leitores também, têm um interesse crescente na literatura estrangeira, em particular em Shakespeare. Ora, quase todos os títulos que serviriam para referendar a primeira conclusão pertencem a uma mesma coleção, produzidos sob encomenda para um projeto editorial; a mesma advertência vale para o segundo, isto é, interesse em escritores estrangeiros. Não se trata de uma sensibilidade especial à posição de Harold Bloom sobre o valor do cânone. Evidentemente casas editoras, como empreendimentos comer-

ciais que são, visam o mercado. Por outro lado, pela mesma razão, sondam os interesses de seu público. Na média, há sim um interesse, que é incrementado pela oferta. Como tudo o mais do mundo da mercadoria. Mundo no qual também se inscrevem as propostas didáticas, com os ideais de facilitação, de sedução barata de que por vezes se revestem.

Parece que, relativizados esses movimentos, identificados os produtos de acessibilidade fácil, oferecidos ao leitor/consumidor acomodado, restam em campo a forma romanesca com mais uma roupagem e a crítica manifestando-se em mais um espaço discursivo. Mas o quadro não é assim tão claramente dicotômico. Não há duas colunas bem definidas. É verdade que há obras que se inscrevem em um ou em outro limite bem preciso, o da transparência ou da opacidade absolutas. Mas há um nebuloso espaço intermediário, que pode ser frequentado com gosto pelo leitor padrão de romance policial, por exemplo, e pelo que exige a criação sofisticada, que não requeira fórmulas e modelos, ao mesmo tempo que instaure o diálogo com a tradição. É esta a marca que está se mostrando como característica do momento, nesta produção. Em ensaio significativamente intitulado pela pergunta “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, Cláudio Magri conjectura: “Talvez o romance termine em uma autoparódia involuntária.” (2009, p. 1028) Talvez nem tão involuntária, como talvez nem só o romance seja o parodiado, mas a própria criação literária.

REFERÊNCIAS

- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio. *Cães da Província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BERNARDO, Gustavo. *A filha do escritor*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Lúcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- BORGES, Antônio Fernando. *Braz, Quincas & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- FALCÃO, Adriana. *Sonho de uma noite de verão*. São Paulo: Objetiva, 2006. (Col. Devorando Shakespeare)
- FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- FONSECA, Rubem. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)
- FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdidos*. São Paulo: Objetiva, 2006. (Col. Devorando Shakespeare)
- LACERDA, Rodrigo. *O mistério do leão rampante*. [2 ed. São Paulo]: Ateliê Editorial [2005?].
- MAGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009. p. 1013-1028
- MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do fim*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1991.
- MARCONDES, Ayrton. *Por onde andaré Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- MIRANDA, Ana. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PEREIRA, Helena Bonito (org.). *Ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.
- _____. *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo:

Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 1981. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Col. Literatura ou Morte)

_____. *A décima segunda noite*. São Paulo: Objetiva, 2006. (Col. Devorando Shakespeare)

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: — (org.). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2011. p. 13-55

52 _____ . Reescrituras de Machado de Assis. In: JORNADAS NACIONALES DE LITERATURA COMPARADA, 9, 2009, Santa Fé. *Anais*. Santa Fé-AR, Universidad Nacional del Litoral, 2009. p. 1-9. CD-ROM.

NOTAS

* A primeira versão deste texto foi apresentada durante o XX CELLIP (UEL, out. 2011), em mesa-redonda cuja temática foi “A literatura brasileira nos últimos 25 anos”.

Vertentes da narrativa 53

Amor, classe social e ditadura militar em *Avalovara*, de Osman Lins

Adriana de Fátima Barbosa Araújo
UnB

Natividade ergue as mãos e confessa às duas outras velhas cheia de alegria: “Acreditam? Estou sentindo um perfume de terra. Vou ser recebida por Deus!” A palavra Deus queima em sua boca e ela põe-se a chorar, cabelos lanosos, certa de estar a caminho de Deus, nos arredores — e talvez até dentro — dos muros do Paraíso, cujo odor é mesmo, tem de ser o mesmo, da terra sobre a qual anda sem rumo certo até que endureçam os joelhos e onde só conhece a servidão, o favor, os disfarces da solidão. (LINS, 1973, p. 341)

55

Na passagem de *Avalovara* (1973) em epígrafe, percebemos que o discurso do narrador se aproxima do ponto de vista da personagem — “tem de ser o mesmo” —, mas sabe mais da vida da personagem do que ela própria, pois oferece uma interpretação da totalidade de sua vida, algo não disponível a ela própria: “da terra sobre a qual anda sem rumo certo até que endureçam os joelhos e onde só conhece a servidão, o favor, os disfarces da solidão”. A história de Natividade, na narrativa, aparece em fragmentos dispersos ao longo da linha “R – ö e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, uma das oito do romance, e que conduzirá os protagonistas ante e ao Paraíso. Assim, parece haver uma discrepância no sentido da palavra paraíso. O lugar para onde imagina ir Natividade é o mesmo para onde vão/já estão Abel e a personagem inominada? Essa dissociação aberta no pla-

no da narrativa apresenta uma contradição da qual alguém se pode aproximar pela classe social. E a partir daí todas as dessemelhanças entre Natividade/Abel e *ö* se estabelecem: a natureza do trabalho, a visão de mundo, as crenças, os valores, os desejos e as esperanças.

56 O modo como os narradores brasileiros articulam essas discrepâncias sociais sempre provocou interessantes leituras dos romances mais clássicos do Brasil, como *Iracema*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Macunaíma*, *O quinze*, *Vidas secas*, *Grande sertão: veredas*, *A hora da estrela*, para não fazer uma lista muito grande. Isso porque a formação do nosso país e de nossa literatura sempre foi excludente, partindo sempre da visão imperialista. Ainda hoje não podemos dizer que temos nossa língua reconhecida. Se fosse possível escrever nossa oralidade sem peias gramaticais (ainda resquícios da língua do colonizador português), que escrita surgiria? Os desejos dos modernistas paulistas passavam por questionamentos dessa natureza, pelos quais foram duramente julgados e condenados.

Mas trago essa questão brava apenas para levantar o tema da linguagem literária na sua busca pela oralidade, no seu desejo de redimensionar na língua culta a força de vida, a força de expressão da nossa oralidade. O embate erudito-letrado/popular-oral talvez seja um traço importante - uma gota de sangue em cada poema, conto e romance brasileiros. Mas nem tanto, que essa afirmação ficou abrangente demais. Me desculpo, mas deixo aí a provocação. Neste artigo vou buscar o modo por que o romance *Avalovara* redimensiona este tema do encontro popular/erudito, pensando o romance a partir de Natividade. Este direcionamento, evidentemente, elide outras tantas formas possíveis de entrada no romance, e também me limita o ponto de vista.

O romance, como os que o conhece sabem, é fragmentariamente narrado em oito segmentos textuais. Cada um deles é regido por uma racionalidade própria, com exceção da R, em que a justaposição de fragmentos parece aleatória, já que qualquer tentativa de explicação de seu modo de construção não vinga, pelo menos as que tentei. Nessa linha do texto, aparecem de maneira intercalada vários microssegmentos narrativos, cada um correspondendo a um dos percursos feitos pelos amantes: inicialmente, na praia do Cassino no Rio Grande (RS), onde se conhecem sob o signo de um eclipse do sol; depois, na Praia Grande, em Ubatuba (SP), onde, num hotel de frente para o mar, observam o cais em T e se reconhecem (ö mostra um álbum de fotografias e Abel lê passagens de seu livro); e em São Paulo, capital, onde, depois de alguns rápidos encontros, há aquele derradeiro sobre o tapete, não por acaso evento de importância única, narrado de ambas as perspectivas, e que se estende da primeira até a última página do romance.

57

Fora de uma ordem cronológica, cada vez que aparece um fragmento referente e um desses microssegmentos não há a garantia de sequência, e portanto outra vez nos perdemos. A leitura dessa linha exige atenção máxima para que imaginariamente seja possível a reorganização dos eventos, soltos em cada microssegmento, eles próprios também dispersos numa linha evolutiva compreensível no tempo — uma que nos possa garantir a construção da simples sequência dos acontecimentos. Esse processo de desenredo nos apresenta contradição em relação ao modo firme com o qual o narrador diz dominar seu texto. Como na vida, o romance também articula ordem e caos. A linha S: A espiral e o quadrado, de modo metanarrativo, nos aproxima do modo de construção da obra; nela encontramos o centro motor do romance, o quadrado mágico e a espiral.

Alegoria da criação presente no palíndromo latino que determina o espaço narrativo, o quadrado, sobre o qual se justapõe uma espiral, o tempo. Assim, se seguirmos com o dedo o movimento da espiral, de fora para dentro, ou seja, no movimento de adentrar a obra, podemos refazer num átimo a sequência de reaparecimento de cada linha narrativa. Mas na linha R, ao contrário, é impossível prever o que virá — a linha R é caótica. A maioria de suas microssequências narrativas refere os percursos do amor entre Abel e ö e é no meio delas que se insere a história de Natividade, sem que se possa identificar qualquer padrão lógico para a montagem desse segmento narrativo, o mais estilizado do romance.

58 José Paulo Paes, autor do ensaio presente no encarte do livro, intitulado “A magia de Osman”, discorre sobre o rigor matemático com o qual o livro é construído, rigor levado ao limite exatamente na linha “S: A espiral e o quadrado”, em que há a exposição da máquina do romance. Lembremos que há o tamanho exato de cada seção de texto, que, ao modo da espiral aberta, aumenta numa proporção convencionalizada *a priori*, dez, vinte ou doze linhas, no caso da sequência “P: O relógio de Julius Heckthorn”. A linha R subverte o impulso racional do romance, caminhando para o oposto da racionalidade, a ausência completa de ordem. Assim, a dialética entre ordem e desordem reaparece mais uma vez aqui num momento em que, no país, a imposição da ordem é feita de modo cada vez mais autoritário. Uma senda aí?

Já num horizonte de extrema fragilidade sob o ponto de vista da coesão, essas duas histórias são contadas em modos narrativos diferentes. A de Natividade é narrada em terceira pessoa, e a de Abel e ö, por Abel, em primeira pessoa. O mesmo procedimento aparece nas linhas: “ö e Abel: ante o Paraíso” e “ö e Abel: o Paraíso”. E, à medida que avança para o final, cada vez

se tornam mais tênues as fronteiras entre a primeira e a terceira pessoa. No romance há a presença de alguns combinados desses dois tipos de narração, quase a um modo enciclopédico. Mesmo se levarmos em conta apenas a narração de primeira pessoa, concentrada nas narrativas da personagem inominada e de Abel, encontraremos aí dois processos narrativos que podem ser identificados como distintos, por guardarem tom, ritmo e visão de mundo diferenciados.

Na linha R, entretanto, o trânsito da primeira para a terceira pessoa num mesmo segmento de texto toma lugar de modo tão fluente que, quando menos sabe, está perdido o leitor. Esse pacto de leitura não é tão comum quanto dois ou mais pontos de vista independentes num mesmo texto. Este sim um processo já quase que banalizado na literatura do século XX e que já tinha lugar desde pelo menos *Madame Bovary* (1857). Mas essa convivência da terceira com a primeira pessoa ocorre sem qualquer alteração de tom num mesmo segmento narrativo, quase a sugerir a coincidência entre as duas pessoas, acinte às convenções narrativas, e não se confunde com o discurso indireto livre, em que o discurso da personagem em primeira pessoa invade o discurso do narrador de terceira pessoa. Ao contrário, nos deparamos aqui com uma ampliação da primeira para a terceira pessoa.

59

Embora raro esse processo, podemos detectá-lo nas nossas letras em *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis. Segundo Dirce Cortes Riedel, em *Esaú e Jacó*, há “uma narrativa em terceira pessoa, em que ‘ele’ é o ‘eu’ do Conselheiro”.¹ Embora não seja igual no romance do escritor pernambucano, há dúvidas sobre sua classificação ainda; nas duas narrativas há uma instabilidade no uso tradicional da terceira e da primeira pessoa que inevitavelmente as aproxima — ambas modernas. Não espanta o fato de que haja ainda outro fator, se não muitos, de ligação entre esses dois romances emblemáticos de nossa cultura letrada:

justamente o nome Natividade.

Será que podemos afirmar que o que escapa à narração de primeira pessoa, em *Avalovara*, cai nas mãos de uma onisciência em que podemos identificar o narrador do romance, aquele chamado por Wayne Booth² de autor implícito — cuja narração envolve as narrativas dos personagens? Ou será que há no romance uma ousada transfiguração da instância narrativa, uma fusão entre “eu” e “ele” que, embora fundidos, ainda conservem a distância, algo que já há em Machado e que é resistente a uma classificação?

60 O sentimento duplo de que fala Antonio Candido ao sugerir, no prefácio de *Avalovara*, que o leitor mantenha um olhar para o todo e outro para a parte deve ser um referencial importante para o leitor e o crítico, tão fácil parece ser se perder em *Avalovara*. A multiplicidade de pontos de vista é quase totalmente neutralizada em vista da manutenção do tom e do ritmo, salvo leves alterações, no plano do discurso, e do uso em todo o romance da narração no presente do indicativo. Assim, chego à ideia que está sendo exposta neste trabalho: o livro não contém apenas a miríade de sentidos que seu discurso autoconsciente estabelece, embora tenha esta ambição. Levanto a hipótese de que a máquina do romance funciona a partir de um impulso dialético que avança organizando temas e técnicas contraditórios em si mesmos e em relação ao todo.

Nesse pensamento, a máquina do mundo do romance não produz apenas a si mesma; ela significa o mundo, ela se quer imagem da máquina do mundo. Só pode ser, portanto, transitiva — obra — mundo — obra. As mulheres amadas por Abel representam cada uma traços da vida de um intelectual de classe média no momento da ditadura militar: a vivência de um encantamento com a Europa (Roos); a tocante verdade sobre a necessidade e escassez em que vive o povo (Cecília); e o amor à palavra no qual

se encontra a morte ('o´). Mas essa representação realizada na chave do alegórico é plural, nunca se deixa apreender completamente numa racionalidade. Há também, como já bem colocou sua crítica, uma representação das fases da literatura vividas por Osman – uma primeira tradicional, uma segunda social, e esta terceira, em que chega à plenitude seu domínio da arte da escrita. E os desvãos dessa representação são aproveitados como tema do romance, o que joga o leitor numa cadeia alucinada de sentidos e possibilidades de sentidos.

A literatura de Osman Lins parece provocar um efeito delirante nos seus críticos que parecem se quedar extasiados, talvez presos no mundo mágico, tão comuns os textos investigativos que não conseguem escapar do canto das sereias, das astúcias estéticas que fingem expor sua máquina propulsora. Vemos repetidas nas apreciações críticas opiniões dos narradores e dos personagens. O crítico dessa literatura encantatória deve segurar firme algo que o religue ao chão e que o afaste dos abismos de sentidos ou do mergulho excessivo no detalhe. E esse movimento não é estranho ao próprio texto.

61

Assim, o romance se diz pêndulo entre a racionalidade e o acaso, mas seu efeito estético vai além dessa difícil artimanha. Ou seja, uma idéia ou uma técnica e seu oposto ou contrário a cada vez reafirmam sua presença dialética na estruturação³ do romance. Essa tensão se expande e se resume em cada fragmento e também no todo – mosaico do romance: está no ir e vir entre o tradicional e o inovador, o dado verificável e o imaginado, o símbolo e a alegoria, o clássico e o barroco, o masculino e o feminino, o uno e o múltiplo, o inteiro e o estilhaçado, o passado e o presente, o início e o fim.

Vou tentar me ater a uma dessas oposições: o elemento de magia ligado à visão da participação do cosmos nos destinos das pessoas e o mundo desumanizado e sem sentido. Talvez nem tão

contraditórias, mas consequentes: porque o mundo e as pessoas estão reificados é necessário, no plano da narração de seus destinos, reinseri-los no mundo, no cosmos, na sociedade, na história. A descrição da desconexão entre a pessoa e a sociedade, desumanizadora e reificadora, é arrostada por uma narração em que os destinos das pessoas são reinseridos em sua comunidade, na sociedade, no mundo e no cosmos.

62 O simbólico e o mítico certamente parecem ser os elementos mais constantes na fortuna crítica da obra. Mas o romance não acontece só aí. É também a crítica da modernidade, como desencantamento e reificação, mas que não se afunda no desencanto, antes se compraz na atitude libertadora de reencantamento do mundo (tal como Walter Benjamin via o surrealismo?). O romance é palco de exposição para o ir e vir entre magia e racionalidade. Tanto fenômenos físicos como os mecanismos de telescópios e relógios quanto o repetitivo do trabalho alienado, encantados e desencantados, surgem no romance. E assim somos levados a adaptar nosso olhar ora a um microscópio, ora a um telescópio:

Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos — e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica. (LINS, 1973, p. 324)

Os bilros, talhados em madeira resistente, apresentam na parte inferior uma cabeça e na superior um cabo que serve de bobina: nele se enrola o fio. Seu peso e dimensões devem

estar em relação direta com o fio a empregar e o gênero da renda que se empreende. (LINS, 1973, p. 353)

Por um lado, a materialidade mais prosaica e por outro os enigmas e os mistérios. De um lado o amor, doador de todos os sentidos, e do outro, a miséria, invisível? A pungente história da empregada doméstica aparece integrada à grande e bela história do amor entre 'o' e Abel. Elas se espelham? Verso e reverso da mesma situação? A sequência que conta a história de Natividade surge de uma onisciência e está justaposta à narração de Abel em primeira pessoa; a passagem de uma a outra é direta, sem qualquer elemento de mediação linguístico sequer visual, como um traço ou um espaço em branco na página.

A narração no presente do indicativo dificulta, quase impossibilita a perspectiva cronológica ou espacial. Não há um presente da narração, mas a simultaneidade de diferentes presentes e espaços,⁴ a gerar um aperspectivismo criado a partir de um modo próprio e explícito de gestão dessas instâncias. A narração os oculta e os exhibe em sua própria lógica fingidamente estabelecida e claríssima ao leitor. Mas, no seu fazer literário, esse clara lógica também se obscurece, se turva e se perde. Resurgem as contradições. A narrativa nos leva para tão longe e tão perto do mundo que só pode provocar revisões em nosso instrumental de compreensão das coisas.

Devemos reparar, entretanto, que, uma vez mais a sustentar a hipótese levantada aqui, convive com o aperspectivismo temporal uma referencialidade que posiciona a história de Abel e 'o' no mês de novembro de 1966, a de Abel e Cecília no ano de 1962 e a de Abel e Roos no de 1957. Colabora para a determinação dessas referências o uso das manchetes de jornais, também inseridas como fragmentos justapostos — montados — ao longo de toda a narrativa, com uma única alteração significativa: apa-

recem em itálico. Além disso, é possível perceber velhos elementos convencionais da passagem do tempo por meio dos quais sabemos que o encontro no tapete dura menos que uma hora, e que todo o romance entre Abel e a personagem símbolo dura não mais que dezesseis dias.

O cortejo fúnebre de Natividade, por outro lado, transcorre não somente na narrativa, começa no R5 e termina no R22, mas também na cidade de São Paulo, e estabelece o outro de classe do protagonista. Voltando ao trecho em epígrafe, há uma diferença de visão de mundo entre narrador e personagem logo compensada pela ausência de qualquer diferença formal ou linguística. Mas a fratura elite / povo, mesmo que sutil, não deixa de estar presente. Fica tecida de forma bem específica uma relação *entre classes subalternas*. Vejamos bem: Abel, o protagonista, escritor que afinal estava indo ao Rio de Janeiro para tentar a publicação de seu romance, como a carta de sua mãe explica, é, do ponto de vista de 'o', "alguém que jamais terá o orgulho ou a ambição de ingressar no mundo dos dominadores" (LINS, 1973, p. 162). Abel e Natividade pertencem a classes sociais distintas, mas são ambos identificados como classe dominada.

Mas o romance, como o vemos, fulgura dialéticas. Tudo e cada elemento composicional ou técnica narrativa caminham para seu contrário. Essas contradições formulam dilemas que se dão na própria representação literária. Pelo menos, se pensarmos na relação Natividade, Abel e 'o', formulada no estabelecimento das suas diferenças, que são de classe social. E sobre esse empenho, diz Bastos:

Uma literatura como a brasileira traz consigo mesma um limite não acidental, mas consecutivo. A história brasileira foi sempre decidida de cima para baixo e com pouca participação popular. Esta, quando houve, foi brutalmente sufocada. No teatro das ações quase sempre se encontra um

só lado dos conflitos de interesse. Naturalmente disso resulta um déficit. O empenho no sentido de representar o outro de classe esbarrou e esbarra nesse limite. Daí poderia resultar um conformismo sistemático. Mas se o limite é internalizado e a obra se constrói como espaço de consciência desse limite, então, de modo paradoxal, ela dá a ver o limite, não o supera — mesmo porque esse limite só é superável na história e não na obra, mas faz dele um motivo da construção artística. (BASTOS, 2007, p. 145)

Natividade e o estado de exceção

A história de Natividade insere no andamento do romance um ritmo diferenciado, ao ocorrer em todos os meses e indicar um movimento cíclico, como podemos ver nas passagens a seguir elencadas:

O sol desta manhã de fevereiro ... (LINS, 1973, p. 183)

... velhas roupas secando ao sol de outubro ou novembro ... 65
ventos de agosto ... (p.330)

...alguns cartazes na rua (Boas Festas!)...pontos do percurso entre árvores outonais... (p.331)

... flores pascais das quaresmeiras, agora atravessam na manhã de maio... (p. 365)

... e o céu uma flor de doze pétalas, agosto à esquerda, fevereiro à direita e à frente novembro... (p. 382).

Nessa roda (agosto à esquerda, fevereiro à direita e à frente novembro) vemos que o tempo do enterro percorre o ano, perfazendo um movimento cíclico, que introduz na lógica da espiral e do quadrado um elemento estranho. Estranheza que penso repercutir uma visão crítica do Brasil e das suas contradições: a opressão é o principal tema de Abel, o protagonista da narrativa, mas o que para ele era um estado de exceção, a ditadura militar, é, para Natividade, não uma circunstância, mas sim tudo

o que ela conheceu — *a servidão, o favor, os disfarces da solidão*. Por isso a desesperada luta, já morta, por algum significado, alguma redenção para sua vida alienada. Mesmo seu corpo morto sofre um processo de alienação. Ele sequer vive o processo natural de decomposição. A transformação de seu corpo é estranhamente monstruosa. Quase como uma duplicação da alienação sofrida por ela em vida, obrigada como foi a se tornar estranha para si mesma. Mas, como o narrador, sabemos mais que a personagem. Sabemos que a história não tem redenção e a vemos e compreendemos representada no círculo — para Natividade a opressão é em todos os meses da vida. Na bela frase do “Sermão da Sexagésima”, “Por que não terão também os anos o que tem o ano”. (VIEIRA, 2000, 32)

66 Recuperamos a seguir passagens do romance em que a dessemelhança entre Natividade e Abel é exposta. Nosso interesse é ver nessa desigualdade uma construção do outro de classe. A liberdade nunca esteve disponível para Natividade como para Abel. O trabalho do escritor é regido pelo paradigma do trabalho em que o sujeito tem o controle de sua atividade (o palíndromo), sem função no mundo utilitário, atividade, portanto, não solicitada, empreendida pela força de querer, pela força de interpretação e redimensionamento que a escrita artística opera na nossa realidade concreta. O trabalho do artista é da ordem da liberdade. Natividade desde criança foi livre apenas para vender sua força de trabalho; assim, esteve regida pelo mundo do trabalho estranhado. Mas, ao lado desta sua vida roubada, outra corre paralela, não um mar de rosas, mas um vislumbre do que poderia ter sido e não foi. Mesmo nos sonhos, os filhos que por ventura tivesse não escapariam de seu destino de servidão (alguém escapa?):

O marinheiro, o soldado, a criada, o servente de obras, o arrombador e também agora, um pouco recuada, coberta de pintura, puta ordinária, a filha de Natividade, possível

e única, aproximam-se da cama. Ouve-se um bater de roupa, de tapetes, de portas, de louça, de bilros, de talheres e a voz de Natividade cantando, voz alegre e forte, indo e vindo. Os filhos que deixa de ter, desfiando, em troca do destino deles, apagado e difícil, o seu próprio destino solitário, ajoelham-se entre as duas velhas aterradas. Rezam e olham a agonizante, todos, menos a puta: de costas para o grupo, olha o vulto que atravessa devagar o jardim ensolarado, de vestido branco uma criança negra, chapéu de palha e à mão uma peneira. Sobe a menina os degraus do alpendre, vê-se no leito de morte e contempla os adultos, receosa, como se rogasse a compaixão de todos. A puta dá um passo em direção à criança, descobre a sua cabeça e afaga-a. Pesa-a, mesmo assim, com olhos vingativos. Natividade, pela última vez, tenta erguer as mãos. (LINS, 1973, p. 62-3)

Deixemos para depois uma consideração sobre o problema do trabalho do arrombador e da prostituta, por se afastar demais das preocupações mais urgentes desse texto, e continuemos o caminho das passagens de que falávamos. A opressão que sofre durante toda a vida obriga Natividade a sofrer uma constante supervisão. A sua vida é praticamente toda vigiada por seus senhores — os donos da vida, como Mário de Andrade coloca, no poema “eu nem sei se vale a pena”. Ao pôr-se a cantar numa tarde, todo o serviço já feito, senta-se na cozinha e recomeça sua renda:

O menino em quem concentra toda sua carga de amor — e que às vezes assusta-a com seus olhos ao mesmo tempo rapaces e neutros —, entreabre a porta, teso e sem elegância, duro o uniforme cinza com vermelhos no quepe: “Mamãe está dormindo no sofá. Não cante”. Ela interrompe a canção e a porta se fecha sem ruído. (LINS, 1973, p. 83-4)

Presas fáceis, a empregada será enganada por falsários vendedores de lotes de terra. Já há anos pagando as prestações, ela descobre, desiludida, ser todo o negócio apenas trapaça:

Jamais acreditou, realmente, que chegasse a possuir um pedaço de terra. Ludibriada, não se queixa e acaba por dizer, trancada no seu quarto sem ventilação, que afinal de contas o terreno encharcado e ladeiroso é seu, não de todo, mas em parte, sim, pagou muito por ele e ainda há justiça nesse mundo, alguém há de vir, dar-lhe o que foi comprado, alguns palmos de terra. Paciência. Alguém. (LINS, 1973, p. 383)

68 A terra que finalmente verá será a mesma recebida por Severino em *Morte e vida severina*. Osman Lins claramente faz aí uma homenagem a João Cabral de Melo Neto, ambos, além de pernambucanos, afinados com aquele senso de empenho que Antonio Candido já identificou como traço forte de nossa literatura. A história de Natividade, ao desestabilizar a narração da história de amor, mantém pulsantes os problemas brasileiros e o faz no plano da matéria narrada, mas como existência discursiva que, de modo desarticulada e desconexa em relação ao primeiro plano da narrativa (tal como ocorre na sociedade?), dá forma estética a um problema social, não numa corrente historicista de determinação, mas na ordem do alegórico, do dialético, numa obra aberta à história, plural e incompleta em sua máquina de significados. E essa estética resiste à intransitividade ao se expor como uma imagem da máquina do romance, máquina do mundo.

Percursos da recepção crítica de *Avalovara*

Avalovara (1973) é um romance não apenas esquecido, mas que talvez sofra ainda hoje o desprezo da academia pela imagem negativa que sua primeira recepção na imprensa escrita construiu. A tese de Marisa Balthasar Soares, defendida em 2007, na USP, em caráter preliminar, arrisca duas linhas de argumentos para se pensar a desprivilegiada recepção do romance. Uma aponta a dificuldade que o romance oferece a uma leitura rápida. A pesquisadora cita artigo de 2005,⁵ na ocasião do lançamento da sexta edição do romance, em que o jornalista aprovei-

ta irônicas e negativas chaves de interpretação que retroagem a esse primeiro momento de apreciação “crítica”. Por outro lado, na própria universidade, foram realizadas poucas pesquisas de mestrado e doutorado sobre o romance.

Soares levanta a hipótese de que o sucesso comercial do livro, presente nas listas dos mais vendidos um mês depois de lançado, devido à forte campanha promocional que autor e editor empreenderam, talvez tenha levantado suspeitas por parte da academia que via essa lista como adesista. Isto em 1973, nesses terríveis “anos de chumbo”. Mas é, no mínimo, irônico pensar nessa possibilidade, se considerarmos *Avalovara* como um romance que propõe e estimula uma leitura que incendeia a liberdade e a criatividade na leitura⁶ exatamente porque ativa formas literárias incomuns para o horizonte de expectativa. Será que a atitude de explorar todos os meios, principalmente os publicitários, para incentivar o encontro do leitor com a obra sacrificou a obra? Teria sido melhor para sua recepção crítica o silencioso insucesso? Esse o destino dos escritores: produzir uma obra e ainda ter que lutar pela sua divulgação num sistema desumanizado e movido por princípios hostis à arte...

69

José Paulo Paes, no encarte de que falamos anteriormente, começa seu ensaio partindo de uma consideração sobre o projeto literário de Osman Lins, que transcrevo abaixo:

Para o pernambucano Osman Lins, escrever não é diversão para horas de ócio nem meio de obter prestígio mundano, mas um compromisso total com a palavra e com o mundo que lhe faculta “revisar valores, pensar o imponderável, desfiar enfim o tecido das idéias e avançar um pouco na obscuridade das coisas”, conforme está dito no mais polêmico de seus livros, *Guerra sem testemunhas*, meditação sobre a condição de escritor e a realidade social, publicado em 1969. (PAES, 1973, p.1)

Ousado e destemido, livre para pensar o imponderável, Osman Lins foi um escritor que atuou incansavelmente na missão de tornar as discussões sobre o contraditório lugar da arte literária em nossa reificada sociedade mais presentes e vivas. Há um nó apertado e ainda incompreendido que aparece no percurso crítico do romance, em que vemos, *grosso modo*, por um lado um silêncio reverente, e por outro, aproximações críticas que repetem a obra. E num escritor como Lins, que tem no mínimo três livros publicados sobre a escrita artística, tanto na forma de artigos e ensaios, como na de entrevistas, *Guerra sem testemunhas* (1969), *Evangelho na Taba* (1977), *Do ideal e da glória* (1979), é um perigo resvalar para uma espécie de círculo vicioso em que o escritor explica a obra que explica o escritor. Mas desconsiderar seu momento de recepção, e suas opiniões sobre o mundo e a literatura, por outro lado, não é a saída.

70

Natividade: ponte para Machado

Essas são apenas anotações de um estudo sobre a relação Osman / Machado em fase preliminar. Natividade, em *Esaú e Jacó*, remete para o significado do seu nome: é a mãe dos gêmeos, um republicano, outro monarquista. Se considerarmos que Machado via os dois regimes como o mesmo, passados em 1904, ano da publicação do romance, quinze anos da proclamação da República, podemos pensar em *Esaú e Jacó* como o romance do desencanto com as esperanças e promessas republicanas de modernização do antigo estado brasileiro. A passagem para a república não alterava as estruturas exclusivistas da elite brasileira, assentadas no personalismo, no paternalismo e no clientelismo, já tão bem demonstradas por Roberto Schwarz em seus estudos sobre Machado.

Em *Avalovara* aparece outra ideia de pátria-mãe: Natividade, agora serviçal, é controlada e usada pela família de milita-

res. Uma imagem do Brasil de 1973? Penso que sim. Mas não apenas. Também uma crítica, na esteira de Machado, da nação excludente que se moderniza renovando os meios e as formas da exclusão. Ciclicamente. O projeto literário de Lins, espelho da sua tão alardeada e também negligenciada renovação estética, fulgura uma exposição dialética das nossas desigualdades. A sua obra explora incansavelmente, enciclopedicamente, as astúcias da representação literária, arrancando o conformismo das nossas cansadas retinas. O leitor é obrigado a agir ativamente no campo de liberdade em que se processa a leitura. O deslocamento e retrabalho de técnicas antigas e modernas desestabilizam modos tradicionais de representação e provocam no leitor um desassossego que o impele a redimensionar sua visão do outro, de si mesmo e do mundo.

Como alegoria?

A monstruosidade do corpo de Natividade, cada momento mais pesado, e seu cortejo funerário que percorre todos os meses do calendário, formulam uma alegoria. Mas qual? A alegoria é considerada aqui, seguindo Walter Benjamim, como uma categoria de pensamento fundamental para se pensar a modernidade. Longe de ser apenas um recurso do domínio da retórica, extrapola o recinto formal e é identificada como o particular que se aproxima do universal. Mas essa identificação particular / universal nunca acontece plenamente; é sempre incompleta, aberta, plural e dialética. A alegoria mostra a história tornada coisa. Mas nunca chega a estabelecer uma relação direta de significação do tipo esquemático — isto é aquilo —, pois, assim, perde-se a obra. Porque bastará a chave alegórica e descarta-se a leitura da obra.

Natividade é alegoria. Mas de quê? Os termos de sua história nos mostram agir sobre ela o poder incivil que a classe domi-

nante exerce sobre o povo. Natividade está mais para escrava favorecida do que para trabalhadora operária, o que nos indica uma evidência da manutenção das iniquidades coloniais. E esta dominação ocorre no campo do privado, toma lugar dentro da casa. Existe no interior da família quase como um costume naturalizado.

72 Na história de Natividade, veremos que a maioria dos elementos de seu impossível cortejo entre asilo e jazigo, acompanhado pelo carro do oficial do marido de 'o', está na ordem do alegórico. Como em *As fiandeiras*⁷ (1660), de Diego Velázquez, no primeiro plano o prosaico, mulheres fiam, suas roupas, expressões e atividade nos ensinam sua classe. Ao fundo, senhoras da elite: elas estão de pé e parecem conversar desatentas ao tapete que reveste a parede ao fundo, no qual é representada uma transfiguração. A transcendência é mediada e também almejada; é para lá que o olhar é direcionado; uma aproximação de sua representação tem que passar pelo prosaico primeiro plano da tela. A alegoria interpõe mediações que se aproximam de uma ascensão ao significado que nunca chega a se completar. Ela significa nessa incompletude. Saber que é alegórica a representação implica sabê-la do domínio dos contrários, e portanto aberta à história. As alegorias não possibilitam esquemas de interpretação rígidos. Por exemplo, nesse segmento de Natividade surge o *Ser*, inexplicavelmente formulado a partir de lances irreais e esquisitamente preso à história, que ronda sem nexos:

O oficial do *Chrysler* percebe um novo acompanhante e nele reconhece o ser: sem chapéu, a cabeça perpétua e o nariz pouco a pouco, move-se rente às coisas com gestos relativos, voltado para o centro. Uma freira conduz o trabalho das serventes. As serventes desinfetam o e repartem o legado de Natividade — conchas, um rosário, alguns metros de

renda envolvida em papel fino. Queimam o resto. (LINS, 1973, p. 338)

... as detentas do Presídio Feminino erguem-se todas de uma vez à passagem do caixão, ficam de pé junto às grades para que o enterro as atravesse, o enterro atravessa-as, Natividade atravessa-as, atravessa o refeitório, o pátio, as sentinas, as celas, morta e presídio com o mesmo cheiro de ossos no monturo, o Ser, de costas para todos, gane pelo avesso da palinódia, são dez horas no relógio da Estação da Luz, a flor de renda também se chama ornato e se forma pelo cruzamento de fios entre as malhas, os jovens pés da negra vencem rápidos as sendas, percorrem as plantações de café e algodão, endurecem com os anos e os percursos restringem-se... (LINS, 1973, p. 365)

A afronta, a dominação, o dominador (o ser), as reclusas, a hora certa, os percursos de Natividade, seu trabalho, sua morte, seu sem sentido, a pura alienação. Podemos, do todo, retirar uma ideia que sugere um fraco gesto de contraposição, um gesto formulado em impossível, mas que toma lugar. Afinal, Abel é um escritor em busca da Cidade (uma utopia?).

73

Temos em vista que Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária*, já estabeleceu a alegoria como uma carta marcada da prosa no período 64 / 84. Um estudo sobre a alegoria em *Avalovara* e seu sentido no projeto literário de Osman Lins ainda está para ser realizado.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: LABORDE, Elga; NUTO, João Vianney Cavalcanti. *Em torno à integração: estudos transdisciplinares*. X Congresso Internacional Humanidades Brasil - Chile, UnB; UMCE, 2007. p. 135-145.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- MORAES LEITE, Ligia Chiappini. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1994.
- PAES, José Paulo. Um compromisso total. In LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973. (Encarte)
- SOARES, Marisa Balthasar. Tempo de *Avalovara*: as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins. Tese (Doutorado em Letras) FFLCH - USP, São Paulo, 2007.
- 74 SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Coleção Brasil: os anos de autoritarismo)
- VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Tomo I. São Paulo: Hedra, 2000.

NOTAS

¹ RIEDEL, Dirce Cortes. Um romance “histórico”? In: ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 3.

² “[...] o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos à categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”. (MORAES LEITE, 1991, p.18). Para aprofundamento buscar BOOTH, Wayne. *The rethoric of fiction*. Chicago & London: Editora da Universidade de Chicago, 1961.

³ Conferir o conceito de redução estrutural de Antonio Candido presente no texto “Crítica e Sociologia” In:

Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária

. São Paulo: Nacional, 1965. (Coleção Ensaio v. 3)

⁴ Aspectos da simultaneidade e do aperspectivismo na prosa de Osman Lins estão trabalhados por Ermelinda Ferreira em

Cabeças compostas (2000).

⁵ COELHO, Marcelo. Edição traz Osman Lins envelhecido. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 de abril de 2005.

⁶ Conferir prefácio de Modesto Carone à primeira edição alemã de 1976, publicado em ALMEIDA, Hugo (org). O sopro na argila. São Paulo: Nankin, 2004. p. 225-231.

⁷ Imagem disponível na Internet <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/antigosmodernos/renascimento/boccaccio/amorosa/AracneMinervaVelazquez.jpg>

Ficção e história: a ironia como elemento transfigurador da realidade

Eunice T. Piazza Gai
UNISC

Introdução

76 O historiador Jacob Burckhardt transcreve, na seção inicial de sua obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1991), uma anedota retirada do “diário romano” quinhentista, de Stefano Infessura. Esse texto que, de acordo com informações fornecidas por Peter Gay (1990), constitui-se de uma coletânea de boatos, datas históricas, relatos de testemunhos oculares, escrito parte em latim, parte em italiano, cujo assunto gira em torno de rompimentos de tratados, promessas traiçoeiras de salvo-condutos, jantares envenenados, assassinatos impiedosos. Burckhardt, refere-se apenas a “uma velha história – dessas que são e não são verdadeiras, em toda a parte e lugar algum” (1991, p. 15), sem indicar as fontes de onde a retira. Gay (1990) cita a anedota no início de seu estudo sobre Burckhardt. Cito-a também aqui, na mesma tradução:

Os cidadãos de uma cidade — pelo visto, trata-se de Siena — tiveram um general que os libertou da pressão estrangeira. Todos os dias consultavam-se para saber como recompensá-lo, e concluíram que não tinham em seu poder qualquer recompensa à sua altura, nem mesmo se convertessem-no em senhor da cidade. Finalmente, um deles se ergueu e sugeriu: “Matemo-lo e então adoremo-lo como o santo padroeiro da cidade”. E dizem que assim se fez com ele, à semelhança do que fizera o senado romano com Rômulo! (BURCKHARDT, 1991, p. 131).

Que motivos teria Burckhardt, que era, nessa ocasião, um renomado professor em Basileia, e propunha-se a escrever uma obra historiográfica de grande envergadura, cujo assunto ainda não merecera a atenção devida, para deter-se nessa anedota? Eis a questão proposta por Gay (1990). Em seguida, esclarece que, possivelmente, ele não a considerava estritamente verdadeira, mas valeu-se dela porque ali identificou uma atitude arquetípica, um *topos* tradicional que ilustra até onde pode chegar a ingratidão humana. Semelhante opção revela uma atitude emocional específica do autor; afinal, trata-se de uma escolha ou predileção por um certo tema. E, por mais que o autor consiga eliminar o lado pessoal de suas conclusões, a seleção dos materiais e as estratégias fazem parte da sua mais íntima biografia, razão pela qual o caráter do historiador e o de sua história mantêm uma estreita relação, ainda que subterrânea.

Peter Gay (1990) situa Burckhardt, enquanto historiador, numa determinada perspectiva em que os pressupostos característicos de um modo de escrever a história estão em consonância com o caráter daquele que a escreve. No caso específico de que aqui se trata, o fato de sentir-se atraído por uma história semelhante é indício da existência de uma afinidade, não, provavelmente, com o assunto em si, que, de resto, possui um caráter pavoroso, mas com o olhar subliminar que o relato permite formular. Com efeito, a anedota comporta múltiplas implicações; Gay (1990) assinala duas: retrata uma situação absurda, alcançada pela mente humana, quando regulada apenas pelo engenho, e mostra até que ponto pode chegar a ingratidão humana. Entretanto, o que inquieta deveras é a profunda negatividade que ela contém, induzindo a uma relativização dos atos humanos e destituindo-os de significado. Esse último aspecto, possivelmente, terá sido determinante na escolha do his-

toriador Burckhardt, que é considerado um ironista, por Gay (1990).

A caracterização de um escritor como ironista está intrinsecamente relacionada ao modo como ele vê o mundo e aos processos que usa para mostrá-lo, para descrevê-lo. Nem todos os autores que se utilizam do estilo, das situações e do modo irônico de ser da vida e dos textos podem ser considerados ironistas. Para isso, é necessário abordar a ironia a partir de dentro, isto é, em consonância com essa visão do mundo, que não prevê nenhuma possibilidade de recuperação, de regeneração, de reconstrução. O ironista é aquele que se esmera na pintura de um mundo sem ideal, explicitando todos os detalhes da falta de racionalidade, de coerência e até de sentido, constituintes das ações do ser humano nas suas relações sociais, no seu modo de ser. Ao fim de contas, trata-se de contemplar um estado de consciência, não de uma ação no mundo.

78

Muitas vezes, observa-se que o escritor se volta para a perspectiva da ironia e dela se vale, mas tem a profunda intenção de superá-la, por uma positividade qualquer, mesmo que seja apenas a crítica, que enuncia, de modo sub-reptício, a necessidade de mudança do estado de coisas. Assim, pode-se assinalar, de antemão, dois modos de considerar a ironia num texto, seja ensaístico, ficcional, histórico, filosófico, determinados pelo ponto de vista assumido pelo autor. Permanecendo no campo da história, podem ser citados dois exemplos que ilustram diversamente os modos acima. Burckhardt (1991) escreve a partir da ironia, valendo-se não só do estilo, mas também da visão do mundo que ela comporta. Hyden White (1995), por sua vez, apesar de vazar o seu texto, *Meta-História*, no modo irônico, deixa explícito que tem o propósito de suplantar a ironia.

Neste estudo pretende-se seguir o ponto de vista adotado por Burckhard (1991) e por outros ironistas que formam, na tra-

dição, uma casta reconhecível; entre eles estão Sócrates e Machado de Assis; do primeiro, recupera-se o método de conhecimento, a partir de algumas reflexões em torno do texto platônico *A apologia de Sócrates*, que trata da defesa feita pelo filósofo diante dos cidadãos atenienses que o haviam condenado à morte. De Machado de Assis (1994), considera-se o conto “Casa Velha”, um texto muito pouco abordado na fortuna crítica machadiana, mas que contempla diversas perspectivas e temas presentes nas demais obras do escritor. Além disso, está aí mais explícita a intenção de problematizar a história e, também, como as demais obras do autor, estrutura-se na forma da ironia. Entre as considerações sobre a ironia socrática e a análise do conto machadiano, são interpostas algumas questões sobre o problema da escrita da história segundo algumas ideias de White (1995), buscando-se, ainda nesse ponto, explicitar o conceito de ironia.

A visão socrática

79

A morte de Sócrates é um dos fatos mais inquietantes da história ocidental, pois suscita ainda hoje reflexões a respeito da verdade e dos valores que sustentam os atos e as formações sociais. A vida e o método socráticos, mutuamente implicados, constituem uma situação arquetípica à qual é sempre necessário retornar, visto que ali se encontram todos os elementos configuradores do *topos* da ironia. A personalidade e a prática do filósofo representam uma visão do mundo que até então não existia na Grécia e, apesar de não ter escrito nada, os documentos deixados por outros autores permitem delinear em torno da figura de Sócrates não um sistema, uma vez que é impróprio relacionar a ironia à ideia de sistema, mas um método de investigação cujos princípios são a incerteza e a dúvida. Considerem-se alguns aspectos da condenação do filósofo e da sua defesa, conforme consta na *Apologia de Sócrates*, de Platão, com o ob-

jetivo de evidenciar o caráter irônico da situação histórica retratada.

A acusação contra Sócrates, conforme o texto platônico, foi feita por três eminentes cidadãos atenienses: Meleto, poeta de pouco talento e o mais ativo dos acusadores; Anito, curtidor e negociante de peles; e Lícon, político e orador. Nas pessoas desses acusadores está representada a sociedade ateniense do período histórico que instaurou a democracia no Ocidente e cujo modelo continua servindo de base aos regimes da atualidade. Traduzindo-se a representatividade dos cidadãos acusadores em outras palavras, conforme observa Maria Lacerda de Moura (s. d.), poderiam ser assim caracterizados: o intelectual medíocre (Meleto não deixou obra de valor), o dono da bolsa, muito influente no governo popular de então (Anito era amigo de Trasíbulo), o responsável pelas mediocridades socialmente organizadas (Lícon era orador e político).

80

Sócrates era acusado de desrespeitar os deuses que honravam a cidade e de corromper a juventude. Em sua defesa inicial, de acordo com o texto platônico, o filósofo refere-se a uma acusação mais antiga e perigosa, uma mentira, que tratava de prevenir os cidadãos de que deveriam ter cuidado para não serem enganados por ele, um homem hábil no falar. Partindo dessa ideia, que é também uma acusação contra ele, procura esclarecer que não era um sofista. Entre ele e os sofistas havia uma diferença fundamental: a referência à verdade. Para estes importava convencer, até mesmo que o preto era branco; para ele, importava a verdade interior e a consciência de que nada sabia. Sócrates considerava-se sábio, reconhecendo a sentença do oráculo de Delfos, que assim o determinara, mas essa sabedoria não consistia exatamente num saber superior. Em suas investigações, para compreender as razões do deus para emitir semelhante vaticínio, conclui que entre ele e os que interrogava havia

uma semelhança e uma diferença: ambos nada sabiam, mas estes julgavam saber alguma coisa e ele, ao contrário, não sabia nada e tinha consciência disso.

Sócrates defende-se também das outras acusações, valendo-se sempre do mesmo método, que consiste em interrogar o interlocutor a fim de que ele próprio descubra o seu erro. Assim ocorre com Meleto, que, ao fim de contas, não consegue provar que Sócrates negava os deuses cultuados pela cidade. Quanto à outra culpa a ele atribuída, de corromper a juventude, os argumentos propostos buscam explicitar a verdadeira atividade e intenção da prática socrática, uma exortação à juventude para que refletisse a respeito dos valores cultivados pela sociedade, como, por exemplo, a preocupação maior em acumular riquezas em detrimento das necessidades espirituais.

Consta no livro *Vidas dos filósofos*, Volume II, de Diógenes Laércio (2008), que Favorino registra a acusação contra Sócrates em seu livro *História miscelânea*. Em meio a várias controvérsias, em uma das versões, refere Favorino que foi Meleto quem apresentou a acusação, e o discurso foi pronunciado por Polieucto. A elaboração do discurso, no entanto, foi feita por Polícrates, o sofista. Mas foi o demagogo Licon que preparou tudo.

81

Os termos da acusação de Sócrates, segundo Diógenes Laércio (2008), em tradução livre da autora deste estudo, são:

Isto denuncia e acusa sob juramento Meleto, filho de Meleto, do demo de Piteu, contra Sócrates, filho de Sofronisco, do demo de Alópex; Sócrates é culpado de não reconhecer os deuses que a cidade cultua e de introduzir outras e novas divindades: é culpado também por seduzir a juventude; que a pena seja de morte (DIÓGENES LAÉRCIO, 2008, p. 108).

A defesa apresentada pelo filósofo tem por finalidade estabelecer a verdade, no estrito sentido de evidenciar a coerência que praticava entre a vida e as palavras. Os acusadores menti-

am, ou por interesses próprios, ou porque desconheciam a verdade socrática, ou porque ela estava voltada diretamente contra os interesses estabelecidos e sancionados pela sociedade de então. Do ponto de vista da sociedade instituída, os atenienses tinham razão em sua mentira, o que é paradoxal e irônico. Kierkegaard, em seu livro *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (1991), observa:

Sócrates estava em conflito com a concepção do Estado, sim, que seu atentado tinha de ser encarado, do ponto de vista do Estado, como uma das empresas mais perigosas, como uma tentativa de sugar o sangue do Estado e transformá-lo numa sombra (KIERKEGAARD, 1991, p 141).

82 Isso ocorre porque em toda a vida do filósofo há um elemento de absoluta negatividade, isto é, o “sei que nada sei”, ou a ignorância socrática, que precisa ser entendida como o saber da negatividade de todo o conteúdo finito, onde estão, também, as leis do Estado, as crenças e os valores da sociedade. Esse princípio de negatividade que rege a vida de Sócrates é também o princípio fundamental da ironia.

E, enfim, Sócrates foi condenado à morte. Fontes diferentes informam: que votaram 556 juízes, sendo 275 a favor dele e 281 contra; que votaram 501 juízes, sendo 220 a favor e 281 contra. A diferença de votos para decidir sobre a vida ou a morte de um indivíduo é aqui significativa, pois revela a inteira vacuidade das decisões humanas; afinal de onde viria, ou o que fundamentaria o poder de 20 ou de seis cidadãos, que se sentem atingidos em seus interesses e crenças, para decidir sobre a vida e a morte de um homem? Kierkegaard (1991) observa que a surpresa e admiração de Sócrates de ter sido condenado por uma maioria tão pequena de votos significa que ele não via na sentença do Estado uma concepção objetivamente válida em contraposição à do sujeito individual; ele sequer cogita sobre o

fato de que uma determinação quantitativa possa tornar-se qualitativa. As leis do Estado, os tribunais, as pretensões quanto à atividade do indivíduo chocam-se com a ironia socrática, com a infinita negatividade que ela contempla: “de todas essas coisas ele se livra como de formas imperfeitas” (1991, p. 154), é o que constata Kierkegaard.

Após o fato consumado, consta, em Diógenes Laércio (2008), que Meleto também foi condenado à morte, e Anito, ao exílio; outra fonte refere que também Anito foi condenado à morte. Ainda consta que os atenienses honraram a memória de Sócrates com uma estátua de bronze feita pelo famoso escultor Lisipo (cf. Platone, 1996, p.23). E assim, é possível constatar que o sentido subliminar que a anedota transcrita por Burckhardt (1991) encerra não é único na história da humanidade; as similaridades são sempre encontradas por aqueles que têm olhos para ver e reconhecer.

83

A superação da ironia

A ironia, segundo White (1995) propõe em seu livro *Meta-História*, é um dos modos de escrever a história, sendo que o estilo de um determinado historiador pode ser caracterizado em função do protocolo linguístico por ele utilizado para prefigurar o campo histórico. Esses protocolos linguísticos podem ainda ser caracterizados no nível dos quatro principais modos do discurso poético, efetivados através dos tropos da metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Dependendo da opção do historiador por um desses modos, identificam-se quatro diferentes teorias da verdade que, conforme terminologia de Popper, são: formismo, mecanicismo, organicismo e contextualismo, tudo correspondendo à utilização dos tropos na ordem respectiva. Ainda a partir da utilização dos tropos, e valendo-se White da teoria das ficções de Frye, a narrativa histórica configura os pro-

cessos históricos em um determinado tipo de ficção, como: história romanesca, tragédia, comédia, sátira e também de acordo com os diferentes tropos linguísticos, na ordem respectiva em que aparecem acima. Por sua vez, esses mesmos tropos correspondem a um determinado modo de implicação ideológica: anarquista, radical, conservador, liberal. O autor analisa vários historiadores e filósofos da história seguindo essa proposição teórica, situando-os num ou noutro modo de escrever a história. Para os propósitos desse estudo, serão consideradas apenas as suas posições acerca da ironia.

84 À ironia vai corresponder, na prática da narrativa histórica, o modelo configurado pela sátira. Segundo o autor, a sátira representa uma espécie diferente de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana reveladas nos outros modos narrativos da história romanesca, da comédia e da tragédia. Esperanças, possibilidades e verdades da existência humana, a sátira as contempla ironicamente, na atmosfera gerada pela percepção da inadequação da consciência humana para ser feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente.

Mas White (1995) considera a sátira um modo conservador de escrever a história. Embora refira que, dependendo do tom em que a narrativa é vazada, otimista ou resignado, ela pode prestar serviços ao liberalismo ou ao conservantismo e até ao reacionarismo; há vários argumentos em favor desta visão, isto é, da sátira como instrumento dos últimos. Semelhante posição é resultado do ponto de vista a partir do qual ele analisa a ironia. Embora não explicita exatamente qual seria o modo mais eficaz de narrar a história, e apesar de considerar o seu próprio texto como sátira, a respeito dela, pode-se interpretar essa visão como a proposição de um juízo condenável, na medida em que as palavras “reacionário”, “conservador”, “liberal” são especialmente conotadas. A sensibilidade contemporânea, sempre voltada para

o novo, não há de ver o conservadorismo com bons olhos.

No entanto, tal juízo está fora da ironia, uma vez que, para o modo irônico de ver o mundo, esses termos não constituem exatamente um critério de valor. São categorias não utilizáveis pelo irônico, uma vez que seu objetivo não é determinar o que é bom ou ruim, o que é correto ou incorreto, o que é falso ou verdadeiro; os sentidos que os termos “liberal” e “conservador” contêm são determinados socialmente, são convenções que correspondem a interesses específicos e podem variar indefinidamente, no tempo ou no espaço. Para formular um juízo fundado nos valores que os sentidos de tais palavras encerram, é necessária uma perspectiva não irônica. O ironista jamais tem certezas e, apesar de voltar-se preferencialmente para o passado, não significa que deva ser conservador, pois não é o passado inteiro que lhe interessa, mas apenas uma parte dele, aquela que está ligada à tradição irônica; tampouco ele olha para o passado com nostalgia ou com a intenção de restaurá-lo; na maioria das vezes tece uma crítica a seu respeito, bem como ao presente. A ironia, desde Sócrates, é altamente perigosa para o poder instituído, seja ele democrático ou autoritário.

85

Bem vistas as coisas, a ironia é a forma mais radical de crítica à ordem estabelecida, pois o ironista não só intenta desestabilizar o instituído, como não pretende colocar nada em seu lugar. O exemplo de Sócrates é significativo, porquanto a sua morte deu-se em nome da atitude que sempre manteve, contrária à cidadania e aos valores sociais reinantes. A negatividade da ironia é infinita; ela jamais está a serviço de qualquer causa, pois então não seria ironia, seria outra coisa; não há meia ironia, ou ironia com vistas a um fim.

Quando se refere a Burckhardt, White (1995), em princípio, propõe uma avaliação que condiz com a têmpera do historiador ironista, apresentando uma análise bastante elucidativa a

respeito do historiador. Constata que este “observou um mundo em que a virtude era habitualmente traída, o talento pervertido e o poder posto a serviço da causa mais torpe” (WHITE, 1995, p. 245). Ainda no mesmo trecho, assinala que o historiador viu muito pouca virtude em sua época, nada a que pudesse dar ade-são irrestrita, e que sua devoção era a velha Europa, vista como ruína que não pretendia restaurar. Além disso, a sua atitude para com o passado não era acrítica. Burckhardt era irônico a respei-to de tudo, até de si mesmo, não acreditando, inclusive, na pró-pria seriedade.

86 As características imputadas a Burckhardt por White (1995), a partir da análise que faz da obra histórica daquele, correspondem às que podem ser atribuídas aos demais ironistas, mesmo de diferentes áreas do saber. Com efeito, a prática da ironia nada mais é do que um olhar para o mundo em determina-da perspectiva, na qual os fatos humanos revelam a sua face ou-tra, obliterada, quando o ângulo de visão é diferente. Uma nar-rativa romanesca vai observar e focar o colorido, a varieda-de, a vividez do campo histórico, valendo-se da metáfora como modelo de discurso mais adequado para tal finalidade. Ora, a metáfora pressupõe uma relação de semelhança, de analogia entre duas coisas; por isso, o conhecimento obtido através da utilização desse tropo é, por natureza, velado. Burckhardt, em sua obra, não se vale da metáfora e evita a alegoria; apresenta um estilo rico em orações declarativas simples e usa predomi-nantemente a parataxe; busca libertar a sua sensibilidade da metáfora como dispositivo de descrição e explicação. Resiste até mesmo ao uso da sinédoque e da metonímia em alguns de seus textos de pretensão mais purista, segundo consta nas ob-servações de White (1995).

Com tal modo de olhar, o ironista não indica caminhos positivos para a história, limitando-se a mostrar os aspectos pro-

blemáticos e paradoxais da condição humana, através da crítica e da negação; são esses dois elementos que, às vezes, induzem alguns teóricos a não diferenciar a ironia do pessimismo. Embora a dificuldade de delimitação exista de fato, os termos encerram ideias diversas. Considerar, por exemplo, que Sócrates, com toda a sua prática de coerência e virtude tradicionalmente reconhecidas, fosse um pessimista seria absurdo e inadequado do ponto de vista teórico. Além disso, a ironia, em geral, se efetiva através do humor, do riso, enquanto o pessimismo tende a induzir às lágrimas. É assim que Oswald Spengler, na *Decadência do Ocidente*, com o seu tom sério e grandioso, cantando a decadência da civilização ocidental, poderia ser considerado pessimista, enquanto que Erasmo de Roterdã, no *Elogio da Loucura*, fazendo o elogio da loucura geral do mundo em tom humorístico, pode ser visto como ironista.

Martín Hopenhayn, em *Crítica de La razón irônica* - De Sade a Jim Morrison- (2001), em que aborda autores como Sade, Nietzsche, Kafka, Fassbinder e Morrison, justifica o título do seguinte modo: “Los cinco casos usan la ironia para impugnar la racionalidad que prevalece em su momento histórico, y em cada caso opera de manera distinta” (p. 8). Acrescenta que esses autores indicam as várias possibilidades de uso da ironia para desmontar o mundo e mostrar o fundo de arbitrariedade por trás das pretensões de ordem. Refere-se também aos alcances do procedimento irônico para não deixar nada sólido na trama da cultura e dos costumes.

A prática irônica não tem objetivos, não é finalista e, para avaliar uma obra dessa natureza, é necessário considerá-la a partir da sua coerência interna e julgá-la segundo seus próprios pressupostos. Uma análise de fora da ironia tende a mascará-la, a não entendê-la. É digno de nota, nesse sentido, o fato de White (1995), ao julgar Burckhardt, reprochá-lo pelo fato de não pre-

ver uma positividade, de não ter usado a ironia para um fim e pretendendo ver ao fundo, bem ao fundo, a presença de um ideal insatisfeito. Desse julgamento compartilha Croce, por ele citado. White (1995) atribui a Burckhardt uma ausência de vontade, e considera que ele optou por uma fuga do mundo, criticando-o pelo fato de não o ter enfrentado e de não ter atuado nele para salvar as coisas que ali prezava. Critica-o pela sua opção voltaireana, de preferir cultivar o seu jardim em vez de agir objetivamente no mundo. Nada mais contrário à prática da ironia do que semelhantes observações.

A visão machadiana e o conto “Casa Velha”

88 Machado de Assis costuma ser classificado como cético, ironista, pessimista. Em geral, o epíteto de cético está associado ao de pessimista, sendo que os termos são inclusive tomados como sinônimos. Propõe-se aqui a associação dos termos “cético” e “ironista” por considerá-la mais adequada, tanto do ponto de vista conceptual como do estilo. O pessimismo não será considerado, pois seriam necessários outros referenciais teóricos. O ceticismo não é tomado aqui em sua acepção corrente, do senso comum, no sentido de descrença; aborda-se o termo como uma tendência do pensamento filosófico que tem sua origem na Antiguidade e desenvolve-se em diferentes períodos da história ocidental. Trata-se de uma filosofia da dúvida, que contempla a ideia de negatividade, não apresentando nenhum propósito finalista, nem se configurando como um sistema filosófico; ao contrário, procura manter uma atitude investigatória permanente acerca da verdade. Tendo em vista que a ironia, conforme se estrutura a partir da figura de Sócrates, também apresenta as mesmas diretrizes de pensamento, e considerando que os cétricos posteriores, especialmente Montaigne, consideraram a figura do filósofo ateniense como inspiradora, a associação entre ironia e ceticismo tem razão de ser.

Gustavo Bernardo Krause (2011) desenvolve um importante argumento dos filósofos e pensadores da tradição, cética ou não, em que se evidencia a impossibilidade de o ser humano conhecer a realidade. Tomando o exemplo de uma maçã, mostra que não é possível percebê-la por inteiro, tal como ela é, de fato, na realidade. Percebe-se sempre uma parte, um lado, os pedaços, mas nunca a fruta por inteiro. Com esse argumento, o autor busca quebrar a dicotomia ficção e realidade, responsável, em grande medida, pela longa tradição institucionalizada que faz a defesa de um Machado de Assis realista. Ora, conforme o autor, é consenso que Machado embebeu sua ficção de filosofia, especialmente de Pascal e de Montaigne, e esta é eminentemente cética. E “o realismo pretende descrever a realidade como ela é, enquanto o ceticismo não duvida que a realidade seja, mas duvida sempre de como o realista diz que ela é. Logo, se Machado de Assis é cético, não pode ser realista” (2001, p. 108).

89

A situação de Machado de Assis nessa condição também se deve ao fato de encontrar-se em sua obra alguns princípios, como a atitude investigatória, a crítica, a negatividade, a ausência de proposições finalistas em relação à vida, à ficção e à história, constituintes da visão cético-ironista do mundo. Tais princípios constituem os móveis da sua literatura. A análise do conto “Casa Velha” tem por objetivo evidenciar o ponto de vista irônico proposto pelo autor, identificando os artifícios narrativos por ele utilizados para esse fim.

Os textos de Machado de Assis, em geral, contêm referências aos acontecimentos históricos do momento em que ocorre a narrativa ficcional. Tanto do ponto de vista da enunciação, quanto do enunciado, é possível desvelar alguma situação histórica específica. Um dos episódios da História do Rio Grande do Sul que recebe a atenção do escritor é a Revolução Farroupilha, referida no conto “Casa Velha”. O narrador pretendia escrever

um tratado de História do Brasil, referente ao reinado de D. Pedro I, mas acaba escrevendo uma história de amor frustrada. A pergunta aqui proposta é: por que a ficção toma o lugar da história? É certo, Machado é um ficcionista, portanto, o conto é o resultado natural da sua condição de criador de narrativas. Mas o fato de propor um narrador ficcional que anuncia o seu objetivo de escrever a história é significativo, pois revela a intenção de problematizá-la.

90 O conto “Casa Velha” foi publicado por Machado de Assis em 1885-6, na revista *A Estação*, em 25 episódios. O autor não voltou a republicá-lo em vida, e só em 1944 Lúcia Miguel-Pereira reuniu os episódios em um livro. Há controvérsias quanto à classificação do texto em termos de gênero literário, em relação ao seu valor artístico-literário e à proposta ideológica por ele veiculada. John Gledson (1986) considera que o texto foi erroneamente batizado de conto ao ser incluído na *Obra Completa*, e deveria ser classificado como romance. Cita a observação de Lúcia Miguel-Pereira, que o julga uma composição inferior e nada acrescenta à glória do escritor. Gledson (1986) observa que “trata-se talvez de obra artisticamente conservadora (se é que sabemos com exatidão o que isto significa), mas tal não é o caso, absolutamente, se a considerarmos em termos de sua representação da realidade” (GLEDSON, 1986, p. 14). Tal controvérsia é reveladora da posição teórica ou ideológica de cada intérprete. É possível que o fato de não voltar a publicar o texto em vida indique que Machado encontrasse nele alguma imperfeição, mas não há dúvidas de que contém os elementos fundamentais que marcam as demais narrativas do escritor.

A história de “Casa velha” é narrada por um velho cônego da capela imperial, muito tempo depois de terem ocorrido os fatos constituintes da história. Tais fatos situam-se no mês de abril, de 1839, quando o cônego tinha 32 anos de idade; como

pretendia escrever uma obra política, a história do reinado de D. Pedro I, para conseguir os documentos necessários, acaba por envolver-se com a família de um ex-ministro do imperador, morto já, naquela ocasião. Trata-se de uma família proprietária da Casa Velha, uma residência antiga, sólida, autossuficiente, situada nos arredores do Rio de Janeiro de então. D. Antônia, a viúva, é chefe da família; Félix é o filho único; além deles, ali vivem parentes, criados, escravos e Lalau (Cláudia), uma jovem de dezessete anos, agregada, educada pela matriarca desde que ficara órfã, em 1831. O centro da narrativa gira em torno dos sentimentos do padre pela moça e da paixão entre Félix e Lalau, um triângulo amoroso. Como o padre não pode casar-se, trata de arranjar as coisas para o jovem par, sem alcançar êxito. D. Antônia é contra o casamento, apesar da afeição que tem pela moça, porque Lalau e Félix pertencem a classes sociais distintas. Inventava a mentira de que ambos são irmãos, sendo a moça fruto de um caso do marido com a mãe dela. Posteriormente o cônego constata que houve uma relação entre eles, mas a criança morrerá. Descobrendo a traição do marido, que ela venera extremadamente, não opõe mais resistência ao amor de ambos, mas a moça decide não casar-se com Félix e insta um empregado da fazenda a pedi-la em casamento. O rapaz une-se, enfim, a Sinhazinha, uma moça da sua mesma condição social.

91

A condição do ironista

Mesmo com alusões simbólicas ou alegóricas, a visão do mundo que perpassa as obras machadianas é cética e ironista. No caso do conto em questão, não é diferente. Aqui a ironia é dirigida especialmente à história e se revela, num primeiro momento, como crítica aos fatos histórico-reais, bem como às concepções reinantes, mas, em última instância, ocorre uma negação. A construção da obra com o seu caráter irônico efetiva-se a

partir da presença de um narrador com especificidades bem marcadas. Em princípio, a sua figura é assinalada por uma atitude de distanciamento em relação aos fatos. Os aspectos que caracterizam esse narrador distanciado, um tanto semelhante ao Conselheiro Aires, são diversos. A sua profissão de eclesiástico, por si só, deveria preservá-lo de envolvimento afetivos e sentimentais; a intenção de escrever uma obra política pressupõe uma inclinação para a objetividade; ambiguidade e/ou falta de uma ideologia precisa permitem-lhe transitar por assuntos diversos sem emitir uma opinião definitiva sobre os mesmos; por fim, trata-se de um intelectual, culto, com conhecimento de obras diversas, religiosas, de Voltaire, de Rousseau, por força, uma consciência eclética.

92 Há que propor uma objeção no que tange ao distanciamento do narrador, visto que ele se envolve emocionalmente com os fatos em razão da sua paixão pela moça. Ele chega a admitir seu sentimento, o qual, ao fim de contas, constitui o motivo central, de ordem psicológica, indutor e determinante para escrever esta história e não a outra. Entretanto, o padre “sublima” a sua paixão, revertendo esse ato em esforços múltiplos para promover a felicidade da pessoa amada. Tendo em vista esse aspecto, apesar do envolvimento emocional, o cônego não estabelece uma relação amorosa efetiva. O distanciamento do narrador é, pois, o primeiro elemento que vai contribuir para a efetivação da obra no modo irônico, uma posição que lhe permite observar e refletir sobre os acontecimentos, antes ou em detrimento da ação. Em diversas ocasiões há referência ao tempo dedicado à observação e reflexão, com vistas a decifrar os móveis de certo comportamento ou a alcançar a melhor solução para o problema posto: “O melhor de tudo, refleti finalmente, é observar e fazer o que puder, segundo as circunstâncias, mas de modo que evite estralada” (ASSIS, 1994, p. 1016).

Há uma tendência em considerar que a posição de distanciamento do ironista é marcada por um estatuto de superioridade, uma vez que o lugar em que ele se situa em relação aos fatos prevê um espaço intransponível pelos que estão efetivamente envolvidos por eles, os simples mortais. Quem faz essa observação é Michel Foucault (1991), em seu livro *História da loucura*, quando analisa a concepção de loucura apresentada por Erasmo de Roterdã. Foucault (1991) considera que o célebre humanista, com essa posição distanciada, torna-se o propulsor de uma determinada concepção de loucura, que opunha frontalmente os conceitos de razão e desrazão e foi dominante por vários séculos. Esse ponto de vista, apesar das suas próprias razões, não considera um aspecto relevante em relação a Erasmo, que é o fato de ele não excluir-se da ironia, ou dirigi-la também a si mesmo, o que tornaria ambíguo esse possível distanciamento.

No caso do narrador machadiano, a ironia pode ser identificada nos diferentes momentos em que busca desvendar seus próprios sentimentos e constata que eles são contrários ao que deveriam ser, para não ferir a ordem estabelecida e a sua posição de eclesiástico.

A crítica à história é, outrossim, um elemento da construção da ironia em “Casa Velha”. Há, em primeiro lugar, uma crítica à ordem social reinante e aos valores que a fundamentam; em segundo lugar, aparece a crítica direta aos episódios históricos do passado e do presente da narrativa. A ordem social descrita no conto tem como base o patriarcalismo, gerido e conservado por uma matriarca. Gledson (1986) considera que “talvez Machado est[ivesse] mostrando o que Gilberto Freire chama de sociedade semipatriarcal, na qual as características mais rígidas do passado começam a ceder diante dos acontecimentos históricos” (GLEDSON, 1986, p. 55). Aponta como justificativa para sua suposição a construção da personagem Lalau, que, por per-

tencer a uma classe social inferior, representa uma possibilidade de ruptura com certos tabus que separam classe superior, inferior e escravos. Ao mesmo tempo, considera que o padre, apesar de representar a possibilidade de uma verdadeira ruptura com o passado, está encaixada dentro de uma adesão básica a seus valores.

94 A posição do padre constitui um problema para as leituras que pretendem ressaltar a presença de uma opção ou ponto de vista liberal por parte do autor, em função da ambiguidade e falta de definição da personagem quanto aos valores sociais e políticos. Do mesmo modo, a ideia de que a realidade ali retratada é a da sociedade semipatriarcal, e que há indícios de mudança, não parece tão evidente. Não obstante o desvelamento da outra face do autoritarismo e das falsas bases em que a tradição se embasa, tudo permanece igual. Machado não enfoca a mudança, mas uma realidade perfeitamente enquadrada que, ao fim da narrativa, permanece inalterada em termos de valores, sejam sociais, afetivos ou econômicos. Esse fato, porém, não é indício de que o escritor defenda uma ideia conservadora. Ao contrário, valendo-se da ironia, trata de desvelar as máscaras que cobrem a excelência aparente de semelhante conjuntura. De onde vem o poder de D. Antônia? Vem do capital, em dinheiro, terras, escravos, empregados que possui, da conformação da propriedade, mas, sobretudo, vem da tradição, transfigurada num forte sentimento de orgulho, revelado ao padre logo no início da narrativa. Declarando que poucas vezes saía de casa, tendo ido ao paço apenas duas vezes, confessa o seu medo da primeira vez que o fez:

Sai de casa tremendo. Era dia de gala, ia trajada à corte; pelas portinholas do coche via muita gente olhando, parada. Mas quando me lembrava que tinha de cumprimentar o imperador e a imperatriz, confesso que o coração me batia

muíto. [...] De repente, lembrou-me um dito de meu avô. [...] “Menina, uma Quintanilha não treme nunca!” Foi o que fiz, lembrou-me que uma Quintanilha não tremia, e, sem tremer, cumprimentei Suas Majestades. (ASSIS, 1994, p. 1002).

Outro modo de manter o orgulho é o culto à memória do marido morto, cercado de um respeito exacerbado tudo o que lhe diz respeito. Até a licença para que o padre pudesse realizar as suas pesquisas foi difícil de ser obtida. Houve hesitação e recuo antes. O quadro com o seu retrato, ao lado do imperador, também testemunha a posição de destaque em que é conservada a sua antiga posição de ministro.

O orgulho da senhora também se manifesta noutra ocasião, quando o padre está tentando convencê-la de que o casamento é uma boa solução para os jovens. Aos argumentos do padre ela responde que não podem casar-se, e dá as seguintes razões:

Nós não vivemos no mundo da lua, Reverendíssimo. Meu filho é meu filho, e, além desta razão, que é forte, precisa de uma aliança de família. Isso não é novela de príncipes que acabam casando com roceiras, ou de princesas encantadas. Faça-me o favor de dizer com que cara daria eu semelhante notícia aos parentes de Minas e de São Paulo? (ASSIS, 1994, p. 1022).

Mais adiante será dado ao leitor verificar que todas as hipotéticas virtudes da família, e especialmente do marido, são uma máscara; o narrador as faz ruir ao desvendar o caráter do ex-ministro. Enquanto permanece a narração oficial, o ponto de vista de quem detém o poder e a propriedade, a história é uma, mas há outra, conhecida por intermédio de personagens secundárias ou de posição social inferior, ou mesmo depreendida da própria posição das personagens principais. O coronel

Raimundo, parente do ex-ministro, revela um aspecto do caráter deste: tinha os “olhos velhacos”, era “gamenho” e “requebrado”, “maroto com as mulheres”. Além disso, manteve um caso com a mãe de Lalau e com ela teve um filho. Esse caso de adultério tem como testemunha Dona Mafalda, tia de Lalau, uma senhora pobre.

96 Não há por parte do narrador um julgamento a respeito do senhor, a não ser após a falsa revelação de D. Antônia, sobre uma possível relação incestuosa que deveria provocar sofrimento; nesse momento, fitando o famoso retrato, chega a sentir-se irritado com o fato e o revela. O que predomina é a descrição de relações familiares impróprias. Afinal, a mãe de Lalau era agregada da família, Lalau era afilhada, quase uma filha da senhora. Também, o fato de D. Antônia alegar como desculpa para vetar o casamento a situação de os apaixonados serem irmãos parece indicar que tais relações não eram incomuns, no seio das propriedades com a estrutura daquela. Por trás da aparência de solidez, poderio e raízes tradicionais esconde-se uma sociedade muito primitiva, que mantém em seu seio relações incestuosas.

A alusão ao presente histórico da narrativa ocorre em dois momentos. Uma vez, pela boca de D. Antônia, que, certamente, com sua frase interrompida: “Ah, os rebeldes...”, quererá significar que condena os revoltosos do sul. A outra circunstância é referida pelo coronel Raimundo, que parece ser o único a quem os acontecimentos históricos interessam. Todavia, refere-se a eles com certa falta de seriedade, como se falasse por falar, sobre um assunto para o qual só raramente encontra interlocutores.

As referências factuais são do momento em que os farra-
pos, por obra de Garibaldi e Canabarro, invadem Santa Catarina e chegam a proclamar a precária República Juliana em Laguna. Em sua manifestação, o coronel emite a opinião de que o gover-

no devia fuzilar a todos os legais que haviam fugido, quando da chegada dos farrapos, para escarmento. E refere-se também ao estado de descontentamento geral expresso nas várias revoltas provinciais. O narrador reproduz de modo indireto a manifestação da personagem:

O melhor de tudo era logo aclamar o imperador. Dessem-lhe cinquenta homens — vinte e cinco que fossem, — e se ele em duas horas não pusesse o imperador no trono e os ministros na rua, estaria pronto a perder a vida e a alma. Uns lesmas! Tudo levantado, tudo sublevado, ao Norte e ao Sul ...Agora parece que iam mandar tropas e falava-se no general Andréas para comandá-las. (ASSIS, 1994, p. 1034).

Conforme Lopez (1984), a situação histórica do momento era a seguinte: o Padre Diogo Feijó, liberal moderado e abolicionista, ganhou as eleições de Holanda Cavalcanti, um liberal exaltado. Logo se incompatibilizou com o Legislativo e formou-se uma oposição por parte dos conservadores, vindo a formar-se o Partido Regressista ou Conservador. Como resposta, os adeptos de Feijó formaram o Partido Liberal. Em 1837 Feijó foi obrigado a renunciar, em parte por causa das revoltas que vinham ocorrendo no país, e foi substituído pelo conservador Araújo Lima, o Marquês de Olinda, o qual também não conseguiu solucionar os conflitos provinciais. Em 1840 os liberais, querendo voltar ao poder, patrocinaram o golpe da maioria, que levou ao trono D. Pedro II, aos quatorze anos de idade. Acreditando que o carisma monárquico pacificaria o Brasil, os conservadores deram seu aval ao golpe.

A personagem machadiana, ao manifestar-se favorável à subida ao trono de D. Pedro II, está adiantando uma situação que ocorreria pouco tempo depois. Era adepto do partido liberal, pois, num diálogo entre ele e a baronesa, esta lhe diz: “Acha que o Araújo Lima vai mal? Preferiria o seu amigo Feijó?” Para

caracterizar um pouco melhor essa personagem, responsável pelas informações e pelos juízos formulados no conto a respeito dos acontecimentos históricos, é interessante considerar outros atributos de sua personalidade. Era irmão de um cunhado do marido de D. Antônia, fora militar, excelente pai, um tanto libertino, indo sempre às francesas quando vinha ao Rio. O narrador refere ainda que não era mau homem, e tinha a alma ingenuamente crédula para as ficções da poesia: “ouvia-as como quem ouve a notícia de uma facada.” No entanto, a atitude do coronel é intemperante, e o narrador afirma, no momento em que se refere aos farrapos: “Bufava o coronel.”

98 O ponto de vista sobre a história apresentado em “Casa Velha” é ambíguo. Toda a intenção do conto parece girar ao redor da história. O método de pesquisa do padre é minuciosamente descrito. Lia, anotava, pesquisava em documentos variados aos quais atribuía um determinado valor, estava atento a alguma possível anedota ou fato inédito; a referência a acontecimentos da história registrados é precisa; a situação das personagens obedece à lógica política do momento. Apesar de o padre não escrever a obra que pretendia, o conteúdo histórico e a realidade social constituem a base da narrativa apresentada. Há, portanto, uma ficcionalização da história, mas não há uma crença nas suas possibilidades; ao contrário, na medida em que as opiniões e julgamentos sobre os fatos são proferidos por uma personagem com uma visão limitada, o que ocorre é uma problematização. Afinal, o coronel Raimundo não é idôneo para julgar os fatos, pois pertence a um partido e, não sendo temperante, sua ideia é passível de crítica ou admite a dúvida. Quanto ao padre narrador, não explicita seu ponto de vista sobre a história. Está mais ocupado em expressar e analisar os seus próprios sentimentos.

Enquanto narrador onisciente e personagem da narrati-

va, o padre é responsável pela visão última ali apresentada, e ela está vinculada ao relato de uma paixão irrealizada. Ocorre aqui uma situação semelhante a outras existentes em textos de Machado de Assis, em que o narrador protagonista relata, muitos anos depois, uma história de amor que não se efetivou, conferindo-lhe um caráter de importância excepcional, na medida em que se torna o centro da narrativa. De todos os acontecimentos ocorridos ao longo dos anos, a lembrança de uma paixão é selecionada e constitui uma representação metonímica da vida do protagonista. Essa situação também está retratada no conto “Viagem à roda de mim mesmo”, onde o narrador, também em primeira pessoa, relembra sua paixão pela viúva Henriqueta, vinte anos depois. Ao privilegiar a narrativa de uma experiência amorosa não vivenciada plenamente, os narradores dos dois contos privilegiam, outrossim, a subjetividade e a imaginação, em detrimento da realidade factual.

99

Assim, na medida em que o conto apresenta uma situação social fechada, que permanece igual ao fim da narrativa, não há uma perspectiva de atuação e mudança para melhorar o mundo. Em relação aos fatos históricos ocorridos, só há uma voz limitada para julgá-los, e isso indica que a respeito da história só é possível uma visão parcial e contaminada pelos próprios interesses e convicções. A ênfase na história de amor em detrimento da outra revela que o narrador privilegia a sentimentalidade ao invés da realidade objetiva. A crítica aos valores estabelecidos desvenda a face oculta da narrativa oficial e aparente. Todos esses aspectos constituem os elementos configuradores da ironia no conto “Casa Velha”. Trata-se de um texto que, embora subestimado e bastante esquecido pela crítica, é representativo da ficção machadiana, com um ponto de vista semelhante às demais obras do autor.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora da UNB, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- HOPENHAYN, Martín. *Crítica de la razón irônica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LAÉRCIO, Diógenes. *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil imperial*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].
- PLATONE. *Tutti gli scritti*. Milano: Rusconi, 1996.
- WHITE, Hyden. *Meta-história*. São Paulo: EDUSP, 1995.

No rastro do Boi Barroso: literatura regional e lugares de memória

João Cláudio Arendt
UCS

*Quem pensa encontrar alguma coisa em Auschwitz
certamente já levou na bagagem aquilo que procura.*

Ruth Klüger

Considerações iniciais

Encontro-me, por ocasião destas anotações, na cidade de Berlim, mais precisamente a 52° 31' 6" de latitude Norte e 13° 24' 30" de longitude Leste. O urso que, aqui no Marco Zero, sustenta contra o peito o brasão de uma águia e que foi eleito símbolo de Berlim nada tem a ver com a existência real dessa espécie de mamífero carnívoro (*Bär*) nos tempos da *Spreinsel* medieval. O toponímico "Berlin" resulta da sílaba eslava *berl* ("banhado") e relaciona-se com o mito de fundação do Mercado de Brandenburgo pelo ascaniano Alberto I, também conhecido como Alberto, o Urso (ASSING, 1995).¹ Presente na bandeira e no brasão da cidade-estado, atualmente o urso reproduz-se em gesso, madeira, bronze e acrílico pelas ruas da capital. Miniaturas podem ser compradas por turistas em lojas de *souvenir* e apresentadas aos seus entes queridos em diferentes regiões do mundo.

Se à época da fundação da cidade, no século XII, o único urso de que se têm notícias era Alberto I, hoje o *Zoologischer Garten* exhibe vários exemplares que fazem sucesso entre visi-

tantes de todas as idades. Um em especial, o urso polar chamado Knut, foi uma das maiores estrelas do zoo berlinense, atraindo visitantes e fãs do mundo inteiro: “Knut nasceu no dia 5 de dezembro de 2006, como o primeiro urso polar a se reproduzir em Berlim, nos últimos 33 anos. E porque Tosca, a mãe, o rejeitou, foi criado à mão pelos veterinários.”²

102 Mas a morte repentina de Knut, aos quatro anos de idade, chocou a opinião pública e imediatamente levantou suspeitas quanto ao tratamento dispensado aos animais do zoológico. Integrantes da sociedade protetora de animais questionaram o possível estresse a que Knut estaria exposto, por viver na companhia de três *Eisbär* (damas ursos polares), as quais praticavam *bulling* contra o *superstar*. Depois disso, a discussão, com direito à pesquisa popular e protestos em frente ao zoo, girou em torno da crueldade a que o astro seria submetido em razão do seu empalhamento e exposição no *Naturkundemuseum*. Ao final do episódio, como tentativa de acalmar os ânimos, a administração prometeu erguer, nas dependências do parque, uma estátua em bronze a fim de eternizar a memória do *Eisbär* (urso polar) no espaço social berlinense.

Em mais de 700 anos decorridos desde a fundação da atual capital alemã, jamais um urso foi tão amado, fantasiado e chorado pelos berlinenses, do que o jovem Knut. Fotografias, garrafas, bilhetes, rosas, velas e coroas de flores foram deixados por visitantes junto à cerca dos ursos polares. E, no livro de registros do animal, fãs transbordaram seus corações com mensagens escritas a mão, como esta que segue:

22.3.2011

Knut,

você iluminou nossos corações. Obrigado pelos maravilhosos anos. Você morará eternamente em nossos corações, mas

lá, onde você está agora, certamente será mais feliz.

Petra e Jürgen

Berlin³

Até psicólogos foram chamados para debater publicamente a afetividade dos alemães pelo urso polar e avaliar em que medida ela não seria uma manifestação patológica da vida solitária, urbana, contemporânea, pós-familiar... Alguém chegou, inclusive, a cogitar que o apego exagerado resultaria da relação inconsciente entre Knut e o *Teddybär*, como é chamado aqui o ursinho de pelúcia, ícone da infância.

Mas Knut pode ser considerado a ponta visível de um notável “Icebärg”. Desde 1994, existe a Sociedade dos Amigos dos Ursos Berlineses, que tem como objetivo pesquisar, preservar e incentivar a tradição ursídea de 730 anos: “Essa atividade abrange, por exemplo, a investigação sobre a história dos ursos em Berlim, o aumento da popularidade do canil existente no Köllnischer Park, bem como a localização, catalogação e arquivamento de esculturas, fontes, relevos e logos de ursos.”⁴ E porque o selo com motivo de urso mais antigo foi criado em 22 de março de 1280, a partir de 1996 instituiu-se essa data do mês como o dia do mascote, com ampla divulgação na mídia e alimentação especial aos animais. Em 2011, por exemplo, na referida data, os ursos Schnute e Maxi receberam presentes dos visitantes para o seu manjar festivo:

O maravilhoso sol atraiu muitos visitantes ao Köllnischer Park, para acompanhar a alimentação dos ursos. Os visitantes trouxeram, entre outros, sidras, uvas, alfaces, mangas, abacates, melancias, maçãs e peixes, que foram entregues à Frau Kutzner, responsável pela alimentação dos ursos. [...] O primeiro a sair foi Maxi, que se dirigiu à piscina para se refrescar. Schnute olhou brevemente em torno e descobriu o saboroso repasto. Primeiro, interessou-se pelas

melancias, depois pelos abacates e pelas sidras. Maxi comeu alfaces e uvas. O olfato de Schnute descobriu a manga, que imediatamente foi devorada. Maxi encontrou outras uvas e ananás, que comeu com grande apetite.⁵

104 Lugares de memória estão em toda parte: desde uma improvisada cruz de madeira fincada na curva de uma rodovia, até as sombrias instalações de um campo de concentração como Auschwitz; desde uma fotografia familiar saudosamente colocada na estante da sala, até uma exposição fotográfica no Checkpoint Charlie sobre os horrores do muro e da Guerra Fria; desde as histórias familiares narradas aos filhos, até as narrativas nacionais com seus heróis cheios de virtudes; desde Pasárgada, Antares e Macondo, lugares ficcionais, até as cidades reais em que vivemos nossos dramas cotidianos; desde o enfeijado carrossel na praçinha do bairro, até o simulacro onírico de uma Disneylândia — em toda parte estão os lugares de memória, os quais, através do seu poder de evocação, conectam-nos a experiências individuais e coletivas e fazem-nos sentir integrados à vida vivida pelos outros, em outros tempos e lugares. De Alberto I, o Urso, até Knut, Maxi e Schnute, são decorridos quase 800 anos, durante os quais se institucionalizou a tradição dos ursos, transformando-os em lugares de memória da capital alemã.

Todavia, é evidente que os ursos não alcançam a mesma importância histórica de outros monumentos berlinenses, quando se propõe inseri-los em dimensões mais amplas da vida coletiva. Comparados ao campo de concentração *Sachsenhausen* ou ao Portão de Brandeburgo, por exemplo, os simpáticos ursinhos talvez não passem de meros personagens da mídia municipal preocupada em angariar as atenções do público por intermédio da encenação e reencenação de seus dramas individuais. Mesmo assim, eles não deixam de ser lugares de memória — totens que sugerem trajetos espaço-temporais para os habitantes da cidade

e seus visitantes.

Um lugar de memória constitui um símbolo em torno do qual se resgam, se condensam e se ressignificam vivências individuais e coletivas. Ele nunca substitui o passado, porque apenas o representa e atualiza simbolicamente. Monumentos, prédios e locais históricos, bem como pessoas, animais, eventos, textos, selos, rituais, canções, instituições etc. podem-se tornar lugares de memória. Ao chegar pela primeira vez em Berlim, apressei-me por ser fotografado diante do que, intencionalmente, restou do muro e simboliza a antiga divisão entre duas Alemanhas, duas Europas e dois sistemas político-econômicos. No hoje moderníssimo Potsdamer Platz, “a persistência da memória” histórica liga-se a uma exposição permanente de Salvador Dalí e enche-se de contrastes ao observador atento: calçada da fama, Sony Center, legolândia, hotéis de luxo, *shoppings*, filarmônica, miniaturas de ursos e vestígios do muro. Foi na chamada Terra de Ninguém, entre o Potsdamer Platz e o Pariser Platz, que, em 1990, Roger Waters organizou *The Wall*, um dos maiores concertos de rock de todos os tempos.

105

Naquela mesma década, de tijolo em tijolo, um grupo de arquitetos internacionais assumiu a tarefa de projetar e erguer aí um conjunto de prédios destinado a registrar os novos tempos capitalistas e sinalizar a derrocada do antigo regime. Mas a memória do muro não foi nem poderia ser apagada por completo, porque apenas “[...] se olvidan selectivamente episodios de la historia, se borra lo que molesta, se oculta lo que no se quiere recordar” (AINSA, 2008, p.20). Inserido num contexto paradoxal, que mescla o antigo e o novo, o interdito e a liberdade, a derrota e a esperança, o Potsdamer Platz foi remodelado para se impor como lugar de memória do passado e do presente, quicá do futuro. Se, como propõe Assmann (1999, p.31), “o passado somente surge pelo fato de fazermos referências a ele”, o futuro

carrega sempre a promessa de se inscrever no rol das coisas que um dia tornar-se-ão lugares de memória.

Aqui em Berlim, o pátio interno do prédio de quatro andares em que estou morando não possui nada de especial: um velho chafariz desativado, lixeiras coloridas, arbustos decorativos, bicicletas e um plátano que se ergue até a altura do telhado. Um lugar, portanto, onde a vida é vivida cotidianamente, com pessoas indo e vindo do trabalho, ruído de talheres à mesa, música no rádio, choro de criança, vozes abafadas... Entretanto, se uma escavação arqueológica no pátio revelasse a existência de uma ruína medieval, de um esqueleto de dinossauro ou de um avião da Segunda Guerra Mundial; se Bertolt Brecht tivesse nascido em algum destes apartamentos; se nesta mesa Goethe tivesse redigido as cartas de Werther; se João Ubaldo Ribeiro ou João Antônio, quando das suas temporadas em Berlim, tivessem resido aqui — então, é provável que o significado deste espaço ampliar-se-ia até ao ponto de atingir o *status* de um lugar de memória coletiva.

A verdade é que a vida que transcorre aqui no número 4 da Galvanistrasse é cotidiana e sem grandeza: tudo leva a crer que teremos o destino póstumo das pessoas comuns — “Só és lembrado em duas datas, aniversariamente: / Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morreste; / *mais nada, mais nada, absolutamente mais nada*” (PESSOA,1988) — ou a sina dos utensílios domésticos — “as facas se perdem e os garfos / se perdem pela vida caem / pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos / e baratas ou enferrujam no quintal esquecidos” (GULLAR, 2001). Nem o Barão George Kill Mar, no cemitério da esquina, resistiu ao influxo das gerações, já que a sua tumba, armada em bronze e granito, há muito não vê flores e expõe as marcas do abandono. Parece que de quase nada lhe valeram o nascimento em berço de ouro, a relação com gente influente ou

o chá das cinco na companhia de alguma princesa prussiana. Apesar da suntuosidade tumular, a sua condição atual é semelhante à das centenas de vítimas da Segunda Guerra Mundial repousando, ao lado, em suas covas rasas.

Como, então, alguém ou alguma coisa pode tornar-se um lugar de memória? Primeiro: é necessário transformar-se em “resto” (NORA, 2005), ser aquilo que “sobra” de tudo o que se “gastou”. Ao contrário do que se perdeu, que não deixou vestígio e teoricamente desapareceu das entranhas da memória social, aquilo que “restou” do vivido impõe sua vontade residual de tornar-se lugar de cristalização e refúgio da história. Segundo: lugares de memória não existem naturalmente, eles “nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que devem ser criados arquivos, comemorar aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, escrever atas, porque essas atividades não são naturais.” (NORA, 2005) Estas são a sua lógica — memorizar antes para recordar depois — e a sua estratégia de conservação — escolher um tipo de linguagem e um suporte adequado: a memória “necessita apoiar-se em outros meios visando perpetuar-se: em suportes diversos como textos, imagens, monumentos, cerimônias, rituais; em homens ou em instituições encarregados de preservá-la, de criá-la ou recriá-la, de interpretá-la ou de reinterpretá-la...” (GUERRA, 1994, p.2).

107

Literatura e lugares de memória

Na literatura, o mundo representado constitui-se, antes, a partir de uma memória pessoal ou da experiência individual dos escritores, do que de uma fantasia puramente deliberada pela imaginação criadora. Se as vivências empíricas são capazes de conformar uma obra que se apresenta como ficcional, então o processo de “dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”

(FISCHER, 1966, p.18), pode ser tomado, por sua vez, como um precioso instrumento de construção de lugares de memória. Sim, porque o narrado e o poetizado correspondem, de alguma forma, ao vivido: “Las vivencias no se inventam: se viven. Lo que hace el novelista es recombinar esas vivencias [...] a la manera misteriosa de los sueños y los mitos: sin saber ni cómo ni por qué” (SABATO, 1967, p.88).

Podem ser lugares de memória um autor, a obra de um autor e os seres representados na obra. Mas para que um autor e uma obra tornem-se lugares de memória parece necessário que sejam reconhecidos, respectivamente, como porta-voz de um grupo e síntese coerente das suas experiências e expectativas. Têm relevância nesse sentido a representação dos acontecimentos históricos, o posicionamento político-ideológico do autor, a língua ou o dialeto empregado e as questões de natureza étnica/épica/ética. O grupo precisa identificar o seu passado ou o seu presente no texto, imaginar-se fielmente representado nele e acreditar na sua projeção duradoura em direção ao futuro. Confiar, em suma, ter sido eleito para figurar, por toda a eternidade, na letra de forma.

Antonio Candido (2006) lembra que apenas moderadamente — isto é, depois de superada a noção de que a criação artística resultava de um trabalho coletivo — reconheceu-se o artista como um indivíduo, e a sua obra como fruto de uma iniciativa individual. Todavia, para representarem os anseios coletivos e tornarem-se lugares de memória, o artista e a obra necessitam ser legitimados como intérprete e correspondente das necessidades de um grupo. Criador e criatura devem ser inseridos em ritos, cerimônias e protocolos de caráter público, como seções de (re)lançamento, homenagens, discursos oficiais, apreciações críticas, jubileus e centenários, monumentos etc. Aquilo

que “restou” do autor e da obra tem que ser evidenciado e celebrado ativamente.

Para dar um pouco mais de objetividade a estas reflexões sobre literatura e lugares de memória, tomarei como objeto de estudo um escritor brasileiro, em cuja obra não aparecem muros como o de Berlim, mas existem fronteiras que precisam ser ostensivamente vigiadas; não existem ursos como Knut, Maxi e Schnute, mas há bovinos e equinos celebrados como humanos e considerados membros da família; não há genocidas da envergadura de Hitler, mas existem generais de guerra que, em nome da liberdade do povo, cometem crimes abomináveis. Trata-se de João Simões Lopes Neto, cuja biografia, obras e personagens podem exemplificar o processo de construção de lugares de memória por meio da literatura.

A obra literária como lugar de memória

Quando, em 1949, a editora Globo, de Porto Alegre, republicou *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* em um único volume, dando início a uma das suas mais prestigiadas coleções — a Coleção Província —, Simões Lopes Neto já cedera à corrosão de uma úlcera duodenal havia mais 30 anos (em 15 de junho de 1916). Naquela década, autor e obra ainda figuravam esqualidamente nos sistemas literários sul-riograndese e brasileiro, com uma projeção editorial e crítica que parecia tê-los exilado, para sempre, nas regiões sombrias do esquecimento.

De 1913 até 1945, são muito escassas as referências críticas às obras de Simões Lopes Neto fora do círculo municipal de Pelotas — onde o autor nasceu, viveu e publicou os seus textos. Com exceção de Antônio de Mariz (1913), João Pinto da Silva (1924) e Augusto Meyer (1926 e 1943), todos situados na capital gaúcha, no período que decorre entre a publicação de *Contos* e *Lendas* (1912-1913) e às vésperas da sua republicação pela Glo-

bo, existe uma crônica municipal dedicada à memória do autor, a qual se configura mais intensa no início e cada vez mais rarefeita depois. E, além das fronteiras gaúchas, consta uma única e breve menção por parte de Agrippino Grieco (1933), em livro publicado em São Paulo.

Não tenho aqui o objetivo de me deter no conteúdo desta crítica, porque já o fiz em outra ocasião (ARENDETT, 2004), quando estudei a recepção do autor no período que se estende de 1913 a 2000. Pretendo chamar a atenção para o fato de que ao longo de 30 anos, desde a morte do escritor (1916), até os primeiros textos do jornalista Carlos Reverbel para a *Revista do Globo*, de Porto Alegre (1945), existe uma curiosa vala temporal em que a memória do contista (e da sua obra, por extensão) permaneceu numa fronteira oscilante situada entre as regiões de *Lethes* e *Mnemosyne*. Nem mesmo a edição de *Contos gauchescos e Lendas do Sul* pela editora Globo, em 1926, a nomeação de uma rua em Pelotas com o seu nome e a campanha em favor da construção de uma herma em sua homenagem deram conta de situá-lo na calçada da fama.

No entanto, a partir de 1945, começa um movimento de transformação da memória pessoal do autor em uma memória coletiva, indispensável para o relançamento de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, em 1949. O jornalista Carlos Reverbel publica uma série de reportagens para a *Revista do Globo*, trazendo a público informações biográficas do escritor, como o seu envolvimento em diferentes negócios (desde a fabricação de um vermífugo chamado Tabacina, até a criação de abelhas), a sua atuação como jornalista, a sua vida conjugal e familiar, e o seu processo de criação literária. Longas conversas com a viúva do contista revelaram não só a existência de textos inéditos (que mais tarde seriam localizados e editados), como também episódios envolvendo projetos literários que nunca se concretizaram.

O processo de construção da memória do autor passou pela composição de uma história de vida, de uma biografia até então inexistente para o público leitor que se desejava recrutar. À revelia das distorções sobre as quais se montou a imagem do “bruxo velho”, o qual, quando escrevia, delicadamente pedia silêncio aos presentes para não espantarem os passarinhos (REVERBEL, 1945), o fato é que o resultado final do processo de rememoração parece ter sido positivo, porque a edição de 1949 tornou-se campeã de vendas da Livraria do Globo. Com um prefácio de Augusto Meyer, uma biografia de Carlos Reverbel, um glossário e um estudo estilístico de Aurélio Buarque de Hollanda, poucos meses após o lançamento ocorrido em fins de agosto daquele ano, a luxuosa edição teve os exemplares rapidamente esgotados, de modo que várias reimpressões posteriores aconteceram em 1950, 1951, 1953, 1957 e 1961 (CHIAPPINI, 1988).

É claro que outros fatores de natureza editorial, temática, estilística e temporal desempenharam papéis importantes na recepção da obra a partir do final da década de 1940. Mas esse movimento rumo ao biográfico, com a criação de uma memória e a sua divulgação em uma revista de variedades com circulação nacional, acabou garantindo uma recepção positiva e realocando o autor no espectro da memória social. A “localização” do contista em uma série de acontecimentos das vidas privada e pública constituiu um passo decisivo para a sua re-socialização e transformação em lugar de memória coletiva. Em outros termos, a “memória” e a “recordação” (a primeira, entendida como fenômeno coletivo, e a segunda, como atividade pessoal [PETERMANN, 2007, p.19]) interseccionaram-se na composição de um novo símbolo, um novo ponto de ancoragem para a identidade gaúcha. E, nas décadas seguintes, a memória do autor continuou a ser celebrada com novas edições por diferentes editoras e por estudos críticos levados a cabo no meio acadêmi-

co municipal, estadual, nacional e internacional.

Um dado que merece ser trazido à tona é o valor mercadológico atualmente atribuído às diferentes edições das obras de Simões Lopes. Enquanto as edições de *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913) podem ser encontradas pelo preço estimado de R\$ 500,00, a edição de 1949 — descrita pelo vendedor como “1ª edição crítica. Encadernação de luxo, em couro; Introdução, variantes, notas e glossário — (com autógrafo) ‘Para Daniel Pereira, de Aurélio Buarque de Hollanda’; Prefácio de Augusto Meyer; Posfácio de Carlos Reverbel”⁶ — é oferecida por R\$ 1.490,00. Já edições mais recentes, de bolso, podem ser adquiridas, por exemplo, a partir de módicos R\$ 3,00... Convém destacar que o valor de mercado atribuído às diferentes edições das obras simonianas constitui um indício da sua relevância literária para a geração atual de leitores. Não se trata, portanto, apenas de um produto a que se agrega valor em função da sua configuração material, mas, principalmente, porque se reconhece nelas uma bem-acabada síntese artística das experiências coletivas.

O autor como lugar de memória

Simões Lopes Neto, em vida, fez jus à fama de “homem de muitos instrumentos e nenhuma sorte” — como o definiu Carlos Reverbel. Na década de 1990, por ocasião de minha estada em Pelotas para pesquisa na Biblioteca Pública Municipal e entrevistas com pesquisadores locais, obtive a informação de que à memória do escritor e da Livraria Universal ainda estava associada uma série de fracassos, a tal ponto entranhada na vida municipal, que os mais supersticiosos, diante da menção do autor ou da editora, batiam três vezes na madeira para espantar o caiporismo...

Se essa informação é verdadeira, não vem diretamente ao

caso. Mas ela se liga ao fato de o contista tentar ganhar a vida em empreendimentos que lhe custaram a fortuna herdada da família, de modo que, quando morreu, morava de favor na periferia de Pelotas e dava aulas particulares para sobreviver. Os seus últimos anos de vida foram descritos da seguinte maneira pelo seu biógrafo:

Com os sonhos extraviados, encanecido, gasto, arruinado em negócios, despido dos cargos que exercera nas principais entidades comunitárias, ao lado das figuras mais representativas da cidade, o nosso Capitão ficara reduzido a ter de morar na modesta casa de uma cunhada doceira e a ter de trabalhar, como redator remunerado, num órgão da imprensa local, o que correspondia a uma espécie de atestado oficioso de pobreza, traduzindo um estado de extrema necessidade (REVERBEL, 1981, p.276).

Aos olhos dos seus conterrâneos, o neto do Visconde da Graça havia desperdiçado um futuro brilhante em negócios mal-sucedidos, em projetos mirabolantes e em inúmeras intrigas municipais. Daí a fama de caipora que se lhe atribuiu em vida e que o acompanhou nas décadas seguintes à sua morte. A memória do autor de *Cancioneiro guasca* parecia, pois, predestinada aos mexericos, não fossem a já referida pesquisa biográfica e o subsequente trabalho de reconstrução da memória, empreendidos por Carlos Reverbel a partir de 1945.

Dentre as “celebrações” à memória do escritor, destaque, de passagem, a nomeação de um logradouro em Pelotas, na década de 1930, e, posteriormente, em várias cidades do Rio Grande do Sul, como Canoas, Montenegro, Quaraí, Osório, Passo Fundo, Caxias do Sul, Porto Alegre etc. Da mesma forma, o nome do autor já foi dado a bibliotecas e escolas espalhadas pelos diversos rincões gaúchos, fato que igualmente contribui para a cristalização da sua memória no corpo social. No entanto, na cidade

natal do criador de Blau Nunes, contrariando a expectativa de alguns estudiosos, a placa indicativa da rua que leva o seu nome possui “os seguintes dizeres: ‘João Simões Lopes Neto — burocrata, industrial e escritor’” (SCHLEE, 2000, p.178). O que alguns pesquisadores consideram inconcebível é o fato de se atrelar à memória do “grande regionalista” o epíteto de burocrata, como atesta o depoimento do historiador Mário Osório Magalhães: “A placa de rua que leva o seu nome, ali na entrada do Fragata, identifica-o como ‘escritor e burocrata’, uma identificação que não só ele: que ninguém merece”.⁷

114 Outra celebração digna de ser mencionada é a criação do Instituto Simões Lopes Neto, em 1999, cuja sede localiza-se em Pelotas, em um dos casarões de que o escritor foi proprietário no começo do século XX e no qual teria escrito a lenda “O negrinho do pastoreio” (1906), algumas comédias (entre 1900 e 1903) e a monografia *A cidade de Pelotas* (1905). O imóvel, após anos de abandono, passou por processo jurídico de tombamento, iniciado na década de 1990 e do qual participaram políticos, arquitetos, pesquisadores e cidadãos pelotenses. Tombado e restaurado, abriga atualmente o referido Instituto, que promove eventos artísticos e culturais e dedica-se à memória do escritor por meio da reunião do seu espólio e do desenvolvimento de projetos como o “Prêmio 300 onças”, “Simões Lopes vai à escola”, “Blau — Centro de estudos cênicos” e “Teatro Mostra Simões”. O “Prêmio 300 onças” parece a mais instigante das iniciativas, porque se projeta até o ano 2105, quando serão entregues os últimos três exemplares das trezentas onças de ouro “àqueles que se destacaram no trabalho pela preservação da memória, pela divulgação da obra de Simões Lopes Neto e [...] contribuíram para a construção do Instituto e para a recuperação da Casa do escritor”.⁸ Com a criação do Instituto e sua localização em antiga residência do contista, a memória de Simões Lopes ganha

um ponto de referência concreto no espaço geográfico, uma espécie de sede para culto e celebração: um lugar de memória, em suma.

Para concluir este breve mapeamento do processo de transformação do escritor Simões Lopes Neto em lugar de memória, não posso deixar de mencionar o episódio de criação de um busto em bronze, no final dos anos 1930. Apesar do empenho de intelectuais e políticos da época, a herma em sua homenagem nunca foi erguida, contrariando o entusiasmo dos envolvidos no projeto. Até hoje, reclama-se-lhe a feição em bronze, como se dele dependesse a eternização da sua memória. E enquanto o bronze não sai, já se preparam os festejos do centenário de *Contos gauchescos* (1912-2012) e discute-se a renomeação do aeroporto de Pelotas como Aeroporto Internacional João Simões Lopes Neto: “Aprovado o projeto [...], a dívida de gratidão que ainda temos para com o criador de Blau Nunes poderá, de alguma forma, ser parcialmente quitada.”⁹ Como se a celebração da memória do contista estivesse vinculada a uma dívida de gratidão que, por mais que se a celebre, nunca consegue ser integralmente paga.

115

Personagens como lugares de memória

Na reportagem “Blau Nunes existe”, publicada em 29 de setembro de 1945, durante os preparativos para a edição de 1949 de *Contos gauchescos e Lendas do Sul*, o biógrafo Carlos Reverbel discorre sobre a nomeação de um distrito pertencente ao município gaúcho de Cruz Alta com o nome de Blau Nunes. Tratava-se da então vila de Santa Bárbara, que pelo decreto-lei estadual nº 720, de 29 de dezembro de 1944, recebeu a denominação da personagem criada por Simões Lopes Neto e com a qual permaneceu até 4 de dezembro de 1948. Atualmente, o município de Santa Bárbara do Sul conta com uma estação de rádio AM e uma escola estadual sob o epíteto Blau Nunes.

Ainda do ponto de vista celebrativo desse personagem-narrador, alguns municípios como Pelotas, Rio Grande e Quaraí já batizaram logradouros com o imaginativo nome do vaqueano. Além disso, puderam ser localizados um Departamento de Tradições Gaúchas, o DTG Vaqueano Blau Nunes, no município gaúcho de Frederico Westphalen, bem como uma *Revista de Cultura Gaúcha Blau Nunes*, fundada em outubro de 1994 e destinada a criar espaço para os autores gaúchos, sobretudo para os pouco divulgados.

Todavia, é provável que a celebração mais mirabolante, por sua concepção ritualística e cenográfica, seja o chamado “Dia do Romualdo”, criado em Pelotas em homenagem ao personagem-narrador da obra *Casos do Romualdo*, publicada postumamente em 1952. A iniciativa é do Instituto João Simões Lopes, que pretende dedicar, anualmente, o dia 1º de abril a esse personagem. Conforme o seu atual diretor,

[...] já temos uma rua com nome de personagem (Rua Blau Nunes, no Areal) uma estátua em homenagem a outro (Negrinho do Pastoreio, de Vasco Prado, na Avenida Bento Gonçalves), uma Rua João Simões Lopes Neto (no Fragata). Falta o Dia do Romualdo. Ou melhor, faltava.¹⁰

E o caráter cenográfico dessa celebração evidencia-se na chegada, ao pátio da sede do Instituto, do personagem Romualdo montado em seu famoso cavalo Gemada...

Um terceiro personagem de Simões Lopes Neto que se distingue no espaço social é o folclórico Negrinho do Pastoreio, o qual figura na lenda homônima coligida, retrabalhada e divulgada pelo autor na obra *Lendas do Sul* (1913). Em 1962, durante os festejos dos 150 anos de fundação da cidade de Pelotas, foi inaugurada uma estátua, de autoria do artista plástico Vasco Prado, com a qual a comunidade homenageava o escritor e seu protagonista. Na época, a representação escultural provocou os brios

de alguns tradicionalistas locais, que chegaram a manifestar publicamente o seu desagrado: “Mas não desesperes, meu bom Simões Lopes Neto, pois te restará o consolo de saberes que o ‘teu’ negrinho cresceu bastante nestes últimos anos, está robusto e contente, e, o que ainda é mais confortador, enquadrou-se perfeitamente aos tempos modernos adotando irrestritamente o nudismo...” (FARIA, 1962).

Espaços e fatos históricos como lugares de memória

Se autor, obra e personagens, como se viu nos tópicos anteriores, podem-se tornar lugares de memória, em razão de ritualizações e celebrações coletivas, os espaços em que se desenvolvem as tramas, bem como determinados fatos recriados ficcionalmente, também são capazes de atingir essa condição — quando já não o eram antes de serem integrados ao texto. Isso porque, tomando como pressuposto que a criação literária vincula-se ao trabalho consciente do autor, o mundo representado passou por criteriosa seleção durante o planejamento da obra e sua escrita.

117

No caso de *Contos gauchescos*, é evidente a celebração de lugares de memória do Rio Grande do Sul. Já na página de apresentação, o narrador conclama “a raça que se está formando” a aquilatar, amar e glorificar “os lugares e os homens dos nossos tempos heroicos” (LOPES NETO, 1998, p.34). Da mesma forma, Blau Nunes é apresentado ao leitor como testemunha e protagonista dos principais fatos históricos do século XIX, ficcionalizados na obra. É ele o guardião da memória coletiva e dele é a tarefa de divulgá-la através dos seus “casos”, recontados “como quem estende, ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca” (LOPES NETO, 1998, p.35). O vivido e o testemunhado relacionam-se ao que o narrador chama de “longa estrada semeada

de recordações”, enquanto o ato de recordar compara-se a estender ao sol roupas guardadas num baú.¹¹ Em outros termos, o narrador sugere que a manutenção de uma memória depende desse movimento alternado entre guardar e mostrar, desse jogo de luzes e sombras lançadas sobre aquilo que “restou” (NORA, 1994).

Ao longo de *Contos gauchescos*, apresenta-se uma série quase inumerável de lugares, pessoas e eventos que podem ser considerados lugares de memória. Não tenho a intenção aqui de analisar cada um deles de forma individual e pormenorizada, mas chamar a atenção para a incorporação de generais de guerra, batalhas, revoluções, acidentes geográficos e elementos da paisagem que dizem respeito, muitas vezes, a uma história e a relações sociais de abrangência regional, e que são celebrados apenas nesse contexto. Da mesma forma, é possível afirmar que certos objetos e animais representados na obra, como o boi e o carro de bois, o cavalo e a cuia, constituem lugares de memória, já que existem como monumentos espalhados pelo estado do Rio Grande do Sul. Mais do que símbolos criados para sintetizar e atualizar práticas históricas, eles materializam o que “restou” da memória e se convertem em verdadeiros lugares de culto e celebração.

Considerações finais

Quem lê *Contos gauchescos e lendas do Sul* pode pensar que o mundo aí representado seja primitivo do ponto de vista dos seus valores e práticas cotidianas. Que a violência a eclodir no campo de batalha, na cancha reta, na estância dos Silva ou durante o jogo do osso seja uma manifestação de barbárie, de atraso civilizatório. Que o amor incondicional ao cavalo e ao trabalho campeiro seja fruto da ausência de uma cultura urbana e letrada. Que a idealização do estancieiro ou do general de guerra seja um embuste ideológico criado pelas elites para a manu-

tenção do seu próprio *status quo*. Que o rural e o regional representados na obra sejam exóticos, ingênuos, estreitos...

Mas quem lê os atuais romances criminais alemães ou parte da nova literatura brasileira de ambiência urbana não poderá dizer o mesmo em relação às cidades, com sua violência cotidiana, com os seus mitos e fetiches de consumo, com os seus guetos e seus totens, em suma, com os seus supostos lugares de memória universal?

Ocorre-me, ao cabo destas inconclusas reflexões, que já se passaram pelo menos oito meses desde a morte do urso polar Knut. Tanta letra de forma já foi despendida pela crônica local, que uma busca na *Web* para a expressão “eisbär Knut” aponta aproximadamente 1.780.000 resultados — contra, por exemplo, os 570.000 de “Simões Lopes”. Sei que são apenas números de uma máquina de busca, mas creio que podem ser reveladores da popularidade do mascote berlinense, cuja memória será, de acordo com diversas fontes, finalmente eternizada em uma estátua de bronze, no valor de 50.000 euros, por ocasião do seu primeiro aniversário de falecimento. E não tardarão a surgir novas biografias do urso, como a que em 2007 o norte-americano Craig Hatkoff, autor de *Best-sellers*, escreveu e publicou pela editora alemã Ravensburger.

Lugares de memória são, de acordo com François e Schulze (2009, p.18), “longevos pontos de cristalização da identidade e da lembrança coletiva, que ultrapassam as gerações”. Mesmo que a existência de Knut não contabilize mais do que cinco anos, para ele se fizeram convergir a quase milenar tradição ursídea de Berlim e os interesses financeiros dos administradores do zoo (afinal, mais de 11 milhões de pessoas visitaram o animal durante o tempo em que viveu). Da mesma forma, creio que nele se depositaram elementos imateriais da cultura, pertencentes à ordem do imaginário social, aos quais correspondem — parafrase-

seando a historiadora Evelyne Patlagean (1990) —, a origem de comunidades, os movimentos involuntários da alma, os sonhos, as interrogações sobre a finitude humana, os desejos, as represões, as evasões e recusas, os jogos pueris, as festas e os espetáculos.

O mesmo raciocínio ajusta-se a escritores, obras e personagens. Cada um deles carrega a potencialidade de se transformar em porta-voz e síntese das experiências coletivas, no sentido de conservar ou propagar o que “restou” do vivido ou do sonhado. Simões Lopes Neto e seu universo de criaturas parecem cumprir a preceito esses papéis, já que são celebrados publicamente em forma de estátuas, toponímicos, edições raras, premiações, encenações teatrais, discursos oficiais, querelas na mídia, estudos críticos etc. Mas uma parte dessa celebração, por sua abrangência e efeito, materializa-se em um espaço geográfico e cultural que pode ser descrito como regional. Por isso, aquele
120 que, como Blau Nunes, dispõe-se a campear o rastro do Boi Barroso, precisa saber que ele não está por toda parte...

Berlim, janeiro de 2012

REFERÊNCIAS

- AINSA, Fernando. *Espacios de la memoria*. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- ARENDDT, João Cláudio. *Histórias de um bruxo velho*. Ensaio sobre Simões Lopes Neto. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- ASSING, Helmut. Albrecht der Bär. Markgraf von Brandenburg (1150/57–1170). In: HOLTZ, Eberhard; HUSCHNER, Wolfgang (Orgs.). *Deutsche Fürsten des Mittelalters*. Fünfundzwanzig Lebensbilder. Leipzig: Edition Leipzig, 1995. p. 221–233.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9.ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Documenta, 12).
- CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FARIA, René Vieira. Carta para o além. *Diário Popular*, Pelotas, 29 jun. 1962.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- FRANÇOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen. *Deutsche Erinnerungsorte*. Vol. 1, München: C.H.Beck, 2009.
- GUERRA, François-Xavier. *Memórias em Transformação*. Tradução: Jaime de Almeida. Revista Eletrônica ANPHLAC, nº3, 2003.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. São Paulo: Ariel Editora Ltda, 1933.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- HATKOFF, Craig. *Knut, der kleine Eisbärenjunge*. Ravensburger, 2007.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

- MARIZ, Antonio de. Contos gauchescos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7/11/1913.
- MEYER, Augusto. O grande Simões Lopes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26/08/1926.
- NORA, Pierre (Org.). *Erinnerungsorte Frankreichs. I*. München: C.H. Beck, 2005.
- PATLAGEAN, Evelyne. *A história do imaginário*. In: LE GOFF, Jaques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PETTERMANN, Sandra. *Rituale machen Räume: zum kollektiven Gedenken der Schlacht Von Verdun und der Landung in der Normandie*.
- REVERBEL, Carlos. Tu és minha estrela do sol posto. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 25 ago. 1945.
- . *Um Capitão da Guarda Nacional: vida e obra de J. Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: UCS ; Porto Alegre: Martins Livreiro, 1981.
- 122 SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1967.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. Cronologia de João Simões Lopes Neto. In: LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Novo Século, 2000.
- SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.

NOTAS

¹ Todas as citações extraídas de textos em língua alemã foram traduzidas pelo autor do ensaio.

² http://nachrichten.t-online.de/eisbaer-knut-ist-tot/id_45101688/index Acesso em 20/07/2011.

³ http://tiere.t-online.de/-knut-wirrwarr-um-todesursache/id_45367516/index Acesso em 20/07/2011.

⁴ http://www.berliner-baerenfreunde.de/web/?page_id=46 Acesso em 23/07/2011.

⁵ <http://www.berliner-baerenfreunde.de/web/?p=978> Acesso em 25/07/2011.

⁶ Cf. <http://www.estantevirtual.com.br/buquinar/Jao-Soimo-es-Lopes-Neto-Contos-Gauchescos-e-Lendas-do-Sul-34497188> Acesso em 15/11/2011.

⁷ <http://www.pelotas13horas.com.br/noticia/aeroporto-simoes-lobes-netod396ede6-d558-45c5-ac96-58d313a9a157> Acesso em 16/11/2011.

⁸ http://www.joaosimoeslopesneto.com.br/conteudo.php?pagina=projetosA_3001 Acesso em 16/11/2011.

⁹ <http://www.diariopopular.com.br/site/content/noticias/detalhe.php?id=8¬icia=44425> Acesso em 16/11/2011.

¹⁰ <http://wp.clicrbs.com.br/pelotas/2010/03/29/dia-da-mentira-dia-do-romualdo/> Acesso em 17/11/2011.

¹¹ O tema da reconstrução da memória por parte de Blau Nunes já foi estudado por Flávio Loureiro Chaves, na obra *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

História, ficção e realidade: a desconstrução de *Em liberdade*

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba
UERJ

Não sei se é ou não verdade a história que escolhi para contar como ponte de reflexão sobre o livro *Em liberdade*. De qualquer forma, creio que esse aspecto duvidoso de minha narrativa encontra-se em estreita vizinhança com os modos de produção e recepção da obra de Silviano Santiago. Ser real ou fictícia já lhe concede o estatuto adequado à proposta de repensar concepções teóricas de linguagem na relação com as estratégias pelas quais desenvolveu o processo de criação.

124

Por volta de 1981, ouvi dizer que um estudante do Rio Grande do Sul tinha acabado de entregar à pós-graduação de sua universidade a tese de doutorado sobre a obra de Graciliano Ramos. Nessa mesma época, Silviano Santiago publicava no Rio de Janeiro seu mais recente livro, *Em liberdade* (SANTIAGO: 1981). Dizia tratar-se de um livro de Graciliano Ramos, escrito após suas *Memórias do cárcere* (RAMOS: 1953). Como os dois acontecimentos, o da defesa da tese e o da publicação, foram quase simultâneos, o doutorando ficou apenas com a informação divulgada na mídia. Sentiu-se então na obrigação de se desculpar perante a banca por não ter incluído o livro recém-lançado no *corpus* de sua pesquisa sobre Graciliano Ramos. Como se vê, o equívoco desse esclarecimento só ocorreu porque a imprensa estendeu para a realidade a mesma ficção criada por Silviano Santiago, ao publicar as declarações sobre o livro. Dizia que, por circunstâncias as mais diversas, havia conhecido um

velho amigo de Graciliano Ramos, a quem o escritor pedira para guardar as páginas inéditas de um diário e só divulgar vinte e cinco anos após sua morte. Foi mais ou menos assim que Silviano Santiago falou ao público. E são também essas as informações que compõem a Apresentação do *Em liberdade*.

As circunstâncias que envolvem a história do estudante ilustram parte do cenário que envolveu as surpreendentes repercussões instauradas pela recepção do diário ficcional de Silviano Santiago. Além desse motivo singular, outros dados contribuem para se atribuir um caráter inaugural à obra. Primeiro porque o autor colocou em xeque os preceitos da Filosofia da linguagem cuja *regra de sinceridade* (SEARLE: 1975) diz que aquele que faz um proferimento no mundo responde pelo que afirma. Segundo, porque o subtítulo “uma ficção de Silviano Santiago” acarretou uma tensão entre verdadeiro e falso, na comparação entre o que é lido na capa e o que é contado no diário. Terceiro, porque as ocorrências em torno do livro estenderam o conhecido debate sobre ficção e realidade para um outro binômio, a vida e a obra de um autor. Quarto, porque a recepção se viu obrigada a passar por uma mudança radical, num brevíssimo espaço de tempo, já que, de início, muitos leitores acreditaram que o livro era mesmo de Graciliano Ramos.

125

Sobre esse último ponto, lembro que não foi preciso que chegasse um outro contexto histórico para que nova geração atribuísse à literatura de Silviano Santiago diferentes significações. Só para ilustrar o efeito de mudança brusca da recepção num mesmo horizonte de expectativa, narro um episódio que eu mesma vivenciei. Alunos meus da PUC-RIO chegaram a demonstrar certa revolta, quando chamei atenção para os indícios de fingimento, de cruzamentos e inversões de registros historiográficos que conviviam ficcionalmente no *Em liberda-*

de. Ao perceberem as variadas estratégias estético-ficcionais e principalmente o jogo de apropriação feito por Silviano Santiago, mostraram-se visivelmente indignados. Essa reação repetiu-se inclusive diante dele, o autor, quando o convidei para um debate com a turma. A expectativa deixada na Apresentação prevaleceu sobre a informação da capa. Isso fez com que os alunos levantassem a questão de direitos autorais e, conseqüentemente, a validade ética da proposta.

As transgressões de *Em liberdade* nos planos pragmático e ficcional me são úteis para melhor situar as perspectivas de leitura pelas quais penso contribuir para o debate sobre a suspeita da pureza documental do texto biográfico, documental, memorialista e, em especial, para a relevância das estratégias estéticas de *Em liberdade* no âmbito da proposta desconstrutora de literatura comparada, sistematizada em ensaios teóricos de Silviano Santiago da década de 80.

Uma das formulações pertinentes quanto à maneira de divulgação feita pelo autor poderia ser resumida na seguinte frase: do mesmo modo que toda ficção cria sua própria realidade, a *realidade da ficção* (ISER:1978), é possível supor que a realidade nas declarações de Santiago não tenha passado de um simulacro. Simulacro não no sentido de se opor à verdade, ou de se assemelhar ao conceito de análise dos primeiros estruturalistas, mas como fenômeno decorrente de um proferimento que se revestiu de desvios desestruturadores da concepção de *fato*, pensada como compromisso do falante em provar o que declara no mundo, em conformidade com a filosofia da linguagem. O abalo que promoveu nessa regra permite ampliar a compreensão do que se diz para a possibilidade de ser familiar aos discursos pragmáticos a construção de redes próprias de verossimilhança, ampliando assim, para os sistemas de realidade, figuras previsí-

veis exclusivamente para os discursos ficcionais.¹ Nessa perspectiva, a reduplicação da diferença instaurada no jogo ficcional entre significante e significado (ISER: 1996) deixa de ser própria da ficção para se estender a situações em que são desfeitos os contratos que regem as relações entre interlocutores. E é nesse entendimento de linguagem como simulacro que entendo as declarações ao vivo do autor de *Em liberdade*.

Creio ainda que até mesmo pela orientação da filosofia de John Searle (SEARLE: 1975) não seria adequado dizer que, no contato com a mídia, as declarações feitas por Silviano durante o lançamento do livro tenham se configurado como *mentira* (SEARLE: 1975). Refiro-me à *mentira* como conceito distinto de *ficção* com que trabalha o filósofo, ao compor as regras do discurso pragmático. As múltiplas variantes do contexto em que ocorreram tais declarações se incumbiram de revesti-las de uma fala motivada que descaracterizou o que o Searle denomina de “intenção de enganar”, uma característica intrínseca ao que classifica como *mentira*. Por essa via, os interlocutores de Silviano poderiam naturalmente atribuir ao plano pragmático a mesma desconfiança que instauram no contrato de leitura da ficção, tão logo reconhecessem a desconstrução da escrita do *Em liberdade*. Teriam, por exemplo, condições de aí constatar a aproximação de fatos históricos cronologicamente distantes, além de várias outras falsas pistas deixadas pelo autor. O certo é que o escritor criou um projeto pelo qual não seria adequado antecipar interpretações a serem construídas pelos leitores, tendo em vista a interferência que pretendia, ao descaracterizar tanto a concepção de paternidade do discurso quanto a classificação entre diário, ensaio, memória, ficção, realidade. A *performance* de Silviano Santiago no plano social contribuiu ainda para que também o fingimento ficcional entrasse em atrito com a exten-

são do memorialismo do cárcere num título, *Em liberdade*, cujo significado anuncia a invenção de um momento que tivesse sido vivido após a prisão.

Essa via da simulação implícita me faz lembrar um fenômeno que marca a diferença entre o discurso sobre a publicação do livro e o conceito de *fato* com que trabalha a história. Por analogia, lembro que a concepção de linguagem pela qual formulamos enunciados – seja sobre uma ocorrência da referencialidade, seja sobre um documento de arquivo – é capaz de revelar outras juízos acerca do objeto observado, passando a configurar significados distintos daqueles já consolidados e compartilhados. Paralelamente, sabe-se que o entendimento de história como ficção já foi amplamente discutido como, por exemplo, no artigo “O texto histórico como artefato literário”, de Hayden White (WHITE: 1994). Ainda num prisma semelhante, no ensaio *The burden of History, History and Theory*, também de Hayden White, o historiador questiona a relação causal entre acontecimento e discurso, quando faz a seguinte afirmativa:

A vida será mais bem vivida se não tiver um sentido único, mas muitos sentidos diferentes. [...] precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino. (WHITE: 1983, p. 29).

Daí ser possível pensar que, se a história pode apresentar uma nova significação, é porque os discursos se revestem potencialmente de um acontecimento que os torna *textualidades*. Encontram-se ligados aos agentes do processo comunicativo, ao fazerem remissão às ocorrências da cultura, permitindo, através da consideração de vários fatores, realizar a textualização de uma mensagem em determinada situação comunicativa.

Numa outra perspectiva teórica, quando Wolfgang Iser (ISER:1996) trata do fictício e do imaginário, diz ser a ficção uma

estrutura que “reorganiza horizontalmente as normas” da sociedade (ISER: 1978, p.61). Reorganizar horizontalmente normas significa que a ficção deixa *vazios*, conforme configuração de literatura como discurso que provoca a comunicação com o leitor, justamente pelos momentos em que a estética litero-ficcional deixa os embates em suspensão. Sendo assim, seria aceitável a teoria que levantasse a seguinte hipótese: da mesma forma que a ficção cria uma realidade própria para suspeitar de si, ao deixar sem respostas (*vazios*) os embates que ela mesma cria entre valores éticos, sociais, políticos, religiosos etc., não seria a realidade de uma multiplicidade de imagens e de efeitos perceptivos, não passando de um simulacro de si a permitir que sobre ela suspendamos nossas crenças? Refiro-me a uma realidade que possui um estatuto próprio do descomprometimento com a suposta verdade do fato, o que em muito se diferencia do simulacro metafísico de Platão como sombra de uma verdade na transcendência da Ideia. Por tal compreensão de realidade, apreendemos os efeitos e os moldamos segundo nossas subjetividades, de modo semelhante àquelas situações em que, diante do caos de informações, operamos por uma “redução fenomenológica”. Para o teórico da recepção Wolfgang Iser, em face da multiplicidade de contingências de mundo, o homem necessita compor um esquema de referências, que, minimizando o caos, lhe permita situar-se como agente na construção de significados para sua existência.

129

Diante de *Em liberdade*, observam-se reestruturações várias para que repensemos não só a ficção, como também a linguagem, a história, a verdade, enfim, tudo o que permitir o entendimento da escrita como *escritura*. Nesse sentido, as transgressões no campo da arte me fazem confirmar o vasto repertório ensaístico de Silviano Santiago acerca da Desconstrução, principalmente no que se refere a dois dos mais importantes nomes

da filosofia francesa dos anos 70: Michel Foucault (FOUCAULT: s/d) e Jacques Derrida (DERRIDA:1971). Se tudo é *interpretação*, como pensaram esses filósofos na esteira do legado de Nietzsche, a linguagem não passa de *rastros*, o signo é mera invenção e a realidade é constituída somente por textualidades ou por oblíquas nomeações discursivas sobre as referências pragmáticas.

Em liberdade é uma obra em que as estratégias, caso não estivessem à mercê da composição de um objeto estético, falariam do mesmo lugar das reflexões dos filósofos da Desconstrução. Deparamo-nos, por exemplo, com a justaposição da história de Wladimir Herzog no século XX com a vida de Cláudio Manuel da Costa no século XVIII. Quando o Graciliano personagem de *Em liberdade* viaja do Rio de Janeiro para Minas em busca de arquivos sobre a Inconfidência, encontra o sermão feito pelo padre da cidade por ocasião da missa de sétimo dia da morte de Cláudio Manuel da Costa no século XVIII. Ocorre que, nesse mesmo momento de leitura do diário, logo se reconhece que o trecho nada mais era do que o discurso que Dom Evaristo Arns proferiu, no século XX, por ocasião da missa de Vladimir Herzog. Como escreveu Roberto Ribeiro, “de certa forma Silviano Santiago propõe, pela leitura de Graciliano Ramos, a repetição da História que se faz desde Cláudio Manoel da Costa, da ditadura da era Vargas e da ditadura militar de 1964, numa avalanche de repressão contra o intelectual e seu instrumento de trabalho, qual seja, a obra escrita”.² Como também escreve Idelber Avelar, não se trata de querer fazer um presente narrar um passado; a ideia é a de que “o passado possa narrar-se a si mesmo enquanto passado no presente” (AVELAR, 2003, p. 188).

Além desses traços de desconstrução da memória histórica pela mistura de biografias dos dois brasileiros revolucionários, biografias aproximáveis pela estranha cronologia da ficção, o livro *Em liberdade* agrega à sua boa literatura pinceladas do

discurso ensaístico, como se quisesse também dialogar com a filosofia. Refiro-me, agora, aos trechos em que Graciliano conversa com Dona Naná. A personagem, que tem o mesmo nome da mulher de José Lins do Rego, hospedou Graciliano no período que sucedeu ao cárcere, sendo que o casal costumava promover festas em homenagem ao ilustre hóspede com convidados da elite da sociedade do Rio de Janeiro, os frequentadores da famosa mansão dos Lins do Rego, num bairro da zona sul da cidade. Trata-se de hábitos registrados pela pesquisa biográfica feita por Santiago sobre o escritor e que são apropriados pela ficção de *Em liberdade*. Sabedor do temperamento de Graciliano, Santiago constrói o personagem semelhante à pessoa de Graciliano, alguém que só participava das reuniões por sua condição de estar sendo recebido na casa dos Lins do Rego.

Num determinado momento do diário, Graciliano acaba dizendo a Dona Naná sua decisão de sair do Rio de Janeiro. Sem entender sua atitude, a mulher de José Lins do Rego perguntou-lhe por que pretendia deixar o convívio da casa. Inicia-se então um diálogo entre Graciliano e Dona Naná que constitui, a meu ver, um dos momentos fortes de *Em liberdade*. O belo efeito das ideias trocadas entre eles se deve às reflexões aí deixadas sobre o que denominaria *ética do favor*, principalmente quando é o personagem Graciliano quem toma a palavra. Começa lembrando as implicações num gesto que, a princípio, se reveste apenas de generosidade. Para ele, todo favor carregaria uma inevitável recompensa, ainda que se desconheça ou que se finja não saber dessa expectativa. O leitor pode perceber o sentido de hierarquia agregado a quem presta o favor e a implicação de troca que daí advém. Em relação àquele que recebe, Graciliano pensa a sensação de dever para com o outro, além do constrangimento que vem se alojar à consciência, justamente pela gentileza com que o agraciado recebe o gesto do outro.

Creio que não só as implicações do favor, mas também outras concepções sobre convivência humana em muito lembram percepções de vida que habitam os próprios personagens da obra de Graciliano como um todo. E certamente Silviano Santiago as tinha em mente quando escreveu *Em Liberdade*. A angústia vivida após a prisão lembra um sentimento que bem conhecia: a angústia da experiência infantil ficcionalmente tematizada pelo escritor Graciliano, tal como é narrada em *Infância* (2004), quando o menino descreve a cena do grupo escolar, os bancos, as paredes e o professor que viu pela primeira vez.

132 Para o Graciliano personagem de *Em liberdade*, era preciso, portanto, se livrar da gratidão que lhe chegava do casal anfitrião. Mas não só desse sentimento, como de qualquer ideologia, de qualquer generosidade, de qualquer gentileza. Incomodava-lhe, por exemplo, a resistência de sua mulher Heloísa, que, tendo-se juntado a antigos companheiros do partido comunista, insistia em manter contato com o poder para obter benefícios que recompensassem o que o marido havia vivido enquanto esteve preso. Era difícil fazer Heloísa entender a necessidade de distância, pois as memórias do cárcere ainda calavam fundo o espírito. É o que concluímos junto com Graciliano personagem. E também os hábitos. As melhores companhias eram o cigarro, a caneta, o caderno e uma caixa de fósforos que guardava inutilmente palitos queimados, lembranças de quando viveu num quarto de pensão. Graciliano parecia ser, mesmo assim, um pensador da existência, e Silviano apreendeu bem esse traço, ao se apropriar de seu nome e de sua escrita para compor um personagem, um enredo, escrever um diário, uma outra obra. Interessante notar que quando se sabe que Silviano pesquisou durante cinco anos o estilo de Graciliano, a verossimilhança buscada em nada resultou do conceito de influência, a metodologia de leitura comparada que tanto criticou por não fazer render as

melhores possibilidades de apropriação do *já-dito*. Não é difícil reconhecer que o projeto estético de *Em liberdade* se aproxima sim da transgressão e não de uma escrita que se dispusesse a alimentar o cânone artístico de Graciliano. A visão de mundo e a abordagem estilística se articulam, na verdade, ao conceito de transgressão ao modelo, noção que, segundo o ensaísta, foi predominante na estética do Modernismo, particularmente na obra de Oswald de Andrade.

Na mesma trilha dessas concepções que marcam a “positividade da diferença” na obra *Em liberdade*, é possível pensar um ensaio teórico de Santiago que faz parte de *Uma literatura nos trópicos* (SANTIAGO: 1978). Refiro-me ao capítulo “Eça, autor de Madame Bovary” (SANTIAGO: 1978, p. 49-66), que, no campo da literatura comparada, marca uma concepção específica de princípio interpretativo entre duas obras de culturas hierarquicamente situadas no mundo europeu. Já pelo título se pode constatar a liberdade de inversão dos fatos históricos,³ quando sinteticamente declara que o escritor Eça de Queirós, da periférica Lisboa, é o autor de um romance, *Madame Bovary*, deslocando o escritor português para a cidade de Paris, centro de referência da Europa do final do século XIX. O crítico Silviano Santiago, desde que publicou em 1978 os artigos teóricos de *Uma literatura nos trópicos*, já não se comprometia com a noção de continuidade. Só assim foi possível mostrar como o romance *O primo Basílio*, criação portuguesa de *margem* tendo como referência o centro francês, é capaz de iluminar a obra canônica de Flaubert, pela relação de visibilidade dos aspectos que marcam a diferença de *O primo Basílio* em relação a *Madame Bovary*.

A leitura que Santiago faz do romance *O primo Basílio* no cotejo com *Madame Bovary* (Santiago: 1978), caso se detivesse na constatação dos aspectos “invisíveis” (semelhantes), pouco teria a dizer sobre as estéticas dessas literaturas que se alimenta-

ram do universo da burguesia europeia do final do século XIX. É esta a conclusão a que se chega, quando o crítico faz uso do termo “invisível” para se referir à precariedade das análises vinculadas ao registro de coincidências. Tanto Bovary quanto Luísa encontram, na morte, a punição do adultério; ambas são leitoras dos romances de Walter Scott; tanto a provinciana Emma quanto a lisboeta Luísa, por suspiros de enaltecimento a Paris, servem para que os narradores referenciem a capital francesa como centro cosmopolita da Europa; do mesmo modo que em Eça é o chá que, “na condição de bebida importada”, “traí a necessidade” do português “de viver vicariamente o estrangeiro”, a “cidra” aparece como “bebida que reitera o espaço normando aberto pelo romance” de Flaubert (SANTIAGO: 1978, p.54). Por outro lado, os elementos “visíveis” do romance português (em *diferença*) constituem aqueles que de fato respondem pelo valor criativo de *O primo Basílio*. São eles: a tensão dramática da morte lenta e dolorosa de Luísa provocada pelo remorso que se aloja como “veneno” no “onírico” de suas noites mal dormidas; a metaficção da peça “Honra e Paixão” de autoria de Ernestinho, sobre o adultério, possibilitando a outros personagens de *O primo Basílio*, inclusive Jorge, marido de Luísa, opinarem sobre o destino que daria à adúltera de sua dramaturgia, nos salões da sociedade portuguesa. A interpretação de Silviano revela que a “transgressão ao modelo” em *O primo Basílio* contribuiu para que Eça tivesse construído sua personagem como uma mulher perseguida pelo “reflexo”, quando se entrega às aventuras com o amante. Se “Madame Bovary encontra a punição no arsênico”, Luísa, como um escorpião, “se debate contra o veneno segregado pela vida noturna” (idem, p. 65). Ao tematizar o dramático refletindo-se no inconsciente, *O primo Basílio* “ultrapassa o bovarysimo” do romance de Flaubert e direciona a recepção para a releitura das duas obras. Na comparação de Flaubert com Eça,

caso a metodologia fosse inversa, a invisibilidade trazida pela busca da “fonte”, “influência”, “imitação” (SANTIAGO: 1982) acabaria por ratificar a hierarquização entre culturas: à “fonte” corresponderia a sociedade e a obra de Flaubert, pelo prestígio e progresso de que se valia a França; à “imitação” se ligariam o romance e o lugar de “dependência” de Portugal, em face da valorização atribuída aos vizinhos europeus. É justamente essa atitude ideológica que fica abalada, quando se valorizam os elementos de visibilidade ou o conceito de *diferença*.

A transcrição para esse espaço do modo como Silviano Santiago compara as literaturas de Eça e Flaubert me é útil para alimentar a hipótese que formulo acerca da construção ficcional de *Em liberdade*. Muitas são as sinalizações de que a ampliação do conhecimento sobre a Desconstrução francesa contribuiu para que desenvolvesse uma reflexão sobre texto, textualidade, intertextualidade, origem, autoria, paternidade textual. Na passagem para o ficcional, apropriou-se do estilo de escrita e de concepção de existência passíveis de resgate em obras de Graciliano para interrogar, no *Em liberdade*, a autoridade da assinatura e da continuidade, tanto no plano ficcional quanto no pragmático. Não é outro o motivo pelo qual a recepção do diário se estendeu para o ensaio, a ficção, o memorialismo, desregulando os limites caracterizadores de cada um desses gêneros. Para quem criou uma matriz teórica de interpretação de literatura comparada pela qual a apropriação, desarticulação e rearticulação configuram o *entre-lugar* do escritor das culturas da dependência, nada mais provocador do que pensar a literatura do consagrado Graciliano como material para desmontar a história, alterar as cronologias, interpretar a ficção através do discurso, mas de outro discurso ficcional. Nessa mesma linha, a ensaística, a crítica, a ficção e as declarações pragmáticas de Silviano Santiago, quando articuladas, desconstroem os tradici-

onais limites entre os conceitos de falso e verdadeiro pelos quais são configuradas as memórias, as biografias, as alterbiografias. É, pois, pela visibilidade e pela positividade da diferença que leio *Em liberdade*, um produto sempre inacabado na condição de literatura produzida pelo artista e intelectual que nem pretende se esquecer do que a tradição consolidou, nem abandonar um projeto que o impulsiona para a criação de uma nova estética. *Em liberdade* parece ser o espaço mais significativo dos abalos em torno da linguagem, particularmente quando se torna escrita. Mas escrita como *escritura*.

REFERÊNCIAS

- 136 AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BENTHAM, Jeremy. *The Principles of Morals and Legislation*. New York: Macmillan, 1984.
- BORBA, M. Antonieta Jordão de O. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. In: —. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EDUFF, 2003.
- CORRÊA DOS SANTOS, Roberto. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária Ltda., 1989.
- . *Tais superfícies. Estética e Semiologia*. RJ: Otti Editor, 1998.
- . *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária Ltda., 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- . *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Of Grammatology: Corrected Edition*. Translated by Gayatri

C. Spivak. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1998. In: —. “Assinatura, Acontecimento, Contexto”. In: *Limited Inc.* Campinas, São Paulo: Papirus, 1991, p.11-37.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Livraria Martins, 1966.

_____. *A Ordem do discurso* São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx*. Theatrum Philosophicum. Porto: Publicações Anagrama, s. d.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 4 vol. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1953.

_____. *Infância*. São Paulo: Record, 2004.

RIBEIRO, Roberto C. “Escrita do “eu”, crítica e ficção em Silviano Santiago”. In *Dorandina revisteletrônica* – Juiz de Fora: UFJF, volume 2, nº 2. Programa de Pós-graduação em Letras.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982, p.13-24.

SEARLE, John. “The Logical Status of Fictional Discourse”. In: *New Literary History* 6.2 (1975): 319-332.

WHITE, White. “The burden of History, History and Theory”. In: —. *Tropics of discourse*. Baltimore: 1983, p.27-50.

_____. “O texto histórico como artefato literário”. In: —. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1994, p.97-116.

137

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ No direito moderno, vem crescendo a influência do filósofo britânico Jeremy Bentham (1748-1832), também eminente jurista que, já no século

XVIII, alertava, com sua tese sobre o “utilitarismo”, para assuntos relacionados às condições que beneficiariam a média dos sujeitos sociais. Por essa fonte, vem-se recuperando, na modernidade, a doutrina de Aristóteles, quando considera a retórica como “ciência do provável”, que se atinge através de um juízo de probabilidade, e não de uma certeza de verdade. Nesse sentido, abala-se a questão probatória no âmbito da ciência jurídica, pois já não mais constitui um solo estável a demonstração de um fato. Ao invés de sua equivalência à demonstração de veracidade, antes parece dizer de um juízo de probabilidade, como se o discurso pragmático não passasse de mera ficção.

² ROBEIRO, Roberto Carlos. DARANDINA revisteletrônica. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, volume 2, número 2.

³ Conforme ocorrência com o discurso da missa de sétimo dia da morte do inconfidente pela apropriação do discurso de Dom Evaristo Arns.

***O tempo e o vento e a reinscrição da história* ***

Pedro Brum Santos
UFSM / CNPq

O estudo da obra de Érico Veríssimo permite verificar o quanto a atualização da consciência histórica concorreu para a inserção do Rio Grande do Sul no chamado romance de 30. Reconhecida no conjunto da literatura brasileira por transcender o interesse regional, a produção de Veríssimo, ao revisitar o motivo da guerra, desvela um procedimento importante que comprova o definitivo distanciamento em relação àquele heroísmo de extração romântica consagrado por José de Alencar e seguido, de modo particular, pelos primeiros regionalistas. Trata-se da revisão em termos humanistas e algo solipsistas daquilo que, nos antecedentes, era apelo coletivo e heroico. Tome-mos, para tanto, *O tempo e o vento*, cuja publicação, a partir de 1949, é testemunho acabado da maturidade ficcional de Veríssimo.

139

Do ponto de vista do arranjo ficcional, a escolha da Revolução Federalista como tópico de partida de *O continente I* — e, de resto, da própria trilogia, considerando-se que se trata do volume inaugural — reveste-se de particular significado. Na história do Rio Grande do Sul esse é um conflito essencial, pois sinaliza a passagem da antiga ordem institucional, arranjada com os acordos imperiais que puseram fim à Revolução Farrroupilha, à ordem republicana, assentada no ideal positivista de Júlio de Castilhos.

Registrado na história como um embate de contornos bárbaros, com fartos registros de degolas, humilhações e massa-

res, aos quais não escaparam velhos, mulheres e crianças, a revolução de 93 tornou a envolver inocentes nas contendas da elite rio-grandense. Na oportunidade, o confronto foi entre os federalistas, chamados, historicamente, de *maragatos*, simpáticos ao parlamentarismo monárquico e chefiados por Gaspar Silveira Martins, e os republicanos, ditos *pica-paus* ou *chimangos*, que eram republicanos e obedeciam à chefia de Júlio de Castilhos.

O arranjo ficcional a que Veríssimo submete esse episódio garante uma visão peculiar da história. Antes de mais nada, por força do arquitetado arranjo da voz narrativa e do manejo eficiente do ponto de vista, procedimentos que afixam um aspecto bastante reconhecido de sua obra. O principal efeito daí decorrente é a concorrência de vários aspectos ou, para dizer mais diretamente, de vários olhares em relação ao objeto em tela.

140 Além disso, ao projetarem a ação sob a ótica de diferentes planos discursivos, esses recursos narrativos concorrem para desvestir os episódios históricos de seus sentidos apriorísticos e dar-lhes uma força de atualização que se retempera constantemente ao sabor da trama ficcional.

Nenhum fator, porém, é mais saliente nesse quadro do que a constante e perseverante lapidação das personagens. O processo mais utilizado, nesse caso, é o uso adequado e insistente do diálogo, através do qual os agentes vão-se dando a conhecer e, ao mesmo tempo, permitem ao autor utilizar as diferentes falas em cena para dar vazão às contradições naturais da História. Esse traço de composição permite sublinhar também o alto grau de intersubjetividade que opera no discurso, de onde se salienta, como traço formador, uma espécie de batalha de ideias que é tão ou mais forte do que a ação, isto é, a aventura propriamente dita.

Embora a voz autoral seguidamente recaia sobre um ou outro agente para demonstrar abertamente sua preferência por

reinscrever a História através da harmonia entre os contrários, o autor não descuida de justamente fomentar a aludida batalha de ideias. Através dela, numa certa lógica de concatenação dos argumentos que em várias passagens lembra um fundo dialético de longa tradição filosófica, a argumentação temática toma forma e sedimento. Para a consecução dessa tarefa sem que o texto recaia na redução da tese ao modo do naturalismo, o esforço do escritor é distribuir adequadamente os papéis e, ao mesmo tempo, dotar as personagens de um grau de complexidade proporcional a esses papéis, o que faz de acordo com a melhor tradição do romance realista.

A propósito, na sua intransigente defesa do realismo contra o vanguardismo modernista, Lukács faz uma afirmação que se ajusta perfeitamente a esse esforço regulador de Veríssimo:

Toda a boa arte e toda a boa literatura também é humanista na medida em que não apenas estuda apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua constituição humana, mas também que, ao mesmo tempo, defende apaixonadamente a integridade humana do homem (LUKÁCS, 1989, p. 213).

141

É nesse sentido de decalcar a “integridade humana do homem” que podemos compreender a fixação e a função das personagens na obra em questão. Numa primeira visada isso pode ser notado no exame dos agentes típicos ou planos, que em geral ocupam um lugar secundário na ação, mas que cumprem a importante tarefa de prepararem o terreno do contraditório. Suas manifestações, em geral espirituosas e em consonância com a sabedoria popular, costumam marcar uma posição ao lado da qual muito facilmente encontramos a voz do autor.

Em *O Continente*, essas são as funções assumidas por Liroca, Florêncio e Fandango, todos os três envolvidos na batalha que move a ação principal. Cabe-lhes, na posição de

adjuvantes, puxarem o coro da inutilidade da guerra, o que logo é feito pelo velho Florêncio Terra, sogro do grande chefe chimango Licurgo Cambará. Resguardado pelo argumento da idade, é dele a voz que se levanta em meio aos silêncios do Sobrado sitiado pelas tropas inimigas numa Santa Fé sob o fogo cruzado da Revolução Federalista:

Eu tenho quase sessenta e cinco. Já vi outras guerras. Tudo isso passa. A revolução termina, os federalistas e os republicanos ficam alguns meses ou anos um pouco estranhos, mas o tempo tem muita força. Um dia se encontram, fazem as pazes, esquecem tudo (VERÍSSIMO, 1985, p. 11, *O continente I*).

Na circunstância de acompanhante das tropas sitiadas, posição análoga é expressa por Liroca, um amigo da casa que, por contingências familiares se vê do lado oposto e questiona o sentido dessa condição de combatente. Quem, porém, melhor define a anacronia da luta ao salientar as coisas boas que a vida tem para fazer e o engodo dos chefes é Fandango, o alegre contador de histórias que, como Florêncio, está confinado às paredes do Sobrado:

Curgo vive dizendo que os maragatos são bandidos. Mas qual! Todo mundo sabe que há gente boa e gente ruim dos dois lados. [...]. [A guerra é] uma sangueira braba, uma perda horrível de vidas, de dinheiro e de tempo! E no entanto o mundo tem tanta coisa gostosa! Mulher bonita, cavalo bom, baile, churrasco, mate amargo... Laranja madura, melancia fresca, uma guampa de leite gordo ainda quente dos úberes da vaca... Uma boa prosa perto do fogo... Uma pescaria, uma caçada, uma sesta debaixo dum umbu... Tanta coisa! (*Idem*, p. 287).

Posições como as expressas por Florêncio, Liroca e Fandango, que apontam a má consciência da História, sinalizam que a batalha de ideias pode-se estender — como se estende — às

margens do discurso, fixando-se em figuras secundárias e na compreensão simples e natural da existência. Essenciais para dar curso e autenticidade ao contraditório no universo diegético da narrativa, essas posições encontram simetria naquilo que, em forma de embate e enfrentamento, instaura-se entre os protagonistas e, portanto, no próprio núcleo gerador da história. Nesse patamar encontramos mais facilmente personagens com densidade psicológica, dotadas de um grau de compreensão e de uma capacidade de ação que a qualquer instante pode surpreender o leitor e, por isso, classificáveis na linha do que Forster (1969) denomina de personagens redondas ou esféricas.

Através delas é que o debate se estabelece como uma das formas discursivas da obra, e que o contencioso da História se transforma, de ente geral e coletivo, em problemática familiar e individual. Essa distinção discursiva com a inerente transposição temática é o que se constata, por exemplo, no antagonismo entre as posições de Licurgo e sua cunhada Maria Valéria — ambos protagonistas —, algo que se expressa no momento mesmo de suas entradas em cena:

143

— Os maragatos são uns cobardes.

— Não são. O senhor sabe que não são.

Licurgo fecha-se num silêncio soturno. A cunhada prossegue:

— O senhor sabe que eles são tão bons e valentes como os republicanos. É a mesma gente, só que com ideias diferentes.

— Que que a senhora entende de ideias? — vocifera Licurgo.

(VERÍSSIMO, 2004, p. 32, O continente I).

A resposta de Maria Valéria — que vem logo em seguida —, além de ser uma antevisão do lugar destacado que os arquétipi-

pos femininos ocuparão no paciente desvelamento da má consciência do universo social traçado pelo romance, é uma engenhosa peça de argumento retórico. Como a primitiva Hera — protetora da vida e da mulher entre os gregos —, a irmã de Alice chama para si a palavra vingadora, revestindo-a de ironia trágica para denunciar a fragilidade da posição de seu antagonista. Instada pela sugestão de que guerra é negócio “de macho” ela dispara contra Licurgo:

— Ter filhos é negócio de mulher, eu sei — continua Maria Valéria. — Criar filhos é negócio de mulher. Cuidar da casa é negócio de mulher. Sofrer calada é negócio de mulher. Pois fique sabendo que essa revolução também é negócio de mulher. Nós também estamos defendendo o Sobrado. Alguma de nós já se queixou? Alguma já lhe disse que passa o dia com dor no estômago, como quem comeu pedra, e pedra salgada? Alguma já lhe pediu pra entregar o Sobrado? Não. Não pediu. Elas também estão na guerra (Idem, p. 32).

144

A marcação das falas e a circulação dos motivos — a inutilidade da guerra, a lucidez das mulheres, a ênfase do código masculino — seguem uma organização que se pauta pelo princípio da cena, escolha de Veríssimo que está de acordo com sua preferência pelo embate de ideias. A cena, segundo a catalogação de Norman Friedman (1967), é caracterizada pela notação de detalhes flagrados na ação e no diálogo das personagens situadas em tempo e espaço determinados, diferente do sumário, que supõe uma série de eventos flagrados em sucessão maior de tempo e de locais. Como toda escolha, esta também tem seu preço. No caso de *O tempo e o vento*, as principais restrições dirigidas ao projeto disseram respeito ao problema do ritmo, cuja intensidade diminui sensivelmente na medida em que o relato avança.

Esse, por exemplo, é o teor da crítica de Wilson Martins, que, em artigo publicado à época, acusou ter percebido no final

da trilogia “uma certa carência de ação, simétrica ao seu excesso verbal”, o que, no seu entendimento, significava, da parte do romancista, ter havido “uma despercebida mas sensível mudança do ponto de vista”, razão pela qual considerava *O Arquipélago* em “nível inegavelmente inferior a *O continente*” (MARTINS, 1962).

Ora, os impasses pontuados já no primeiro tomo prenunciavam as dificuldades que se materializam na medida em que a trama — e o tempo histórico — avançam. A preferência pelo diálogo e pela cena em detrimento da descrição e do sumário, a lentidão da ação e a ênfase nas teses, que crescem nos volumes finais, parece ser um desdobramento natural do que estava posto desde o início: a lógica do impasse e da problematização. Na medida em que as personagens ganham densidade psicológica, o que se opera de acordo com os novos perfis sociais a que o romance precisa responder — nas partes dois e três — quando seu universo diegético se alinha às características de um Brasil que se moderniza nas primeiras décadas do século XX, é evidente que o aludido grau de problematização se torne cada vez mais sensível no ritmo da prosa.

145

Do princípio ao fim, porém, Érico Veríssimo não se afasta nunca daquilo que Flavio Loureiro Chaves definiu como o núcleo permanente de sua ficção: o exercício da liberdade individual. Segundo essa lógica, de acordo com o crítico, “[...] o nível problemático das personagens está [...] inteiramente relacionado a esse núcleo e é na ruptura de tal conceito da liberdade que está a origem do mundo doente analisado e impugnado pelo romancista” (CHAVES, 1981, p. 67).

Em torno das personagens, surge ainda outra intercorrência importante para o conjunto da obra. Trata-se do caráter paradigmático de que se revestem, do quanto o autor se esforça para torná-las modelares de uma estirpe, de uma extra-

ção social. Com isso, quando submetidas à crise histórica, muitas dessas personagens adquirem um alto grau de ambiguidade. De modo particular, é isso o que ocorre com os agentes a partir da segunda parte da composição. Desses, em geral, podemos dizer que as ações, entrecruzadas, estabelecem-lhes um movimento pendular no tempo, dividindo-os entre uma força de renovação — pretendida — e uma ordem primitiva que não dá trégua. Mas também vem daí a peculiaridade de personagens como Maria Valéria, que, assim como cingem os arranjos estabelecidos, ao modo do herói problemático definido por Lukács (2000), reproduzem o instinto de vida e a força de reparação, próprios dos caracteres míticos.

146 Nessa linha, certamente pode-se afirmar que, de um modo geral, as personagens de *O tempo e o vento* respondem por um grau de tipicidade naquele sentido que Lukács empresta ao termo, ou seja, como entes que encarnam, com novidade original, os sentidos mais significativos de suas condições sociais e históricas, e que, pela organicidade da narrativa que as produz, adquirem uma fisionomia particular, não apenas exterior, mas também e principalmente intelectual e moral (Lukács, 1968).

De outro modo, quando relacionada aos gêneros literários, essa particularidade das personagens ajuda a compreender a peculiar situação de *O tempo e o vento* na série narrativa. Romance-rio, o audacioso projeto de Veríssimo talvez seja, do ponto de vista da reconstituição da História orientada pela reflexão crítica, aquele que tenha investido com maior ênfase na densidade psicológica das personagens. Para bem se desincumbir do desafio que significou relacionar o passado coletivo com o passado dos indivíduos, o escritor precisou imprimir uma dinâmica adequada ao *modus vivendi* de região remota e operar o difícil processo de incorporação entre esse universo primitivo e os demais que lhe são posteriores na ordem natural de sucessão do

tempo.

O motivo da violência encarnado na invasão de castelhanos à erma morada da família Terra e a posterior fuga de Ana, conduzindo os sobreviventes em direção à cidade, demonstra o peso que o autor concede aos protagonistas como verdadeiros condutores da ação e, situado na parte inicial da narrativa, testemunha sua clara opção de gênero. Flávio Loureiro Chaves chama a atenção para a importância central dessa cena, que classifica como o “ ponto de partida na passagem do espaço mítico à duração histórica”. Através dela percebemos que “a etapa mais remota da narrativa tem uma data já inscrita na crônica dos fatos irreversíveis [e] é isto que permite a analogia entre a vida coletiva duma cidade e a vida duma família” (CHAVES, 1981, p. 74). Ao tomar, pois, a fuga de Ana Terra como passagem inaugural de um processo compositivo que orienta o relato em seu conjunto, o crítico conclui que “em seu próprio fundamento o romance se faz histórico no sentido mais profundo do termo” (*Idem, ibidem*).

147

No entanto, a incorporação plena do herói médio que, conforme a aclamada opinião de Lukács (1966), empresta legitimidade à ficção histórica como gênero, não ocorre assim tão celeremente em *O tempo e o vento*. Se tomamos a fórmula de Ortega y Gasset (2001), podemos afirmar que, legitimamente, os verdadeiros heróis romanescos — genuínos balizadores do romance histórico — somente emergem com plenitude a partir de *O Retrato* — cujo título já é, em si, emblemático daquela crise do individualismo exacerbado tão próprio do protagonismo romanesco. A esta altura é que, ultrapassados os naturais resquícios da ordenação épica, os heróis passam a incorporar em suas trajetórias o que Ortega y Gasset define como “a máxima expressão do confronto entre a poesia do passado e a realidade atual (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 98) — fator que, na opinião do pensador, distingue definitivamente o romance da epopeia.

Se em Veríssimo em geral há uma espécie de combinação entre o racionalismo humanista de Anatole France e o interesse pela força corrosiva da decadência social e espiritual que encontramos em um autor como William Faulkner, é nas posições das personagens que acompanhamos a tensão desse embate. No caso de *O tempo e o vento*, essa tensão se encaixa perfeitamente às diferentes fases representadas no tempo da diegese, de modo que, no percurso das gerações que se sucedem, as personagens acabam por adquirir aquela originalidade orgânica que, na visão de Frederic Jameson, é traço definidor importante da ficção histórica: “isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida” (JAMESON, 2007, p. 192).

148 Veríssimo tinha uma razoável experiência pessoal da problemática da decadência, uma vez que vinha de um núcleo familiar de tradição agrária que se decompusera em função de falência financeira. Pessoalmente, portanto, estava bem aparelhado para levar às últimas consequências a fundamental questão do esgotamento do modelo heroico, tema que anima sua obra *mater*. Com ele, definitivamente, o motivo da guerra deixa de ter o *status* fundacional que orientara uma longa carreira literária no regionalismo rio-grandense. Reconfigurado como impasse e embaraço, é por suas mãos que tal motivo se instala na própria estatura moral da linhagem que, ao fim e ao cabo, mergulha numa espécie de crise existencial cuja revelação mais evidente é o confronto do indivíduo com a tradição que o institui.

Ao alojar-se na orientação particularmente problemática de algumas personagens, o tema da guerra, no transcurso da narrativa, aos poucos, desvia-se da tradicional dimensão coletiva e referencial para colar-se às individualidades e revelar-se, como vimos, na forma de embate de ideias e autorreflexão. Em *O*

tempo e o vento, é certo, a linhagem Terra Cambará cumpre longo e sinuoso percurso no qual a guerra é presença constante. Porém, no tempo da narrativa, o problema de colocar em dúvida seus fundamentos surge já nas primeiras páginas, quando Liroca, Florêncio e Fandango são apresentados ao leitor no episódio do cerco ao Sobrado. Assim, os apontamentos de sujeitos moldados em histórias de lutas e batalhas, que colocam em discussão os fundamentos de brigar e matar, indiciam uma questão central na obra que é a do indivíduo cindido entre o presente em transformação, por um lado, e o peso da história e da tradição, por outro.

Certamente que não se pode desprezar, de modo particular nos tipos destinados a viverem a crise como questão interna e intransferível, os fatos históricos que dão moldura à ação narrativa. Atrás já lembramos o particular significado que a Revolução Federalista teve no Rio Grande do Sul. Através dela, o positivismo castilhistas inaugurou uma ordem que, embora centralizadora e autoritária, era adepta do progresso e da modernização, algo que está um pouco naquela linha de civilização vs. barbárie aplicada por Domingo Sarmiento na sua análise da história argentina. É significativo, portanto, que, na obra de Veríssimo, as primeiras elaborações que hesitam sobre a serventia do embate físico entre contrários para a solução de conflitos invoquem esse momento histórico peculiar.

Pelo mesmo processo de analogia que, no livro, permite o trânsito constante entre universo familiar e situação geral da sociedade, a partir de *O Retrato* o clã Terra Cambará confunde sua sorte com as cartadas nacionais de políticos rio-grandenses integrados à era Vargas. Essa é a fase em que surge Floriano, figura central de *O Arquipélago*, personagem que leva mais longe, do ponto de vista da crise individual, a tensa relação entre passado e presente. Floriano é, por isso mesmo, o sujeito que

experimenta — e expressa — as profundas contradições impressas pelo getulismo no processo de modernização do país, e que, no final da trilogia, a despeito de toda uma longa tradição familiar, assume e vivencia as sérias dúvidas sobre o real sentido do estro guerreiro e heroico de seus antepassados.

Sua trajetória, portanto, confunde-se com as razões que emprestam sustentação ao projeto da tríade como um todo. Veríssimo, de acordo com seu esforço de fazer passar decisivamente pelas personagens as ideias-chave que dão dinamismo à ação, concentra nesse descendente mais jovem dos protomos rio-grandenses a função de escritor, para que, do fundo de seus questionamentos e incertezas, surja como personagem-autor, de modo que criador e criatura se integrem em um empreendimento que, afinal, desde o início, estava fadado a aproximar memória pessoal e armação ficcional. A memória de Floriano, nesse ponto crucial do relato, está destinada a abrir o círculo em um movimento que deve ir das origens familiares para a formação da comunidade, do limite regional para o aspecto nacional, das angústias do indivíduo para as dúvidas que são comuns a toda gente e a todo o tempo.

Nesse percurso, consagrado a confundir-se com a história narrada, retrospectivamente o leitor compreende o lido como uma profunda busca de legitimação e identidade. O momento decisivo dessa trajetória coincide com o final do relato: é quando Floriano, num empenho fortemente carregado de projeção autoral, decide transformar em texto suas angústias existenciais, e na condição de personagem escritor projeta na forma de ficção aquilo que nele é memória e sentimento:

Penso num novo romance. Solução — quién sabe! — para muitos dos problemas deste desenraizado. Tentativa de compreensão das ilhas do arquipélago a que pertenço ou, antes, devia pertencer. Abertura de meus portos espirituais ao

comércio de outras ilhas (VERÍSSIMO, 2004, p. 237, Arquipélago I).

O gesto final de Floriano na diegese é começar a escrever seu projetado romance, cujo primeiro parágrafo é simplesmente a repetição do trecho de abertura da trilogia, já lido, portanto, no início de *O continente*. Esse gesto faz com que a narrativa se dobre sobre ela própria e tem efeito imediato na compreensão do todo. Olhado pelo fio condutor das angústias desse personagem-escritor, compreendemos melhor o quanto no conjunto dos fatos narrados a História transita do geral e coletivo para o existencial e particular e vice-versa. A ação de Floriano, que é reprocessar a experiência individual da História, investindo no sentido comunitário de doá-la em forma de romance, resguarda a coerência do desfecho dado por Veríssimo, impedindo-o de cair no abstracionismo isolacionista que seria grave em projeto visivelmente dimensionado pela perspectiva histórica.

151

A metáfora do arquipélago, aludida pelo próprio protagonista na passagem transcrita, é elucidativa quanto ao alcance desse desfecho — que, na própria lógica de dobras que o preside, repercute, como afirmamos, sobre a totalidade da narrativa lida. Compreender os tantos motivos que animam um relato dessa magnitude na perspectiva do arquipélago, significa dimensioná-los como ilhas, que, assim como se isolam, também se abrem a novas possibilidades, porque, em alguns casos, já não podem mais habitar o campo estável que uma vez estabeleceram. No arquipélago, a tendência é de que essas ilhas se transmudem permanentemente num devir que, como enseja Floriano, é aberto ao consórcio de trocas e acomodações entre diferenças.

Iluminadas por essa metáfora final, as soluções ficcionais propostas por Veríssimo distanciam-se da tradição que lhe é precedente. Os temas de lutas e guerras não apenas deixam de ter aquele vínculo afirmativo que alcançaram entre os pioneiros

escritores rio-grandenses, de resto, valor já superado pela perspectiva de contestação sociológica recorrente na ficção regional à época de *O tempo e o vento*. Mais do que isso, pela astúcia de confundir os destinos de uma estirpe com as dúvidas e incertezas de Floriano, e de fazer repercutir essa sobreposição sobre as próprias soluções formais da narrativa, a obra transpõe, em definitivo, o recorte local para um plano geral, alinhado, como temos sugerido, à atualização do romance histórico.

152 A vertente, como enseja Lukács, revigorou-se nas décadas iniciais do século XX pelo empenho realista — e irônico — dos romancistas em desvelar o que classifica como falsa consciência. Jameson, preocupado com as fontes literárias do fenômeno, cita Flaubert e Tolstoi para argumentar sobre as implicações linguísticas e narrativas que, advindas do oitocentos, incidiram decisivamente no intercurso da ficção histórica mais ou menos na época a que se refere Lukács. Confrontada com essas classificações e mudanças, a obra de Veríssimo distingue-se claramente como uma espécie bem acabada, cujo aspecto moderno — mas não necessariamente modernista — repousa principalmente no fato de que as subjetividades individuais, até por adquirirem uma intensidade fragmentária, como no caso de Floriano, sugerem que a História é algo inacabado e, como tal, suscetível a correções e atualizações.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, Flavio Loureiro. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1969.
- FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: Stevick, P. (Org.). *The theory of the novel*. Nova York: Free Press, 1967.
- JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos estudos*, n. 77, março 2007.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. (Trad. Carlos Nelson Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Sociología de la Literatura*. Trad. Michael Fabern Kaiser. Barcelona: Península, 1989.
- MARTINS, Wilson. O fim dos Cambará. *O Estado de São Paulo*, 14 de jul. 1962. Suplemento Literário, n. 289
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

153

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

O motivo do espelho em contos de Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela*

Rauer Ribeiro Rodrigues
UFMS

Este trabalho analisa o conto “Insepultos”, de Aluísio Azevedo, confronta-o a sua primeira versão, intitulada “Cadáveres insepultos”, e dialoga com contos de outros autores da literatura brasileira que trabalham com o motivo do espelho. Trata-se, pois, de leitura sincrônica de *topos* recorrente na história da literatura.

154 O espelho como *topos*

O motivo do espelho é um *topos* revisitado da literatura cujo marco inicial provavelmente está no mito de Narciso. Na literatura brasileira, muitos dos maiores escritores se dedicaram ao tema, desde o célebre “O espelho”, de Machado de Assis. A alta qualidade dos textos que essa tradição gerou fez com que a brasilianista Mary Lou Daniel (1989) publicasse artigo, ainda inédito no Brasil, cujo título (“*Mirroring Machado: Guimarães Rosa and Luiz Vilela*”) pode assim ser entendido: “Espelhando Machado: Guimarães Rosa e Luiz Vilela”. No caso de Rosa, o seu conto tem o mesmo título do conto machadiano; já o conto de Vilela tem por título “A imagem”.

Outro aspecto recorrente na literatura é a estratégia narrativa de construir o discurso por espelhamento. Se o tema do espelho gera, no mais das vezes, o tema do duplo, a construção do texto por espelhamento se vale de oposições, complementa-

res ou opositivas, no âmbito da diegese, em especial na definição dos caracteres das personagens, realçando-as pelo dispositivo linguístico das opções lexicais e discursivas.

Temos espelhamento em complementariedade, por exemplo, no conto “As neves de outrora”, de Luiz Vilela (1973), no qual tia e sobrinho lamentam o progresso que afasta as pessoas da convivência social (o conto é dos anos 70, refere-se à televisão, mas bem poderia ser de nossos dias e se referir às redes sociais da *internet*). No conto de Vilela há como que um duelo verbal em que cada uma das personagens acrescenta um novo argumento contra o progresso e a favor da vida comunitária.

Quanto ao espelhamento por oposição, temos diversos exemplos no romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: o de João Romão e Bertoleza, senhor e escrava, amantes enquanto da conveniência dele; a história de Jerônimo e Piedade com a de Firmo e Rita; o duelo do cortiço Carapicus *versus* o cortiço Cabeças-de-Gato; a disputa entre João Romão e Miranda, etc. Rui Mourão (1992, p. 3-8) aprofunda leitura do romance analisando esses e outros “elementos de características rigorosamente binárias” (MOURÃO, 1992, p. 3). O estudioso chama a atenção para o caso específico de um desses espelhamentos, o entre Romão e Miranda, que parece opositivo, mas se trata de oposição complementar, com cada um traçando seu destino por um modo, mas ambos almejando a mesma glória e se unindo no final.

Se os romances de Aluísio Azevedo gozam de razoável fortuna, em especial os de cunho realista-naturalista, os contos do escritor ficam em segundo plano, talvez pelo fato de terem índole mais próxima dos folhetins românticos. Pretendemos, neste artigo, estudar o conto de Aluísio Azevedo quanto ao tema do espelho e quanto à construção narrativa do espelhamento. Para tanto, voltamos nosso olhar para os contos de *Demônios*, lançado em 1893, e de *Pégadas* (jamais reeditado na seleção original),

de 1898,¹ selecionando neles as narrativas “Cadáveres insepultos” e “Insepultos” — na verdade, a mesma narrativa, reescrita de um lançamento para o outro. Além do confronto entre as duas versões, estabelecemos diálogo dessa(s) narrativa(s) de Aluísio Azevedo com contos de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela que têm o espelho como tema.

O espelho como tema

Conforme os títulos das narrativas de Machado, Rosa e Vilela, os termos centrais sob enfoque são “espelho” e “imagem”. Começamos por definir tais vocábulos, assim como alguns outros do mesmo campo semântico.

156 Independente das metáforas que cada autor cria para a palavra *espelho*, nós a tomamos aqui, de início, pelo seu valor de face, denotativo: trata-se de um objeto que reflete o que incide na sua superfície; a esse reflexo nomeamos *imagem*. Por extensão, *espelho* termina por nomear o artefato doméstico utilizado para que sujeitos se vejam ao se arrumarem, barbearem, penteadem. O termo vem de *speculum* e dá origem, entre outros, aos vocábulos *especular*, *especulação* e *especulativo*, que se referem ao “[p]ensamento que tem como objeto apenas conhecer ou explicar”, opondo-se àquele “que é um meio de ação e tende à prática” (LALANDE, 1999, p. 326).

Chamamos *imagem* ao reflexo visualizado ao espelho. Esse, aqui, é um primeiro sentido; cabe uma ampliação, necessária no âmbito das considerações entrevistas para este estudo. *Imagem* também se refere à “[r]eprodução, quer concreta, quer mental, daquilo que foi percebido pela visão (com ou sem nova combinação dos elementos que compõem esta *imagem*)” (LALANDE, 1999, p. 517). Por outro lado, as *imagens literárias* mais apropriadamente devem ser nomeadas como tropos, a exemplo da metáfora, da ironia e de outras figuras de linguagem, de construção ou de pensamento.

Entre o espelho e a imagem, há reflexo e reflexão. Reflexo ou reflexão é o construir da imagem no espelho, pela mecânica óptica. Esse “elaborar” mecânico da imagem, em seu gradiente de distorções, da inversão simétrica do real em negativo a deformações as mais variadas, gera nas obras literárias efeitos de sentido sobre os quais cabe ao analista especular. Da especulação sistematizada, detida, minuciosa, um tipo de conhecimento, prelúdio do saber, é produzido.

Com esses termos assim definidos, imaginemo-nos diante do espelho. Vemo-nos nele como imagem, reflexo construído tendo maior ou menor definição, a partir de condicionantes ambientais, tais como — entre outros — a quantidade de luz, a origem do foco ou dos focos de iluminação, o direcionamento de nosso olhar sobre o espelho, se perpendicular ou em ângulo, e a qualidade reflexiva do espelho.

Especulemos sobre essa situação.

157

O espelho nos faz perceber, no espaço, dois espaços, simétricos, opostos, imiscíveis. Em um deles, o espaço se faz em cinestesia, no outro em espectralidade. Inversão do real, a imagem é o negativo do que existe, e é — para a personagem que se olha — aquilo que ela não pode ver no real, que é o seu próprio rosto, o seu olhar. Esse olhar que se vê a si mesmo no fundo do espelho vê o espelho no fundo de seu olhar: a imagem, espectral, fantasmática, é sempre um *mise en abyme*.

Ao tirarmos os olhos dos olhos, vemos o espaço ambiente e seu reflexo. O espelho pressupõe dois espaços em um só tempo: é, pois, uma ironia prestes a se estabelecer, um questionamento latente, uma vez que um espaço é concreto e o outro é virtual, reflexo incapaz de especular. Mas a ironia pode ser ainda mais ampla, pois um tempo pode ser congelado, na fotografia, enquanto o tempo que gerou a imagem espectralizada

segue um *cronos* imperturbável. E o tempo, diria Rosa, “é o mágico de todas as traições” (ROSA, 1994, p. 437).

Consta que as crianças francesas brincam tendo a palavra “espelho” por mote, em jogo que consiste em chegar diante do colega, espalmar a mão e dizer: “espelho” — com o que o outro se imobiliza como estátua, torna-se

“Espelho”, na imagem congelada: a repetição é suspensa pela equivalência. Não se pode mais ir além do que se reflete de maneira absoluta em um instante. Reflexo especular, alteridade petrificada, ironia da sorte. As palavras, as mímicas por acontecer chocam-se ao reflexo especular em virtude da ausência radical de explicação. (JEUDY, 1986, p. 63).

158 Temos aqui congelamento e petrificação do reflexo, a alteridade torna-se um nada cuja equivalência é a imagem do eu em reflexo que também se imobiliza. As imagens dos confrontantes são construídas por reflexos simultâneos, os quais baldam qualquer especulação, restando, ironicamente, um diante do outro, ausentes “de explicação”. Daí decorre que “[u]ma tradição filosófica quer que a equivalência seja — e continue a ser — expressão do niilismo e da derrisão cínica” (JEUDY, 1986, p. 65).

Por “ironia da sorte” (JEUDY, 1986, p. 63), “o efeito irônico [...] suspende a ambivalência desse jogo de contrários refletidos em espelho”, e o faz “na expressão de uma ambivalência em que a equivalência gera sentido ao invés de anulá-lo” (JEUDY, 1986, p. 65). Especulemos, pois, os sentidos especulares no âmbito do texto literário.

Ao estudar “As imagens d’*O espelho*, conto de Machado de Assis”, Luiz Gonzaga Marchezan informa:

O vocábulo latino *speculum* dá origem, no português, às palavras espelho e especulação. No texto literário, o espelho

é uma metáfora de caráter especular dos valores verdade e falsidade, onde ficam configuradas as imagens-respostas para o sujeito que nele se contempla à procura de suas identidades e diferenças. (MARCHEZAN, 1995, p. 63).

No conto de Machado, trata-se, o espelho, de metáfora “da interioridade da personagem” (MARCHEZAN, 1995, p. 63). A narrativa, acrescentamos nós, como que nos diz: *eis aqui Jacobina e sua crise de identidade*. Para Marchezan, o conto evidencia, no protagonista, a confusão de identidade entre a alma exterior e a alma interior, com aquela anulando esta (MARCHEZAN, 1995, p. 64). No âmbito do discurso da narrativa, segundo Marchezan (1995, p. 66), Machado é polifônico e coloca atores dialógicos que se espelham em conflito, com o que enfraquece aquele antigo narrador tradicional que comandava os cordéis da narrativa.

Por seu lado, Aldo Luís Bellagamba Colesanti, em “Um piparote contínuo da eternidade (‘O espelho’ machadiano: modernidade irônica e alegórica)”, vê “O espelho”, de Machado de Assis, como metáfora metalinguística e metonímia de valores “filosóficos, linguísticos, psicanalíticos, se não outros — preexistentes à narrativa mas nela poetizados” (COLESANTI, 1995, p. 6).

A polifonia dialógica, ruptora, metalinguística e questionadora de valores do espelho machadiano, encontra outra chave em “O espelho”, de Guimarães Rosa, que vê no espelho, antes de tudo, o que nele não se vê, conforme está no primeiro parágrafo de seu conto:

[...]. suponho nem tenha ideia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 1994, p. 437).

Trata-se, nos assegura Joana Muylaert, de “uma poética sob a forma de conto” (ARAÚJO, 1995, p. 109), uma vez que

o espelho do conto recusa a identidade, [mas] por outro lado não a desfigura por completo. Uma reconstituição do rosto é ainda possível. Sobre essa frágil possibilidade de representação a moderna escrita se fundamenta. *O espelho continua refletindo, ainda que a si mesmo*. (ARAÚJO, 1995, p. 112; grifo nosso).

160 Temos, salvo engano, efeitos em contradição, um expondo a alma exterior e, outro, a alma interior. Em ambos, Machado e Rosa, o espelho surge como espaço da representação do humano, com o que se discute a própria mimese, considerando arte e vida como espetáculos. Por outro lado, espelhar pode ser — em Machado — paródia, chiste, elogio ou derrisão, mas pode ser — em Rosa — o espaço da busca do transcendente. Temos o riso e o laudatório; a rejeição ou a empatia. Em um caso, o espelho é a alteridade que denuncia até mesmo quando a alma exterior e a interior parecem reconciliadas; no outro caso, o espelho é o mesmo, o homem-Narciso se vendo no reflexo que idealiza de si mesmo. Em um, o avatar do questionamento em moto-perpétuo a cada vez que a imagem retorna; em outro, a imagem é nascimento “abissal”, de “flor pelágica” com “rostinho de menino” (ROSA, 1994, p. 442). Em ambos, a metalinguagem está presente: em Machado, sorrateira, implícita; em Rosa, no discurso que pede a opinião do narratário, invocado da primeira à última linha.

O conto “O espelho”, que abre a galeria que estamos estudando, foi publicado em *Papéis avulsos*, de 1882, mesmo ano em que foi publicado no jornal *Gazeta de notícias*, a 8 de setembro, assinado pelo autor sem se valer de pseudônimo, sendo o recurso de máscara autoral prática corrente de Machado de Assis; já “O espelho”, de Guimarães Rosa, integra o volume *Primei-*

ras estórias, de 1962.² Por sua vez, “Imagem”, de Luiz Vilela, foi publicado na coletânea *Tremor de terra*, com a qual, aos 24 anos, o autor se tornou conhecido ao ganhar o Prêmio Nacional de Ficção, de Brasília, em 1967. Portanto, se entre Machado e Rosa medeiam 80 anos, estando ambos, no momento da publicação dos contos, na maturidade da sua produção autoral (Machado, aos 43 anos, tinha lançado no ano anterior o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e Guimarães Rosa, com 54, colhia a glória em vida), o conto de Vilela, vindo à luz somente cinco anos após o de Rosa, foi escrito por autor ainda jovem e publicado em volume lançado a expensas do próprio escritor.

Um comentário do livro *Tremor de terra* no site *Passeiweb*, voltado para vestibulandos, informa que “[o] herói por excelência das histórias é o ser que tem dificuldade de se encaixar no mundo” (PASSEIWEB, [2002]). Nessa categoria está o protagonista de “Imagem”, que vê sua imagem ao espelho se modificar a cada opinião sobre si que recolhe com terceiros. Desse modo, “adquire fama de ser [...] instável”, amplia sua solidão e desconexão com a realidade, a qual confronta e de certo modo enfrenta. As personagens de Luiz Vilela se machucam “nessa busca inútil”, fugindo “para dentro de si” na procura da própria identidade (cf. PASSEIWEB, [2002]).

161

É o caso da personagem de “Imagem”: “Foi aí que comecei a busca. Olhava-me dia e noite no espelho, não mais para encantar-me mas para encontrar-me, para saber quem era aquele que estava ali no espelho — aquele era eu, mas quem era eu?” (VILELA, 1967, p. 43).³

Confrontar o conto de Luiz Vilela com o conto de Guimarães Rosa foi o propósito anunciado por Catia Cristina Sanzovo Jota em resumo de comunicação apresentada no Congresso da Abralic de 2011, não tendo, no entanto, publicado o artigo completo. Sob o título “O ‘outro’ especular: uma análise do fenômeno

do duplo nos contos ‘O espelho’, de Guimarães Rosa e ‘Imagem’, de Luiz Vilela”, Catia Jota anuncia que terá por referencial o ensaio “O inquietante”, de Freud. Considera que o duplo especular, aquele que surge pela imagem refletida, causa estranhamento, inquietação, angústia e terror. Entende que os contos de Rosa e de Vilela têm no enredo esse substrato.

Mary Lou Daniel (1989) percorreu os três contos, em singular leitura de fundo psicanalítico e estruturalista. Para a estudiosa, Machado narra a alma interior sendo invadida pela exterior, enquanto Rosa propõe um caminho neoplatônico ascensional de purgação do que é efêmero. Já Luiz Vilela, segundo Daniel (1989), vai além dessas propostas, com o protagonista tornando-se espelho da opinião de terceiros. Eis como Mary Lou Daniel compara os três autores em momento próximo ao de finalizar seu estudo, cujo referencial é lacaniano:

162

O espelho em Luiz Vilela, embora reflita opções presentes em Machado de Assis e Guimarães Rosa, oferece imagem inversa de ambos: leva as opções de Machado de Assis a um novo e exagerado grau, que desintegra o estado atual ao invés de mantê-lo, e torna o efeito positivo do espelho de Guimarães em dúvida e negatividade. Os três autores captam, pela metáfora do espelho, tornada metáfora nuclear para cada um, a psicologia essencial das histórias individuais envolvidas, que assim expressam a cosmovisão de cada um deles. (DANIEL, 1989, p. 952).⁴

Esse, o grande trunfo do artigo de Mary Lou Daniel: destrinchar a cosmovisão — ou mundividência — de cada autor a partir da metáfora do espelho. Nosso intento é similar, quanto a Aluísio Azevedo, a partir da metáfora do espelho em “Insepultos”.

O espelho em narrativas de Aluísio de Azevedo

Demônios (1893) é o primeiro volume de Aluísio Azevedo com narrativas curtas. É preciso lembrar que o escritor, entre outras obras, já lançara, em 1881, *O mulato*, e, em 1890, *O cortiço*, e que só voltaria ao conto com o volume *Pégadas*, de 1898 — quando já abandonara a literatura pela vida diplomática. Da coletânea *Demônios* fazem parte os seguintes contos: “Demônios”, “O macaco azul”, “Cadáveres insepultos”, “Aos vinte anos”, “Das notas de uma viúva”, “Uma lição”, “Músculos e nervos”, “O madeireiro”, “Os passarinhos” “Políptico”, “No Maranhão” e “Como o demo as arma”. De *Pégadas*, constam: “Vícios”, “Último lance”, “O impenitente”, “Pelo caminho”, “Resposta”, “Heranças”, “A serpente”, “No Maranhão”, “Fora de horas”, “Inveja”, “Demônios”, “Das notas de uma viúva”, “Insepultos”, “O madeireiro” e “Músculos e nervos”.

Já mencionamos como, em *O cortiço*, Aluísio Azevedo se vale do recurso discursivo e narrativo do espelhamento. Vejamos agora o mesmo procedimento no romance *Girândola de amores*, cuja primeira cena nos mostra uma noiva que se arruma, ao espelho, com a ajuda de Januária, que lhe faz o papel de mãe, e de uma mucama. A mucama vai ver se o noivo chegou — “E a velhinha, a sós com a pupila, cruzou as mãos na cintura e ficou a olhar para ela, longamente, com a expressão carinhosa de quem se revê num filho” (AZEVEDO, s.d., p. 2).

O narrador, em discurso indireto, nos conta que Januária fora bonita e noiva, e que outrora seu corpo, agora envelhecido e cansado, despertara “desejos desenfreados e acendera em mais de um peito paixões tempestuosas”. O narrador assume o discurso, meditando sobre o tempo, que faz com que todas as pessoas terminem alquebradas, tendo perdido tudo o que fez os outros as amarem. Era “[o] contraste entre as duas mulheres que

[...] levava o espírito àquelas considerações” (AZEVEDO, s.d., p. 2), com uma a olhar para o futuro com esperanças, enquanto a outra “só transpirava desilusão e cansaço” (AZEVEDO, s.d., p. 2).

A simultânea função de analepse e de prolepse do espelhamento, com a adesão do narrador aos pensamentos da velha Januária, culmina em desalento:

[...] ficamos a esperar o túmulo, esquecidos e desprezados no mundo, como o casco inútil do navio que naufragou na costa e vai aos poucos despindo as cavernas e mostrando a quilha. (AZEVEDO, s.d., p. 2).

164 O narrador dessa *Girândola de amores* faz, nessa passagem, uma incorporação do tempo que medeia o presente, em que a jovem noiva se prepara para ir ao altar, e o passado, em que Januária fora jovem e fora noiva, transferindo o seu sentimento para todos nós, fazendo com que os leitores — náufragos “esquecidos e desprezados” — também estejam no mundo somente à espera do túmulo. Além de englobar o leitor no cerne de seu universo romanesco, o narrador faz com que o augúrio quanto à noiva seja disfórico, antevendo-a encarquilhada, feia e sem atrativo.

O narrador exerce a função de espelho e a imagem que surge é dúplice, mostra passado e futuro; mas o espelho não é o presente, embora talvez sinalize que o presente seja um espectro, uma imagem que contém em si todos os tempos e simbolize todos os homens. Essa metáfora ganha corpo com o nome de Januária, ao mesmo tempo lembrança de *janeiro*, primeiro mês, início, renovação, e homenagem a Janus, o deus bifronte que vislumbra passado e presente de modo simultâneo. Já a noiva, Clorinda, é como se fosse *cor-ainda*: cor que vem de antes, mas que inelutavelmente vai-se perder.

Lembremos que *Girândola de amores* é o nome definitivo, atribuído em 1900, ao romance *Mistério da Tijuca*, publica-

do inicialmente em folhetim, no Rio de Janeiro, em 1882. Trata-se do segundo livro publicado por Aluísio Azevedo no mesmo ano, assim que volta de São Luís, no Maranhão, cidade natal à qual retornara por questões familiares. É verdade que publicara, na província, em 1879, o romântico *Uma lágrima de mulher* e, em especial, *O mulato*, em 1881, marco inaugural do naturalismo na literatura brasileira, e que em 1882, já no Rio, publicara *Memórias de um condenado* (rebatizado *A condessa Vésper* em reedição de 1902), além de, nessa altura, já haver escrito quatro textos teatrais, um deles no mesmo ano de 1882. Ou seja, é obra de um jovem de 25 anos, ao mesmo tempo autor iniciante e já experiente, embora assoberbado por escrever como forma de conseguir recursos para se manter.

Isso significa que já dominava os meios expressivos, mas tinha que fazer concessões ao público dos folhetins, sem o que não venderia seus textos aos jornais. Tal circunstância permanecerá até que, em 1895, ingressa na carreira diplomática e deixa de escrever. Assim, seus romances se sucedem, alternando entre aqueles que atendem às suas opções de criador, com a estética do realismo-naturalismo, e outros, marcados por verniz romântico, ao gosto do grande público dos jornais. Os seus contos vão oscilar no mesmo diapasão, muitas vezes com entrecho que tende ao naturalismo e linguagem, caracteres e imagens que pagam tributo ao romantismo.

O conto “Cadáveres insepultos” pode ser lido sob tal ótica. Sua primeira versão, de 1893, é dividida em três partes: a primeira, com a infância do protagonista; a segunda, na qual o núcleo dramático é apresentado; e a terceira, na qual está o clímax e o desenlace. Na segunda versão, de 1898, o texto está bem enxuto quanto à anterior: não há mais a divisão tripartite, a infância se resume a três parágrafos breves em *flashback*, e no quarto parágrafo já se apresenta o drama central do conto; o

desenlace da narrativa, ainda que pontuado por algumas frases aforismáticas, se apresenta logo após o clímax — em suma, na primeira versão o conto foi inchado de informações e juízos que pouco fazem a ação andar, enquanto a versão definitiva se apresenta menos ao gosto do folhetim romântico e mais ao gosto moderno, de rapidez no desenrolar do entrecho, ainda que mantenha alguns juízos do narrador quanto ao narrado. Em suma, Aluísio fizera um conto como se fora uma noveleta, o que ficou mal ajambrado, e corrigiu a rota, construindo um conto na acepção da palavra.

166 Conta-nos, “Insepultos”, a história de um homem que, após 35 anos, volta rico à cidade natal, tendo saído muito pobre. Paparicado, convidado a recepções e bailes, lembra-se após três meses de sua primeira namorada, Alice. Começa a procurá-la nos eventos a que vai, até que a reencontra — viúva com seis filhos, idosa, sem dentes, gorda e empapuçada — muito diferente da mocinha graciosa, formosa, que recendia como uma flor ao desabrochar. Seu choque é tamanho que — após algumas palavras, nas quais ela percebe o desconsolo dele e observa que ele também estava velho, sem o frescor de antes — ele volta para casa, “sem levar na deserção outro companheiro além de um charuto acendido no momento de tomar o carro” (AZEVEDO, 1898, p. 176).

Em casa, dispensa o criado e, ao se recolher, se vê, ao espelho, como um desconhecido, “sombra importuna! Maldito despojo de mim mesmo!” (AZEVEDO, 1898, p. 177). No divã, estirado, percebe que tem o corpo deformado pelo tempo e anseia voltar ao passado, à mocidade cheia de ilusões, momento no qual ainda confiava em declarações de amor; pretende, assim, fugir para um mundo “ideal e puro” em que não apodrecesse, permanecendo junto a Alice como amantes em eterna juven-

tude, distantes de “esta miserável terra em que nos arrastamos sem asas” (AZEVEDO, 1898, p. 178).

Na versão de 1893, a passagem do espelho é mais longa, com a personagem, em meio ao seu solilóquio, retornando para novamente se mirar, detalhando, “traço por traço”, “a ação destruidora do tempo” (AZEVEDO, 2007, p. 81). Diferença substancial entre as duas versões: em 1893, o protagonista diz que, ao entrar em seu quarto, “o meu primeiro empenho foi de correr ao espelho”; já em 1898, o encontro com o espelho é quase casual: “recolhi-me sozinho aos meus aposentos e, ao passar pelo espelho do guarda-roupa, mirei-me longa e silenciosamente” (AZEVEDO, 1898, p. 176-177).

Parece-nos que os sentidos presentes no discurso da versão original estão, e permanecem, latentes e subjacentes, na forma que o conto ganhou na última versão. Lembremos que alguns trechos foram suprimidos e outros foram condensados, amalgamados. Recuperemos, a título de exemplo, três excertos com mudanças pontuais:

167

1893 ⁵	1898 ⁶
<p>como se naquele momento, e ali, no segredo da minha alcova, desse cara a cara com um desconhecido, que vinha não sei de que misterioso lugar, para fitar-me e para ante- por-se entre o meu eu do presente e meu eu do passado. (p. 80).</p>	<p>como se naquele instante desse cara a cara com um desconhecido que eu não sabia donde vinha, nem o que de mim queria, para estar ali a fixar-me com tamanha impertinência. (p. 177).</p>

<p>E, traço por traço, examinei-me todo, da cabeça aos pés. Meu rosto, como o de Alice, tinha sofrido miseravelmente a ação destruidora do tempo. Meu crânio despojado lembrava já o de uma caveira; minhas orelhas tinham-se dilatado embambecidas; meu nariz engrossara, fizera-se vermelho, e duas fundas rugas o ablaqueavam, simetricamente. Como eu estava acabado! (p. 81).</p>	<p>Traço por traço examinei-me da cabeça aos pés; todo eu, como Alice, tinha já desaparecido na melhor parte, e os meus restos eram cabelos sem cor, olhos sem luz, boca sem beijos e alma sem dono. Como eu estava retardado neste mundo! (p. 177).</p>
<p>E depois, abraçado com ela, com a minha casta e formosa Alice, eternamente jovens como os amantes que os poetas celebrizam nos seus poemas, queria fugir para um outro mundo, um mundo ideal onde não houvesse dinheiro nem honrarias; e onde se não apodrecesse em vida, aos poucos, como aqui nesta terra em que vegetamos. E atirei-me soluçando sobre a cama, maldizendo a Deus e a sua perversidade contra essa cousa fraca e pequenina que se chama o homem. E nunca mais fui feliz. (p. 83).</p>	<p>E depois, abraçado com ela, eternamente jovens como os amantes que os poetas celebrizam nos seus poemas de amor, queria fugir para um outro mundo bem longe deste, ideal e puro, onde não houvesse dinheiro nem honrarias, e onde me não fosse apodrecendo em vida, aos poucos, como nesta miserável terra em que nos arrastamos sem asas. (p. 178).</p>

O que verificamos, nestas três passagens, é que a síntese se torna expressividade e que o conto ganha força e contundência com os cortes, os ajustes e o amálgama entre partes do discurso. De todos os trechos, um deles destaca o sentido do espelho: na versão de 1893, diz o narrador, em reação à própria imagem no espelho, que ela se coloca “entre o meu eu do presente e meu eu do passado” (AZEVEDO, 2007, p. 80). Nesta metáfora do espelho como palimpsesto, apenas subtendida na versão final, está, a nosso ver, a construção do efeito de sentido primordial do espelho em Aluísio Azevedo.

O cadáver que procria

Diz um conto medieval que certa rainha chegou diante do espelho e indagou: “Diga-me, diga-me, espelho meu, há no mundo alguém mais bela que eu?”.⁷ Diante da resposta oracular, a rainha torna-se personagem má, procurando eliminar aquela que seria mais bela do que ela. Eis o sortilégio do espelho: ao nos dizer a verdade, nos faz mergulhar nos abismos mais terríveis que temos em nossa alma, com o que realizamos o que há de mais sórdido, abjeto e inumano. Se nossa alma interior domina nossa alma exterior — para nos valermos aqui da terminologia do Jacobina machadiano —, tornamo-nos ridículos, torpes, mesquinhos, vingativos. O inumano que aflora em nossas ações é o que há de mais humano no homem.

O espelho, em Machado de Assis, tece tal metáfora. Em Guimarães Rosa, na positividade do transcendente que ilumina o espetáculo humano, o espelho é origem do especular, de considerações cosmológicas, de adquirir conhecimento.⁸ Em Luiz Vilela, o espelho ganha complexidade, incorpora os significados precedentes para em seguida negá-los, em derrisão para a qual não aponta alternativa, terminando em negatividade, pessimismo, ceticismo e niilismo.

Em “Insepultos”, Aluísio Azevedo faz do espelho um mediador entre presente e passado: faz o passado ser projetado, sobre o presente, como um cadáver. O espelho é um cadáver que reflete cadáveres. O protagonista-narrador, cuja idade pode ser deduzida — por informações salpicadas no conto — como entre 53 e 55 anos, ao se ver no espelho do guarda-roupa de seu quarto, vê “um despojo” (AZEVEDO, 1898, p. 177); ou, na versão ampliada, mais explícita, vê um “cadáver ridículo”, cujo crânio “lembrava já o de uma caveira” (AZEVEDO, 2007, p. 81).

170 O espelho de Aluísio Azevedo provoca uma epifania⁹ disfórica, revela uma verdade dolorosa, traz um conhecimento que talvez fosse melhor não haver. O homem surge da cabeça aos pés ao espelho e é visto, *integritas*, por inteiro; em seguida, o olhar o decompõe, e examina parte por parte: o rosto, a cabeça, o olhar, os cabelos, a boca, as mãos, o ventre, as pernas, os pés e até a alma; quando, *consonantia*, o corpo é recomposto, a *claritas* se faz — e o narrador que se vê e nos conta a sua história percebe, de um só golpe, *iluminatio*, sua degenerescência física ainda em vida, seu apodrecimento antes mesmo de ser cadáver, sua miserável condição antes mesmo de “nos estalar afinal a última fibra e rolar dentro da terra indiferente mais um pouco de lama” (AZEVEDO, 1898, p. 177).

Se as personagens de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela são jovens e emocionalmente perturbadas, com problemas diante da alteridade e do meio social, a personagem de Aluísio Azevedo é idosa, saudável e vitoriosa. Diferença fundamental. Mais do que isso: Jacobina vive com a família e tem intensa vida social; a personagem de Guimarães Rosa parece um espectro em deambulações, especulações e considerações, isolado do referencial concreto da sociedade; em Luiz Vilela, o protagonista, o mais jovem entre todas as personagens aqui consideradas, tem família, amigos, relações sociais; em suma, as três

personagens sofrem o impacto do espelho, que determina o modo delas agirem. Já em Aluísio Azevedo, a personagem age, pensa e reage, tem iniciativa antes de se confrontar consigo mesma ao espelho e mesmo depois do embate que a leva a seus funestos pensamentos. Mais que isso, tendo família e intensa vida social, verbera contra a vida e contra os seus: “Maldita fosse a família!” (2007, p. 74, em trecho suprimido da versão de 1989); mas, nas duas versões, parece claro que o protagonista é solteiro e não tem filhos.

Essa autonomia do protagonista de “Insepultos”, diante da heteronomia, apatia e/ou anomia das personagens dos dois “O espelho” e de “Imagem”, configura uma forma diversa da cosmovisão de Aluísio Azevedo discernível a partir da metáfora do espelho em confronto com as demais metáforas, dos outros autores. Porque em Machado o espelho revela a sociedade como um jogo de máscaras em que a máscara social prevalece; em Guimarães, a máscara é *facies* (ROSA, 1994, p. 440), é “figura” (ROSA, 1994, p. 441), das quais nasce o eu como criança, como flor que engloba todos os oceanos, tropo que indica um “eu” panteísta com o cosmos e a humanidade; já em Luiz Vilela as sucessivas imagens do eu-enunciador se apresentam “embaçadas, difusas, dúbias” (VILELA, 1967, p. 46), máscaras inapreensíveis de um “eu” cuja identidade não só se perdeu, como não se vislumbra mais como recuperá-la ou, mesmo, refazê-la em outra clave.

Em Aluísio Azevedo não há máscaras, não há *facies* nem figuras, não há identidade perdida: há o tempo, que corre e corrói, como está no espelho de *Girândola dos amores*, como está no espelhamento narrativo de *O cortiço*, como está no espelho e no espelhamento entre passado e presente em “Cadáveres insepultos” e em “Insepultos”. Se o espelho revela máscaras em Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela, em Aluísio Aze-

vedo ele provoca epifania e ilumina com a revelação da verdade. O protagonista narrador do(s) conto(s) de Aluísio Azevedo vive, no presente da enunciação, a “ressaca das minhas vitórias sem mérito” (AZEVEDO, 1898, p. 172), limbo no qual vamos encontrar a visão de mundo de Aluísio Azevedo.

Pois o espelho mostra à personagem, em discurso que incorpora o narratário no universo narrado com um “nós” inapelável, que sua/nossa vida fora/é vã, e que o homem — ele/nós — vegeta/vegetamos (na versão de 1893) ou se arrasta/nos arrastamos, sem asas, na terra miserável (na versão de 1898). Antes de Fernando Pessoa cantar que o homem é “cadáver adiado que procria” (PESSOA, 1974, p. 43), Aluísio Azevedo já decretara, sim, o homem é um cadáver, já e sempre, e não procria.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998. 264 p.
- ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. A representação em “O espelho”, de Guimarães Rosa. In: *Letras & Letras*, v. 11, n. 2, Uberlândia, MG, UFU, jul./dez. 1995, p. 109-112.
- AZEVEDO, Aluísio. *Demônios*. Ed. preparada por Lúcia Sá. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 164 p. (Coleção Contistas e Cronistas do Brasil).
- . *Girândola de amores*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, s.d. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000060.pdf> >, acesso em 8 jan. 2011.
- . *O cortiço*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1992. 207 p + 24 p. (Introdução de Rui Mourão e caderno “Vida & Obra” por Carlos Faraco).
- . *Pégadas*. Rio de Janeiro: Garnier, [1898]. 199 p.¹⁰
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; com a colaboração de André

Barbault et al. *Dicionário de símbolos*: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva et. al. Ed. revista e aumentada. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 996 p.

COLESANTI, Aldo Luís Bellagamba. Um piparote contínuo da eternidade. (“O espelho” machadiano: modernidade irônica e alegórica). *Letras & Letras*, v. 11, n. 2, Uberlândia, MG, UFU, jul./dez. 1995, p. 5-32.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Revista, ampliada, atualizada e ilustrada sob coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; ABL, 2001. 2 v.

DANIEL, Mary Lou. *Mirroring Machado: Guimarães Rosa and Luiz Vilela*. In: *Hispania*, v. 72, n. 4, December 1989, p. 946-952. Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79117399329793384100080/p0000017.htm#I_51_>, acesso em 16 fev. 2008.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação: Epifania, Polifonia e Niilismo em Luiz Vilela*. Campo Grande, MS, 2011. 123 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) — PPMEL, UFMS. Disponível em: < <http://gpluizvilela.blogspot.com/p/fortuna-critica.html> >, acesso em 9 jan. 2012.

GRIMM, Irmãos. *Branca de Neve e os 7 anões*. [Não informa tradutor e/ou adaptador]. S.L.: Virtual Books, 2000. 22 p.¹¹ Disponível em: < http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/infantis/branca_de_neve_e_os_sete_anoes.htm >, acesso em 9 jan. 2012.

JEUDY, Henri Pierre. Os espelhos da alteração. Trad. Luiz Felipe Baêta Neves. In: *Fórum Educacional*, v. 10, n. 3, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, jul./set. 1986, p. 61-67.

JOTA, Catia Cristina Sanzovo. O “outro” especular: uma análise do fenômeno do duplo nos contos “O espelho”, de Guimarães Rosa e “Imagem”, de Luiz Vilela. In: *XII Congresso Internacional Abralic – Anais Online: resumos*, 2011. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1077-1.html> >, acesso em 19 set. 2011.¹²

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Trad. Fátima Sá Correia et al. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 1336 p. MACHADO DE ASSIS. O espelho; Esboço de uma nova teoria da

- alma humana. In: —. *Obra completa em quatro volumes*. Org. Aluizio Leite, Ana Lima Cecilio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 2, p. 322-328.
- MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. As imagens d'*O espelho*, conto de Machado de Assis. In: *Letras & Letras*, v. 11, n. 1, Uberlândia, MG, UFU, jan./jun. 1995, p. 63-67.
- MOURÃO, Rui. Um mundo de galegos e cabras. In: AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 3-8.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes S.; LEONEL, Maria Célia. Frente ao "Espelho" de Machado e Guimarães Rosa. *Revista da ANPOLL*, v. 2, 2008, p. 277-295.
- PASSEIWEB. *Resumos comentados: "Tremor de terra", de Luiz Vilela*. [2002].¹³ Disponível em : < http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/t/tremor_de_terra>, acesso em 6 jan. 2011.
- PESSOA, Fernando. *Poesia*. Org. Adolfo Casais Monteiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974. 125 p. (Nossos clássicos, 1).
- 174 RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. 156 p.
- RIQUELME, John Paul. *Stephan Hero, Dublinenses e Retrato do artista quando jovem: estilos de realismo e fantasia*. In: NETROVSKI, Arthur (Org.). *riverrum: Ensaíos sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 43-77.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: —. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Primeiras estórias, v. 2, p. 437-442.
- VILELA, Luiz. As neves de outrora. In: —. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. p. 115-122.
- VILELA, Luiz. Imagem. In: —. *Tremor de terra*. Belo Horizonte: ed. do autor, 1967. p. 41-47.
- VILELA, Luiz. Imagem. In: —. *Tremor de terra*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 39-44.
- VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991. 147 p.
- YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. A epifania nos tankas de Wilson Bueno. In: *CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 9, n. 2, jul-dez.

2011. Disponível em < <http://seer.fclar.unesp.br/casa/issue/view/424> >, acesso em 28 jun. 2012.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ Ver, sobre este livro, nota nas referências. As informações biobibliográficas, cf. Caderno Vida & Obra em Azevedo, 1992, conferidas em Coutinho e Sousa, 2001.

² A fortuna crítica dos contos de Machado e de Rosa, seja para estudo da narrativa de um ou de outro, seja para estudo comparado, é imensa. Merece destaque o volume de Riedel (1974),

Metáfora: o espelho de Machado de Assis, onde a autora mostra de que modo Machado faz espelhamento narrativo, em Esaú e Jacó, tornando a passagem metáfora que ilumina o romance para trás e para diante. De Rosa, artigos sobre o conto estão na casa das centenas, talvez do milhar. Destaquemos o volume O espelho, de Araujo (1998). Entre os artigos, citemos Edna Nascimento e Maria Célia Leonel (2008), que realçam a importância do conto na obra de cada autor, repassam a fortuna crítica dos dois contos e descrevem cada um deles “na concepção sobre o tema, na construção da história, na escolha dos narradores”, estudando a discussão identitária que empreendem.

³ Na edição de 2003, pela Publifolha, a mais recente de Tremor de terra, essa passagem teve ligeiros ajustes: “Foi aí que eu comecei a busca. Olhava-me dia e noite no espelho, não mais para encantar-me, mas para encontrar-me, para saber quem era aquele que estava ali, no espelho. Aquele era eu — mas quem era eu?” (VILELA, 2003, p. 40).

⁴ Tradução, somente deste excerto, de Cícera Rosa Segredo Yamamoto e Rauer Ribeiro Rodrigues, feita para este artigo. Eis o original: “*In short, Vilela’s mirrors, while reflecting usages already seen in the stories of Machado de Assis and Guimarães Rosa, ultimately offer reverse images of both writers, carrying Machado’s usage to a new and exaggerated degree that disintegrates the status quo rather than maintaining it and turning Guimarães Rosa’s positive mirror effect into a dubious and*

negative one. In each of the three authors we have considered, the mirror role captures the essential psychological quality of the individual stories involved, thus serving as nuclear metaphor for each and, in a larger sense, for the totality of each writer's fictional world-view." (DANIEL, 1989, p. 952).

⁵ Cf. a ed. de 2007.

⁶ Atualizamos a ortografia.

⁷ Cito conforme lembranças infantis; em discurso diverso, mas com o mesmo sentido, ver Grimm (2000).

⁸ O que é, aliás, o significado simbólico do espelho "nos contos iniciatórios do Ocidente", no registro de Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 393).

⁹ Epifania nos termos de James Joyce, que segue a lição de Tomás de Aquino, exposto em Yamamoto, Rodrigues e Grácia-Rodrigues (2011, p. 5-7) e conforme Vizioli (1991), Riquelme (1992) e Franjotti (2011).

¹⁰ Nome do autor e título da obra grafadas tal como constam na edição; o ano de lançamento não é informado no volume; a data que registramos segue a historiografia literária e as biografias de Aluísio Azevedo.

¹¹ A versão parece similar à de ESTÉS, Dr^a Clarissa Pinkola. Contos dos Irmãos Grimm. Trad. Lia Wyler. Ilustrações Arthur Rackham. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 316 p., livro disponível na internet em: < <http://www.livrosgratis.net/download/963/conto-dos-irmaos-grimm-clarissa-pinkola-estes.html> >, acesso em 8 jan. 2012. No arquivo pdf disponível, as informações catalográficas estão incompletas, não há o ensaio da autora e o conto está às p. 25-33.

¹² Diversos trabalhos sobre a obra de Luiz Vilela foram apresentados no XVII Congresso Internacional da Abralic; veja links para estes trabalhos em: < <http://gpluizvilela.blogspot.com/search?q=abralic> >, acesso em 19 set. 2011.

¹³ Resenha sem data. Apontamos data provável, pois menciona relançamento de *Tremor de terra*, que foi em julho de 2002, ano em que o livro foi indicado para diversos vestibulares, motivo provável da elaboração da resenha, publicada em *site* de estudos com foco no vestibular.

A Cabanagem num romance de Márcio Souza*

Sérgio da Fonseca Amaral
UFES

A Cabanagem, movimento popular iniciado em 1835 e interrompido em 1840, alcançou o ápice ao declarar a república e a abolição da escravatura. Às vezes, considerada ato de criminosos, com o avançar do tempo a historiografia a vem avaliando na complexidade do contexto político da ordem extremamente violenta do então nascente império brasileiro. Os casos de opressão, repressão, arbitrariedades, prisões, mortes e massacres recheiam a história brasileira, embora uma elite sempre tão cuidadosa teime em esconder nossos banhos de sangue, institucionalizando a imagem do país pacífico, fruto de um povo cordial, originário das ditas harmoniosas três raças. Para entender melhor a Cabanagem teremos de dar uma vista d'olhos na história do Grão-Pará. Uma outra colônia portuguesa na América, autônoma em relação ao Brasil, contudo, com a independência deste, que passa a implementar uma política expansionista, o Grão-Pará é anexada ao império brasileiro. Sua economia

177

[...] fundamenta[va]-se na produção manufaturada e na agricultura de pequenas propriedades. A exportação e o consumo local de produtos de borracha alimentavam uma indústria florescente, que produzia artigos de fama mundial, como sapatos e galochas, capas impermeáveis, molas e instrumentos cirúrgicos. Baseava-se também numa vigorosa indústria naval que chegou a produzir mais da metade da frota portuguesa no final do século XVIII. Esta indústria localizava-se em cidades das imediações de Belém, onde ainda estão presentes os sinais da arte portuguesa de cons-

truir embarcações. Os mais belos barcos regionais, que lembram os bergantins do século XVIII, continuam a ser fabricados nas tradicionais cidades paraenses e continuam a singrar os rios do grande vale. Quanto à agricultura, a política de pequenas propriedades permitiu a introdução de culturas como as do algodão, anil, tabaco e café, além do rápido crescimento da economia do cacau no baixo Amazonas. O programa agrícola foi reforçado pela vinda de colonos portugueses, culminando com a chegada das famílias oriundas da antiga província de Mazagão. Em 1772, com a expansão e o crescimento dos territórios do oeste, o estado passa a se chamar Grão-Pará e Rio Negro. (SOUZA, 2005a)

178 O Grão-Pará, diferentemente do Brasil, usava pouca mão de obra escrava, enquanto a colônia do sul baseava-se na monocultura dos grandes latifúndios e alimentava um tráfico intensivo de escravos. Como se vê, os caminhos das colônias portuguesas apresentavam entre si distintas e descontínuas bifurcações. Até 1823, assim eram as duas colônias. Evidentemente, também no Grão-Pará a situação dos trabalhadores pobres não era nada confortável. De qualquer modo, sendo a necessidade da mão escrava de caráter lateral, a probabilidade de um futuro menos fechado para o povo do Grão-Pará se apresentava com maior concretude. Porém, com a independência do Brasil promulgada por D. Pedro, a relação entre as duas colônias tornou-se hostil. Entraram em rota de colisão. O conflito entre as elites portuguesas (conservadores do Partido Caramuru), que açambarcavam as riquezas e os postos-chave do Estado, e os brasileiros abastados (nacionalistas da Sociedade Filantrópica), também desejosos de ocupar a administração da coisa pública, cresceu à medida que ou se vislumbrava um caminho para a independência, ou se incorporava ao nascente Estado brasileiro. Como pouco sabemos aqui no sul, o Grão-Pará já almejou ser um país, abortado pelo Império do Brasil. Ou seja, a partir de

1823 os conflitos entre aqueles que queriam a independência da região e aqueles fiéis à Coroa (primeiro portuguesa, depois brasileira) se acirraram de tal modo que Belém transformou-se numa praça de guerra. Ao lado disso, o império brasileiro forçou a anexação da região, realizada pelo mercenário John Pascoe Greenfell, inglês a soldo da marinha imperial brasileira, blefando a administração de Belém. Os conflitos, contudo, não encerram-se aí, e uma longa trajetória de escaramuças, assassinatos, prisões, deportações, recrutamentos forçados pontua o ex-quase-país por anos a fio. De uma parte há confrontos diretos entre caramurus e filantrópicos, divisão interna entre proprietários, porém com princípios distintos quanto aos modelos sócio-políticos. Ao lado disso, os desfavorecidos, uma gama de gente representada por negros, mamelucos e tapuios, aos poucos se davam conta de que, independentemente de quem saísse vencedor, eles seriam sempre os derrotados. É, assim, no avolumar dos conflitos que a Cabanagem irrompe.

179

A Revolta dos Cabanos foi um movimento popular de grande alcance e radicalismo no Brasil Imperial. Único momento em que as chamadas classes infames de fato, por breve momento, assume o poder, segundo afirmam historiadores.¹ Contudo, pode-se suspeitar que os reveses e a derrota final aconteceram em razão de titubeios e incertezas das próprias lideranças cabanas em relação à “ralé” amotinada. Por sua vez, os mamelucos, tapuios, cafuzos, negros, brancos pobres, sempre os mais prejudicados nas correlações de força, no decorrer da revolta também já não depositavam maiores confianças nos líderes alçados ao governo, que, um após o outro, foram caindo. Mesmo após a derrota final, os cabanos, sem a organização e a logística anterior, infiltraram-se pela selva com o espírito de luta que ainda perdurou por bastante tempo. Assim, as nuances de um movimento de tal magnitude não são fáceis de apreender e de julgar,

ampliadas não só pelo distanciamento temporal, como também pelos diversos imaginários compostos em torno dele.

De mãos com a história, a literatura se apropria dos fenômenos-limite. Ao recriar as vivências que a história, por sua natureza, seria incapaz de produzir, a não ser quando se imiscui na prática romanesca,² o discurso ficcional permite uma afetividade

de maior grau por fazer retornar as condições, sem tábuas explicativas, e ativar as vidas das personagens históricas, em contato com as fictícias, que encruzilharam o caminho da ordem estabelecida.

Uma tentativa desse porte em relação à Cabanagem foi feita por Márcio Souza com a projetada tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*. O primeiro volume, *Lealdade*, é narrado por Fernando Simões Correia, e destaca os acontecimentos entre 1783 e 1823. O segundo, *Desordem*, concentra-se entre 1833 e 1835. Com *Revolta*, o terceiro volume, mergulhamos na Cabanagem e acompanhamos o diário da personagem Maurício Vilaça, que, entre uma transada e outra, intera o leitor das ações e reações da luta cabana. Ao narrar a aventura em meio a uma situação explosiva, os fatos históricos são dispostos ao lado de casos pessoais, de cunho amoroso e, preponderantemente, sexual. Aliás, esse recurso é o preferido pelo escritor para tentar equilibrar história e ficção, embora o resultado não satisfaça, pois percebe-se que a força romanesca termina entrincheirada nos dados históricos e as personagens fictícias não adquirem força suficiente para se realizarem. O diário inicia-se no momento em que a revolta cabana estoura, com a morte do presidente da Província, Lobo Souza, alvejado por um tiro certeiro do tapuia Domingos Onça, e a do comandante das armas, Coronel Santiago, atingido pelo tapuia Filipe. O povo, não satisfeito, arrasta os corpos pelas ruas, chuta-os e urina sobre eles. Ao se deparar com a cena, para ele preocupante (pois tornar-se-ia comum) e

chocante (pois assinalava a determinação das “classes infames”, termo da época, rondando as “principais famílias”), o narrador-personagem faz o diagnóstico preciso de sua posição:

Mas algo me dizia que nada tinha a ver com as pregações de Batista Campos, com os ideais dos agitadores, com o desejo sincero do Angelim ou a vontade de poder de Malcher. Eu sentia que aquilo sequer tinha a ver com a conhecida arrogância do defunto ou com as provocações sistemáticas com os homens da Regência. Não, urinar e cuspir naqueles cadáveres horrivelmente mutilados era um sinal que algo fugira do controle, a centenária represa de ressentimentos tinha se rompido, a sede de vingança estava a ser saciada e nenhuma força da província seria capaz de contê-la. A poça de urina e sangue em que os cadáveres jaziam era a cama que as massas enlouquecidas estavam preparando para todos nós, gente de posses, de pele branca e muitas filosofias a nos toldar a visão. (SOUZA, 2005b, p. 26).

181

A narração presta contas ao leitor da barbárie praticada pelos “infames”. Esse pequeno recorte serve para exemplificar todo o andamento do romance. A levarmos em consideração as palavras do narrador, as ocorrências de tamanha monta devem ser creditadas ao ressentimento e à vingança, guardados centenariamente, é verdade, mas a justiça e o direito passam ao largo de um tirocínio rápido e razoável. Como afirmou Riobaldo, se Deus vier para o sertão, que venha armado. A mesma coisa deve fazer o leitor diante de romances de tal espécie, pois, se estiver desarmado, pelo caráter aventureiro da trama, somado às estrepolias amorosas da personagem, a leitura pode esquivar-se para o precipício dos bons sentimentos e do senso comum.

Num texto de juventude, Walter Benjamin trata da violência. A violência praticada e sofrida em perspectiva histórica, mas diligentemente da violência institucionalizada, a apropriada pelo Estado de direito. Como Benjamin entende, o direito seria uma

conquista da violência e existe para mantê-la. O Estado, mesmo o democrático, é o lugar que, antes de regular, arregimenta, agencia a violência pelo uso do direito. Ao contrário do que normalmente se acredita, o tribunal não seria o espaço de dissuasão de conflitos, mas sim o lugar que formula e reformula os conflitos por meio de seu poder originário de administrar e ministrar a violência. Ora, como vimos, a Cabanagem, primeiro, como insurreição, suspende, indeterminadamente, a ordem estabelecida, isto é, o direito até então exercido em nome de um poder que a tinha instaurado, cristalizando leis oriundas de forças que tomaram, expropriaram e ocuparam o espaço social; segundo, como insurreição de índole popular, a ameaça àquele direito até então exercido, quase como natureza, era muito mais assustadora, pois, se a Cabanagem se torna de fato vitoriosa, a sociedade do Grão-Pará seria posta de ponta-cabeça: quem mandava, passaria a ser
182 mandado; quem matava, seria agora morto, quem estuprava, chicoteava, sangrava e concentrava toda a riqueza seria agora sevi-
ciado, esmurrado, sangrado e depenado. Um novo direito daí nasceria, pois um novo Estado, fruto da violência revolucionária cabana, se instauraria, para o horror das classes tradicionalmente proprietárias: as Principais Famílias (FREITAS, 2005, p. 84).

A cena (citada mais acima) deparada pelo personagem não é sublinhada à toa, pois interessa ao narrador, como bom filho da tradicional classe, destacar o pânico de um conflito revolucionário. O romance aí estava apenas no início. No desenrolar da ação, iremos assistir ao desdobrar dos acontecimentos cabanos juntamente com todos os personagens históricos envolvidos na luta: Batista Campos, Malcher, os irmãos Vinagre, Angelim. Como disse, a costura do romance acontece entre os fatos e personagens históricos e os ficcionais, numa convivência na qual a ficção funciona como posto de observação e comentadora da história. Desse modo, se, por um lado, este romance historiográfico

ficcionaliza um ponto fundador daquela sociedade narrada, destacando suas desigualdades, por outro, não chacoalha os lugares-comuns da violência do poder e do direito dos graúdos, incrustados na linguagem circulante do meio social e impensada pela narrativa. O escritor Márcio Souza, com isso, plasma um universo ficcional atrelado aos lugares-comuns da língua dominante sem muita preocupação em deslocar a língua do ambiente rígido na qual ela se fixa para corresponder à realidade. Desse modo, tanto a realidade histórica quanto a ficcional não são atingidas pelo trabalho da ficção.

O título, *Revolta*, afinal nomearia o que: os revoltosos cabanos, ou a revoltada (indignada) elite diante da insurreição? Claro que do romance não se espera a resolução de tal polissemia, contudo a ambiguidade permeia a narrativa, deixando entrever pelo foco, Maurício Vilaça, que, mesmo com a proximidade dessa personagem aos principais líderes cabanos, a ordem tradicional transpira através de seu discurso. Por isso, melhor Malcher, Vinagre ou Angelim do que a turba arregimentar pelas próprias mãos a violência e garantir a posse de um novo direito. Assim, o enredo tenta dar conta da desordem instaurada que atingiria os habitantes naquilo que teriam de mais fundamental: o direito à integridade pessoal. Isso fica bem evidente no momento final, em que Vilaça tenta se casar com Joanelinha, mas a mãe não permite, por alegar que estão em lados diferentes no conflito. Nesse ponto, Vilaça profere um eloquente discurso sobre a liberdade e o desperdício da guerra, embora ainda não reconheça completamente que pertence a uma classe distinta da mão pretendida. Enfim, como sempre nesses casos, o romance apela para o clichê predileto da cultura de massa: a redenção vem do amor.

Não sabemos o que teria acontecido se a massa cabana tivesse vencido a guerra; provavelmente também teria sucumbido ao modelo econômico liberal-burguês, já em vias de

implementação no mundo ocidental. Contudo, um dos grupos continuadores da revolta cabana foram os índios Muhra,³ ferrenhos inimigos dos portugueses e brancos e seus modelos exploratórios. Pierre Clastres mostra clara e sucintamente como as estruturas sociais e de mundos se chocaram quando o europeu conquistou o vasto continente, denominado agora americano:

A vantagem de um machado de metal sobre um machado de pedra é evidente demais para que nela nos detenhamos: podemos, no mesmo tempo, realizar com o primeiro talvez dez vezes mais trabalho que com o segundo; ou então executar o mesmo trabalho num tempo dez vezes menor. E ao descobrirem a superioridade produtiva dos machados dos homens brancos, os índios os desejaram, não para produzirem mais no mesmo tempo, mas para produzirem a mesma coisa num tempo dez vezes mais curto. Mas foi exatamente o contrário que se verificou, pois, com os machados metálicos, irromperam no mundo primitivo dos índios a violência, a força, o poder impostos aos selvagens pelos civilizados recém-chegados. (CLASTRES, 1982, p. 137).

184

Ao apoderarem-se de uma tecnologia ou serem apoderadas por ela, aí reside toda a diferença ontológica entre culturas e seus modelos de existência baseada na acumulação ou no compartilhamento; na distância entre os — por nós — chamados primitivos e os — mais uma vez, por nós — designados modernos. As denominadas — por nossos etnólogos — economias de subsistência, segundo Pierre Clastres, na verdade seriam sociedades de abundância, pois não havia famintos em seu meio. Esse pequeno desvio serve apenas para ilustrar o que poderia ter movido os Muhras para a luta contínua, mas também pode assinalar, quem sabe, o fundamento de tantos descalabros sangrentos. A Cabanagem, assim como outras insurreições, a despeito de outros motivos, nasce por haver uma camada grandiosa da população em condições estarrecedoras decorrentes da

brutal concentração da riqueza produzida, que se refletia na concentração de poder no Estado imperial. Assim, com o narrador do mesmo círculo dos abastados, o que o leitor pode esperar é uma narração fincada numa linguagem sustentada por valores que resistem a sair das mãos de quem deles se beneficia.

No processo de luta cabana, o conflito girou e se converteu na reconquista do espaço e do ambiente social do Grão-Pará pelo império brasileiro. A instabilidade e a derrota cabana muito certamente ocorreram por não se vislumbrar uma alternativa de poder, de sociedade e de direito por parte dos amotinados. Com isso, o romance *Revolta* também pode ser lido como uma rede discursiva que ficcionaliza a ordem estabelecida, talvez até com uma certa nostalgia do que poderia ter sido: uma república aos moldes dos Estados Unidos da América (registre-se que a personagem Marcelo Vilaça residia em Baltimore, antes de aportar no Grão-Pará insurreto), focando o então vácuo de poder, em simetria com a vida desregrada recheada de peripécias sexuais. Assim, pode-se fazer um paralelo entre os desvarios da personagem-narrador e os sociais. Isso pode muito bem sintetizar o romance *Revolta*: mistura de sangue e esperma. Enquanto o poder dos poderosos de sempre não se reconstituía durante o enredo, um representante das “boas famílias” trata de, pelo discurso ficcional, deixar evidente dois pontos: 1- a propriedade é inquestionável e fundamental para a civilização; 2 - isto posto, reafirmar quem deve assegurar para si o direito de expropriar. Ou, em outras palavras: um libelo a favor da eternização do direito da posse e da propriedade aos “bem nascidos”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: —. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011. (Coleção Espírito Crítico).
- CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado. In: —. *A sociedade contra o estado*. 2. ed. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- FREITAS, Decio. *A miserável revolução das classes infames*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SOUZA, Márcio. *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro: Lealdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro: Desordem*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro: Revolta*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- _____. Afinal, quem é mais moderno neste país?. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 53. São Paulo, jan./abr. 2005a. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000100006&lng=pt&nrm=iso> Acessado em 10/05/2012.
- _____. Amazônia e modernidade. *Estudos Avançados*, v. 16, n. 45. São Paulo, maio/ago. 2002. In: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-0142002000200003&lng=pt&nrm=iso> Acessado em 10/05/2012.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ Cf. CHIAVENATO, Júlio José. *Cabanagem, o povo no poder*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

² Caso do livro do historiador Decio Freitas.

³ Coincidentemente, ou não, “o grupo indígena Mura pertence a uma

família linguística menor do sul do Amazonas integrada pelas línguas Mura e Pirahã”P. Cf.: (SOUZA PEQUENO, Eliane da Silva. Mura, guardião do caminho fluvial. *Revista de Estudos e Pesquisas*. FUNAI, Brasília, v.3, n.1/2, p.133-155, jul./dez. 2006). Recentemente, um linguista e etnólogo americano, Daniel Everett, pesquisando a língua dos Pirahãs, colocou em xeque a teoria chomskiana da gramática universal. Curiosamente, “os Pirahãs não têm palavras para descrever as cores. Não usam tempos verbais que indiquem ações passadas. Não há entre eles a tradição oral de contar histórias. Tudo é dito no presente. A língua escrita não existe. Os Pirahãs não desenham e desconhecem qualquer tipo de arte. Eles são a única sociedade no mundo, segundo avaliação de antropólogos, que não cultiva nenhum mito da criação para explicar sua origem. Para completar, os Pirahãs não usam números e não sabem contar”. Cf.: (http://pib.socioambiental.org/pt/noticias?id=45869&id_pov=212). Acesso em 28/05/2012.

Viagens e viajantes 189

A literatura anglófona de viagem do oitocentos em diálogo com obras de literatos anglófonos e brasileiros: Thomas Plantagenet Bigg-Wither, Isabel e Richard Burton

Ana Lucia de Souza Henriques
UERJ

No século XIX, há muito que o Brasil já despertava a atenção de viajantes estrangeiros, que, movidos por diferentes propósitos, aqui chegaram.

Esses viajantes participaram de maneira decisiva ao traçarem, de relato em relato, um determinado desenho para a identidade nacional brasileira. A visão europeizada de traços constitutivos de nossa nacionalidade presente na literatura de viagem acabaria por ser decisiva para a construção de uma determinada imagem de nossa terra e nossa gente.

A linha do perfil delineado por essas obras percorre uma variedade de assuntos, sendo que, em muitas dessas narrativas, o Brasil foi descrito, desde o XVI, como o país do futuro, de grandes riquezas e exóticas belezas naturais a serem exploradas.

A esse respeito, Maria Helena Rouanet, no estudo que realiza em *Eternamente em berço esplêndido*, sobre a contribuição prestada pelo viajante francês Ferdinand Denis, observa que podemos ver uma linha de continuidade de pensamento, ao compararmos o que dizem os descobridores e primeiros visitantes em suas descrições do Novo Mundo com a forma pela qual o Brasil é visto pelos europeus do século XIX. Segundo Rouanet, “o paraíso de riquezas, de bom clima e de belas paisagens atravessou o espaço que vai dos italianos renascentistas ao olhar ‘científico’ do oitocentos” (1991, p. 68). Essa imagem do Brasil

que pouco se modificaria ao longo de séculos iria, portanto, servir como uma espécie de propaganda, que despertaria o interesse de outros estrangeiros em se aventurarem por terras brasileiras.

A vinda de viajantes anglófonos se intensificaria após 1808, ano em que Dom João VI decretou a abertura dos portos brasileiros. Independente do motivo que os trouxe a nosso país ou da profissão desses visitantes ingleses do século XIX, muitos deles escreveriam e fariam publicar seus relatos na Europa, o que reforçaria em grande parte a linha de continuidade de pensamento a que nos referimos anteriormente. Segundo Gilberto Freyre, os britânicos seriam os “melhores intérpretes e propagadores do exótico, do tropical, do oriental”, sendo que o Brasil figuraria entre “os países exóticos mais inteligentemente descobertos e interpretados” por britânicos. Para Freyre, entre os nomes dos que escreveram relevantes obras a respeito do Brasil, figura o de Richard Burton (1948, p. 37), elogiado pelo sociólogo como um dos maiores conhecedores da língua portuguesa (Idem, p. 113).

191

As obras da literatura anglófona de viagem, por sua vez, também passariam a servir como fonte de consulta para todos aqueles que desejassem informações sobre nosso país. Aqui me refiro não apenas às pesquisas voltadas para fins “científicos”, mas também àquelas feitas por escritores de ficção, tanto anglófonos quanto brasileiros, em busca de dados “verídicos” para suas obras de ficção.

Os elos estabelecidos por essa literatura de testemunho, como fonte para literatos no oitocentos, nos levaram a focalizar neste ensaio as contribuições prestadas por Thomas Plantagenet Bigg-Wither, Isabel Burton e Richard Francis Burton.

Relatos de viagem e a ficção anglófona

Dentre os escritores ingleses de ficção, ressaltamos o nome de Thomas Hardy, que provavelmente consultara a obra

Pioneering in the South of Brazil, publicada em 1878, de seu conterrâneo Thomas Plantagenet Bigg-Wither (1845-1890), para escrever o romance *Tess of the D'Urbervilles*, de 1891 (cf. FREYRE, 1948 & STARK, 2002).

Bigg-Wither chega, em 1872, como membro da Paraná and Mato Grosso Survey Expedition, a convite de Irineu Evangelista de Sousa, o Visconde de Mauá, a quem dedica seu relato.

Grande parte dessa obra é narrada através de um olhar europeizante, colonizador, que tudo observa, analisa, registra, não deixando de fora comentários sobre a extraordinária beleza da natureza, que supunha já conhecer através de suas leituras. Mas não deixa de registrar que nenhuma das descrições que lera fazia jus à exuberância de nossas florestas, como podemos ver na passagem: “A exuberância da flora da floresta tropical brasileira foi descrita inúmeras vezes em obras da literatura ficcional e de 192 viagem. Mas todas as descrições que li são pobres comparadas à realidade, e eu não vou tentar escrever mais uma.” (1878, p.4)

Na introdução, Bigg-Wither apresenta sua obra como sendo um relato de viagem, e remete o leitor à ideia do Brasil como um lugar a ser desbravado, colonizado. É o que temos neste trecho:

[...] uma narrativa de viagem e de aventura em regiões até hoje inexploradas; cerca de quase a metade do tempo que se estende nessas páginas foram passados pelo autor em grandes florestas pelo remoto interior do Brasil, em meio a cenas de natureza selvagem, e onde, por semanas e meses, a condição normal de existência era a da luta incessante contra elementos da natureza que nos cercava.

Por outro lado, nove meses foram passados em viagens por várias colônias e assentamentos situados ao longo de florestas ainda não domesticadas [...].¹ (Idem, p.vii)

Em sua jornada pelo sul, Bigg-Wither também visita a colônia inglesa de Assungui, a cerca de 85 km de Curitiba. A respeito

da experiência vivida por conterrâneos seus naquela localidade, afirma:

A colônia de Assungui vem ganhando ultimamente alguma notoriedade em minha terra, não exatamente pelo tipo favorável em relação à emigração. Colonos infelizes voltaram de lá para a Inglaterra, levando consigo muitas histórias tristes de desapontamentos e até mesmo de sofrimentos por que passaram. (Idem, p. 166)

Após tecer considerações sobre a colônia de Assungui, Bigg-Wither resume em tópicos possíveis razões do insucesso de ingleses que lá se fixaram para explorar a agricultura. Dentre elas, destacamos algumas: a imprudência na escolha do local, terreno íngreme que impede o uso do arado; a falta de pasto para as mulas, muito úteis como meio de transporte dos produtos para o mercado; o alto preço cobrado por aquelas terras; o descuido ou a desonestidade de agentes do governo brasileiro na Inglaterra em aceitar candidaturas de pessoas não aptas para o trabalho em colônias de agricultores; e, finalmente, a desorganização do governo brasileiro, que protela desnecessariamente a viagem do Rio de Janeiro a Assungui, desmoralizando os emigrantes antes mesmo de eles começarem a trabalhar. (Idem, passim 189-191).

193

Ao escrever sobre nosso país em *Tess*, Thomas Hardy evidencia as dificuldades enfrentadas por ingleses que para cá vieram atraídos por tentadoras promessas do governo brasileiro para agricultores emigrantes.

No romance, o personagem Angel Clare tem sua atenção despertada por um anúncio sobre o Império do Brasil como um lugar de grandes oportunidades, com terras sendo oferecidas para agricultores em termos excepcionalmente vantajosos (HARDY, 1982, p. 333). A ideia de deixar a Inglaterra passa então a ser considerada pelo jovem Clare, que, naquele momento,

não sabe que rumo dar à sua vida, devido à forte decepção amorosa que sofrera. Criado dentro de rígidos princípios religiosos, entra em choque quando, em sua noite de núpcias, ouve da esposa, Tess, a confissão de que ela não era mais virgem e que havia tido um filho, que havia falecido ainda bebê. Daquele momento em diante, Angel passa a rejeitar Tess e a sofrer o grande tormento de não saber como agir diante de tal situação.

As vantagens oferecidas pelo Brasil para agricultores emigrantes, somadas às dificuldades enfrentadas por Angel Clare naquele momento, fazem com que o jovem se interesse em partir para o Brasil. Em terras brasileiras, livre do peso das convenções, espera poder compreender o que se passara entre ele e aquela que agora já não mais reconhece como a moça por quem se apaixonara. Essa tomada de decisão fica evidente quando lemos o seguinte comentário: “A intenção original de Angel não
194 tinha sido a de emigrar para o Brasil, mas para uma fazenda mais ao norte ou ao leste de seu próprio país. Ele acabara indo para esse lugar num ato de desespero, pois a campanha do Brasil entre os agricultores ingleses coincidira com o seu desejo de escapar de seu passado.” (Idem, 421)

Muito pouco é informado ao leitor sobre a estada de Angel Clare no Brasil. Quando volta a ser o foco da narrativa, está doente, vítima das condições climáticas da região, próxima a Curitiba, onde se encontra. (Idem, p. 348)

Segundo o narrador, o sofrimento do personagem se deve muito provavelmente à dificuldade de adaptação ao clima e também ao seu despreparo para o trabalho na agricultura em terras brasileiras, o que nos remete às palavras de Bigg-Wither a respeito do insucesso dos colonos ingleses de Assungui apresentadas anteriormente. Some-se a isso que os problemas de saúde de Angel se iniciam logo após sua chegada ao Brasil, ainda no Rio de Janeiro (HARDY, 1978, p. 420). Podemos perceber mais um plau-

sível diálogo com a narrativa de viagem em questão, a qual ressalta as péssimas acomodações destinadas a colonos ingleses de passagem pelo Rio, num período em que havia um alto índice de febre amarela (BIGG-WITHER, 1878, p. 188).

Dessa maneira, podemos supor que o autor de *Tess* teria recorrido a uma narrativa de viagem, muito provavelmente a de *Pioneering in the South of Brazil*, como fonte de informações a respeito de nosso país, principalmente sobre o estado do Paraná.

As referências ao clima atribuído à região paranaense, em *Tess of the D'Urbervilles*, suscitaram uma polêmica entre o sociólogo Gilberto Freyre e o professor Temístocles Linhares, da Universidade Federal do Paraná, que traduziu, em 1974, o relato de Bigg-Wither, com o título de *Novo caminho no Brasil meridional, a província do Paraná: três anos de vida em suas florestas e campos 1872/1875*.

No ensaio “O Encontro de A. S. Byatt com o Amazonas: um formigueiro na mansão vitoriana”, Maria Cristina Gariglio Stark, ao discutir questões relativas à ignorância de autores estrangeiros em relação à geografia e à cultura brasileira, se refere à polêmica Freyre-Linhares como um exemplo contrário aos demais por ela analisados, pois serve para destacar a falta de conhecimento por parte de estudiosos brasileiros, e não estrangeiros, de sua própria terra.

Dialogando com o artigo “Thomas Hardy & Co.: Discussões em Torno do Brasil espelhado em *Tess of the D'Urbervilles*”, de Wilson Martins, Stark ressalta que, num estudo feito sobre o romance de Hardy, Gilberto Freyre levanta a suspeita de um engano por parte do escritor inglês, que, ao escrever “Paraná” em seu romance, pretendia, na verdade, escrever “Pará”, pois o sociólogo julgara equivocadas as condições climáticas do Paraná descritas no momento em que o narrador apresenta o sofrimento do personagem Clare em terras brasileiras (cf. HARDY, 1978,

p. 348). Ao contestar essa afirmação, Temístocles Linhares deu início à polêmica, afirmando crer que o erro não cabia ao romancista inglês, mas ao sociólogo brasileiro, que desconhecia a obra de Bigg-Wither. A respeito desse equívoco, Maria Cristina Gariglio Stark conclui:

Interessante é opor o erro dos críticos brasileiros, supostamente conhecedores da terra brasileira, ao acerto de Thomas Hardy, que, além de descrever o Paraná numa obra de ficção, nunca esteve no Brasil. Os papéis parecem trocados. Não é do autor inglês que obtemos uma visão pré-concebida da realidade brasileira. Ao incluir o Brasil num romance, produto de sua imaginação, Thomas Hardy apresentou uma descrição mais confiável, ou se preferirmos, mais verdadeira. (2002, p. 94)

Relatos de viagem e a ficção brasileira

196 Dois dos maiores viajantes ingleses do oitocentos, Sir Richard Francis Burton (1821-1890) e sua esposa Lady Isabel Burton (1831-1896), contribuíram de maneira especial para reforçar a linha de continuidade de pensamento a que nos referimos anteriormente. O Capitão Burton, além de ter escrito sobre o Brasil, viria a ser o primeiro tradutor de obras literárias brasileiras publicadas em língua inglesa.

Em 1865, chega ele ao Brasil na qualidade de cônsul britânico temporário em Santos. Mais tarde, o Capitão Richard Burton receberia da Rainha Vitória o título de “Sir”.

A história da vida desse viajante está repleta de aventuras desde a sua juventude. Após ter sido expulso de Oxford por não se comportar de acordo com as regras daquela instituição, ingressa no exército da Companhia das Índias, onde fica por 19 anos, durante os quais adquire uma larga experiência em viagens.

Em 1861, após o casamento com Isabel, questões financeiras o levam a ingressar no serviço consular para a vaga que

havia sido aberta para Fernando Pó, na costa oeste da África. Devido às dificuldades a serem enfrentadas em relação ao clima e às acomodações, Burton viaja sem a esposa. Contudo, em poucos meses, conseguiria um novo posto como cônsul no Brasil, na cidade de Santos, onde poderia ter a companhia de Isabel.

Aos 40 anos, Richard Burton já havia viajado pelos continentes europeu, asiático e africano, o que resultara principalmente no aprendizado de várias línguas estrangeiras, inclusive a portuguesa, na publicação de literatura de viagem e na tradução de obras literárias de diferentes idiomas para o inglês (cf. RICE, 1990)

Isabel Burton, por sua vez, vem de uma família aristocrática, os Arundells (de Wardour), tendo recebido uma formação de base religiosa, católica, que contrasta com a educação, bem mais liberal, em que seu marido fora educado. A diferença marcante entre os modos de vida dos dois os levaria a se casarem secretamente, pois Isabel temia que seus pais não consentissem em sua união com Richard.

197

Isabel e Richard viveriam essa união até a morte dele. Em textos deixados por Isabel, podemos observar que, ao tratar de seu marido ou da relação dos dois em seu casamento, a autora faz questão apresentar a imagem de um casal formado por pessoas que se complementam. A ela Richard confiou muitas vezes o papel de copista, revisora e agente de suas obras.

A imagem do “par ideal” construída nos textos de Isabel se faz presente, por exemplo, em *The Romance of Isabel Lady Burton: the story of her life told in part by herself and in part by W.H. Wilkins* (1897). Publicada após a morte da Sr^a. Burton, a obra foi terminada e editada por Wilkins, que reforça essa visão de casamento perfeito:

Na ficção (embora talvez não tanto agora quanto no passado), o casamento é frequentemente tratado como o fim de todas as coisas na vida de uma mulher, e o último capítulo

termina com a expressão “felizes para sempre”, como na cena final de um melodrama. Mas, nesse romance de Isabel Burton, este drama da vida real, o casamento foi apenas o início da segunda e mais importante parte de sua vida. [...] As mesmas qualidades que faziam com que ela fosse diferente do tipo comum de mulheres tornaram-na a esposa ideal para um homem como Richard Burton. [...] Apesar de divergirem em suas opiniões acerca de algumas coisas, tinham os mesmos princípios básicos; e, embora o ambiente e a educação relativos à vida pregressa de ambos tivessem sido muito diferentes, a natureza – maior força de todas – os uniu, transformando-os em sua só pessoa. Foi uma união de afinidades. Isabel incorporou sua vida à de seu marido. Ela sacrificou tudo por ele, com exceção de sua individualidade rara, e da fé fervorosa que nutria por sua religião. (1897, p, 171-172)

198

Ao editar essa obra autobiográfica, W.H. Wilkins intercala manuscritos e cartas à narrativa. Dessa maneira, ao dar voz à própria Isabel, acrescenta veracidade à narrativa desse romance. Como o objetivo deste ensaio é tecer considerações sobre “descobertas” do Brasil feitas por viajantes anglófonos, a leitura do romance de Burton e Wilkins nos oferece a oportunidade de conhecer o Brasil do oitocentos também através da ótica feminina dessa inglesa de origem nobre.

Após se recuperar da viagem por algumas semanas na cidade do Rio de Janeiro, o casal segue para São Paulo, e não para Santos. Essa opção deveu-se ao fato de Richard, que já havia estado em Santos, julgar o lugar inapropriado para morar com sua esposa. Essa decisão acabaria fazendo com que tivessem uma casa em São Paulo, onde Isabel passava a maior parte do tempo, enquanto ele se dividia entre São Paulo e Santos. A decisão pelo local de moradia nos parece ter sido acertada a julgar pelos comentários de Isabel na carta que escreve de São Paulo para sua

mãe, em de 15 de dezembro de 1865. Destacamos abaixo algumas passagens que servem para ilustrar as opiniões dessa viajante inglesa, que rejeita tudo o que encontra em Santos, mas que aprecia São Paulo, principalmente pelo clima e pela salubridade. Seus veementes comentários sobre os brasileiros em geral são tendenciosos e estereotipados. A falta de honestidade e a ausência de religiosidade, por exemplo, imperam na sociedade focalizada pelas lentes “civilizadas” de Isabel.

Vejamos os trechos em questão:

— Santos:

Eu realmente detesto Santos. O clima é bestial, as pessoas frívolas. Os maus cheiros, a verminose, a comida, os negros se equivalem. Não há passeios; e, se caminhamos por um lado, nos afundamos até o joelho nos charcos de mangue; se vamos por outro, ficamos cobertos de biriguis²; e, por um terceiro, temos de engatinhar montanha acima pela trilha das mulas para termos uma visão do mar, para além das lagoas que cercam Santos. Estive por lá duas semanas e uns dias, e acabei ficando bem doente e de mau humor. [...]

199

— São Paulo:

Você me pediu para contar-lhe sobre São Paulo.

Consegui uma casa na cidade, porque, como Richard está sempre fora, não me sentiria muito segura apenas com Kier,³ no campo entre pessoas sem lei e animais selvagens. [...]

São Paulo é uma pequena e bonita cidade branca [...]. Estamos a cerca de três mil pés acima do nível do mar. O clima é bom, muito quente de nove às quatro da tarde no verão, mas bem fresco durante o resto do dia. Não há baratas, pulgas, e biriguis, mas apenas mosquitos e bichos de pé. Fora da cidade, no campo, existem cobras, macacos, onças-pintadas, gatos selvagens, escorpiões, centopeias venenosas e aranhas. É evidente que este é um lugar monótono

para quem tem tempo de ficar na monotonia, é também muito caro. Para aqueles que se envolvem com a sociedade brasileira, essa é uma cidade movimentada e imoral, sem luxo nem estilo. Um lugar repleto de estudantes, sendo que nenhum deles é religioso ou honesto em relação a questões financeiras; e eu não ficaria surpresa se chovesse fogo sobre São Paulo, como na cidade do Velho Testamento, em consequência da inexistência de brasileiros honestos. Por outro lado, é muito saudável, e fica apenas a um mês de viagem da Inglaterra.

— Serviçais:

Tenho dois criados, que são: Kier e um negrinho, um anão muito interessante, preto como carvão, que se chama Chico. Ele é honesto e esperto como uma raposa, além de saber fazer de tudo. [...] Há algo de superior no meu anão, e eu o trato com a mesma consideração que trataria um empregado branco; cuido para que ele receba boa comida, tenha uma boa cama, e se exercite e durma bem, e não deixa de trabalhar melhor por isso.

(Idem, p. 250-253)

200

Em junho de 1866, o casal Burton vai a Petrópolis a convite do imperador, que desejava conversar com o cônsul de Santos sobre assuntos diversos. Nessa cidade, à qual Isabel se refere como “ninho diplomático” (Idem, p. 259), ambos têm encontros com a família imperial, além de conviverem com membros da alta sociedade. Contudo, a grande aventura em terras brasileiras seria vivida pelos dois durante o período de licença concedido a Richard Burton em junho de 1867. Como relato dessa viagem, ele escreveria *Explorations of the Highlands of the Brazil; With a Full Account of the Gold and Diamond Mines; also Canoeing Down 1500 Miles of the Great River São Francisco, from Sabará to the Sea*, publicado em Londres, em 1869, com prefácio da Sr^a Burton. A tradução dessa obra para o português recebeu o título

de *Viagens aos planaltos do Brasil*, uma publicação em três volumes da Companhia Editora Nacional, dentro da série Brasiliana: *Do Rio de Janeiro a Morro Velho* (vol. 1, 1941); *Minas e os mineiros* (vol. 2, 1983) e *O Rio São Francisco* (vol. 3, 1983).

Isabel também deixaria suas impressões sobre essa expedição num manuscrito que, em versão condensada, foi incluído em seu romance (auto)biográfico. O fato de os Burtons terem decidido realizar juntos essa viagem foi alvo de comentários pouco animadores por parte de amigos do casal, que, segundo Richard, além de preverem “toda a espécie de desgraças, desde carrapatos até esfaqueamentos”, o consideravam um “assassino *in posse*” por levar a sua esposa consigo nessa aventura.

A começar pela dedicatória a Lorde Stanley, então Principal Secretário de Sua Majestade para os Negócios Exteriores, *Viagens aos planaltos do Brasil*, de Richard Burton, apresenta a visão do Brasil como um país do futuro, de grande riqueza natural e potencialidades latentes, uma terra de grandes oportunidades.

201

Burton chama a atenção, no ensaio preliminar que antecede à narrativa, para a importância do Brasil, destacando a riqueza, a beleza e a feliz localização de seu território:

O mais novo dos impérios e a única monarquia do Novo Mundo, tão ricamente contemplado com belezas naturais e riquezas materiais ainda enterradas em seu seio, tão esplêndido em posição geográfica, com uma linha costeira como a da Europa, entre o Cabo Norte e Gibraltar, parece ser o Filho da Fortuna (1976, p. 21).

Acreditamos que essa obra de Richard Burton mereça destaque especial por vários motivos. Contudo, aqui destacamos principalmente a presença de um forte diálogo com outros relatos de viagem, com estudos variados sobre o Brasil, como também com obras da literatura brasileira nascente. Além disso, questões linguísticas variadas são comentadas, geralmente, à luz

do pensamento de estudiosos de nossas línguas nativas.

Como muitos que o antecederam, Burton se declara leal a seu público. Seu relato, portanto, deve ser tomado como verdadeiro. Essa preocupação pode ser observada quando afirma:

[...] meu trabalho é de todo deficiente no “embelezamento” de que se queixam “viajantes sérios”. É, em sua maior parte, uma sucessão de duras fotografias de linhas rudes e grosseiras, de todo sem brilho. A narração, de fato, só visa à utilidade da precisão. (Idem, p. 25)

202 A ênfase atribuída na fidelidade do relato para conferir veracidade ao que é narrado pode levar o leitor mais ingênuo a enganar-se, acreditando estar diante de uma obra de um viajante do oitocentos que não inclui descrições pormenorizadas que enfatizem a beleza da paisagem observada. Porém, basta que se inicie a leitura para que, ainda no primeiro capítulo do volume 1, o leitor seja apresentado a um retrato *bem retocado* da Baía de Guanabara. A título de ilustração, vejamos um trecho dessa descrição:

A “Baía do Rio”, como suas belas irmãs, desde a “Mullions” da Cornualha até a Baía de Nápoles, deve ser vista em “trajes de gala”. É mais encantadora quando se estende sob seu rico dossel etéreo, enquanto um verniz de atmosfera diáfana imprime às distâncias uma suave e maravilhosa beleza; quando o manto azul é de um azul perfeito, brilhante, quando as tonalidades castanhas são riscadas de cor de rosa e vermelho, e quando as próprias cores nacionais se fazem lembrar: verde, vivo como o da esmeralda, e amarelo, reluzente como ouro brunido. Então os ribeiros são prata, com as margens pintadas de alaranjado e cobre, ao se erguerem sobre as brancas areias ou encrustadas na floresta, então as nuvens que passam formam ilhotas flutuantes, enquanto suas sombras viajam pelas águas do mar do interior, de um verde tão puro. Então, a cabana caiada do camponês, tão

pequena e tão frágil, erguendo-se junto à brancura da areia, torna-se opala e granada, sob as ondas de luz que só fazem lembrar uma eterna primavera. (Idem, 36)

A seleção das imagens e a maneira como são apresentadas, formando o todo da paisagem, compravam que há lugar para um certo tipo de embelezamento nesse relato, que se faz presente em muitas passagens ao longo da narrativa. Entretanto, é possível supor que Burton tenha empregado o termo “embelezamento” entre aspas no sentido de “falta com a verdade”, pecado do qual ele já se confessara inocente. Seguindo essa linha de raciocínio, entendemos que as descrições devem ser tomadas como reais, não restando nenhuma dúvida sob os matizes que colorem essa fotografia “de todo sem brilho” da “Baía do Rio”. Essa descrição nos remete à perfeição da paisagem brasileira, e parte de uma visão de natureza tão pitoresca quanto exuberante, o que faz com que *Viagens aos planaltos do Brasil* também contribua para dar continuidade à linha de pensamento a que nos referimos anteriormente: a visão idealizada do Brasil sob a ótica estrangeira.

203

Além disso, devemos observar que, nesse período de fundação de nossa literatura, o relato de Richard Burton vem-se juntar a muitas outras obras, de escritores nativos e estrangeiros, ao ressaltar a relação entre a natureza e o caráter nacional brasileiros. Suas palavras mais uma vez fazem ecoar vozes que também pensaram essa questão:

Os “Aspectos da Natureza” são, hoje, reconhecidas influências sobre o idealismo e o intelecto do homem. [...] Como estas páginas mostrarão, uma viagem à “Terra do pau-brasil” não se parece com uma viagem a qualquer outra terra. Há uma gentileza, uma amenidade de aspecto, que os filhos do austero Norte veem pela primeira vez, e que devem esperar jamais ver de novo. Ao mesmo tempo, en-

contraremos entre o povo pronunciados traços de caráter e uma energia quase selvagem, que se faz sentir dos ossos à flor da pele. (Ibidem)

Tudo indica que esse interesse de Richard Burton por questões ligadas à identidade nacional brasileira tenha contribuído na escolha das obras de nossa literatura que traduz para o inglês. Dentre elas, destacamos *Iracema*, de José de Alencar, que recebeu o título de *Iracema: the Honey Lips, a Legend of Brazil*.

Contudo, na primeira edição dessa tradução do romance, de 1886, vemos que é o nome de Isabel e não de Richard Burton que aparece como o da pessoa responsável pelo trabalho de verter a obra para o inglês, com a permissão de Alencar. Frederic C. H. Garcia afirma que essa não teria sido a única obra traduzida pelo capitão Burton e publicada com o nome de sua esposa em lugar do dele (SCHWAMBORN, 1990, p. 97). No catálogo de livros brasileiros traduzidos para outras línguas, publicado em 1994 pela Fundação Biblioteca Nacional, constam os nomes de Richard e Isabel na coluna destinada aos tradutores. Além disso, na polêmica que travou com Joaquim Nabuco, Alencar menciona que o texto de *Iracema* havia sido traduzido para a língua inglesa pelo capitão Burton, que, segundo Alencar, conheceria melhor a natureza brasileira do que Nabuco (COUTINHO, 1978, p. 205).

No prefácio que escreve para essa edição do romance de Alencar, Richard (Isabel) Burton afirma:

Não posso permitir que meus leitores ainda desconheçam o nome do Senhor J. de Alencar, o autor desta e de diversas outras obras; pois ele merece ser tão famoso na Inglaterra quanto o é no Brasil. Talvez sua modéstia, comum a homens realmente inteligentes como ele, tenha impedido que isso acontecesse.

Trata-se do primeiro escritor brasileiro de prosa e roman-

ces. Seu estilo, escrito no melhor português da atualidade — digno de ser aprendido e copiado — apresenta profundo bom gosto e sentimento. Apresenta também *nuances* delicadas e poéticas e beleza em símiles, sem deixar de ser real e fiel à realidade.

Não há como agradecer-lhe por ter permitido que um tradutor tão incompetente como eu seja o primeiro a apresentá-lo ao público britânico. Tentei ser tão literal quanto possível, mas não posso fingir ter-lhe feito justiça, pois a aspereza de nossa língua nórdica não pode contar de maneira adequada uma história que, na língua portuguesa, é tão graciosa e musical.

Contudo, fiz o que pude. Se ele permitir que eu traduza todas as suas obras, espero melhorar à medida que eu dê prosseguimento ao trabalho, especialmente se ele novamente me der — como já fizera — informações a respeito da língua tupi, falada pelos aborígenes. (ALENCAR, 1886, p. iii-iv)

205

É interessante notar que, além do texto do romance propriamente dito, só é feita a tradução do “Argumento Histórico”. As cartas ao Dr. Jaguaribe e o pós-escrito da segunda edição de *Iracema* não constam do livro vertido para a língua inglesa.

Consideramos louvável a iniciativa de Richard Burton na tradução de obras de literatos brasileiros, como também o empenho da Sr^a Burton em publicá-las. Para Eduardo Luís Batista e Else Vieira, essas são publicações resultantes de um esforço pessoal, que despertaram pouco interesse no público britânico. A esse respeito, afirmam:

A presença dos britânicos no país, se não gerou um grande número de traduções, acabou concentrando-se mais na produção de relatos de viagem e de histórias do Brasil, o que demonstra como os interesses comerciais sobrepujavam os culturais, assim como aponta para o fato de que as traduções obedeceram antes a esforços pessoais dos tradutores

envolvidos do que a algum interesse institucional ou programático com relação ao Brasil pelos britânicos. Essa ausência de um interesse dos britânicos pela literatura brasileira traduzida é reconhecida pelo próprio Burton e sua esposa, que encontraram dificuldade em publicar suas traduções [...]. (2009, p.18)

206 Dessa maneira, tanto nas narrativas aqui apresentadas de Bigg-Wither, de Isabel Burton e de Richard Burton quanto na seleção de obras de traduzidas por Richard, a visão do Brasil como um país exótico se faz presente. Ao descobrirem o Brasil nos oitocentos, esses viajantes já traziam consigo essa ideia de exotismo, que aqui encontrariam (cf. ROUANET, 1991, p. 75). Assim, seus relatos devem ser considerados muito mais do que fontes de informação sobre o Brasil e o povo brasileiro a serem consultadas por escritores anglófonos e nativos. Efetivamente prestam relevante contribuição para a construção de um determinado perfil para a identidade nacional brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema: the Honey Lips, a Legend of Brazil*. Trad. Isabel Burton. London: Bickers & Son, 1886.
- BATISTA, Eduardo Luis A. de & VIEIRA, Else R. P. “Sir Richard Burton e Elizabeth Bishop: Pioneiros na tradução da literatura brasileira em língua inglesa”. In: *Ipotese*. Vol. 13, no.1, Juiz de Fora: UFJF, jun-jul., 2009, p. 13-25.
- BIGG-WITHER, Thomas P. *Novo caminho no Brasil meridional. A província do Paraná: Três anos em suas florestas e campos*. (1872-1975). Trad. Temistocles Linhares. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

———. *Pioneering in the South of Brazil. Three Years of Forests and Prairie Life in the Province of Paraná*. 2 vols. London: John Murray, 1878. <http://www.archive.org/stream/pioneeringinsou03bigggoo#page/n168/mode/1up>

BURTON, Richard F. *Viagens aos planaltos do Brasil*. Trad. Américo Lacombe. São Paulo: Editora Nacional, 1983.

———. *Explorations of the Highlands of the Brazil; A Full Account of the Gold and Diamond Mines. Also, Canoeing Down 1500 Miles of the Great River São Francisco From Sabará to the Sea*. 2 vols. London: Tinsley Brothers, 1869. <http://www.archive.org/details/explorationsofhi02burt>

——— & WILKINS, W. H. *The Romance of Isabel Lady Burton: the story of her life told in part by herself and in part by W.H. Wilkins*. London: Dodd Mead & Co., 1897. <http://ebooks.adelaide.edu.au/>

COUTINHO, Afrânio, org. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Brasília: UnB, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Inglês no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida e a cultura do Brasil*. Rio de Janeiro/ São Paulo: José Olympio, 1948.

HARDY, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles*. Harmondsworth: Penguin, 1978.

MARTINS, Luciana Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*, 1991.

SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: UFCE, 1990.

STARK, Maria Cristina Gariglio. "O Encontro de A. S. Byatt com o Amazonas: um formigueiro na mansão vitoriana". Cadernos do CNLF, vol. V, no. 05 (Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia): Contribuições da Literatura aos Estudos Linguísticos e Filológicos. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, Academia Brasileira de Filologia, Centro Filológico Clóvis Monteiro, 2002, p. 91-102.

NOTAS

¹ Todas as transcrições de obras referenciadas em inglês são traduções minhas.

² Mosquito responsável pela transmissão de leishmaniose.

³ Isabel se refere à criada irlandesa.

A ambiguidade do discurso de Adele Toussaint-Samson no seu relato sobre o Brasil*

Maria Elizabeth Chaves de Mello
UFF / CNPq

La langue des femmes est leur épée, et elles ne la laissent pas rouiller.¹

O escritor viajante é, antes de tudo, *um jornalista em missão*, afirma François Moureau.² Por outro lado, é a viagem que faz o autor do relato. Mas não basta ser um escritor e viajar, para sentir a necessidade de passar da situação de espectador para a de narrador. Marco Polo impregna os seus relatos de fictício e imaginário, seduzindo os europeus para as viagens a novas terras e o encontro com novos povos. Há quem diga que ele nem sequer esteve na China, o que torna mais interessante, ainda, a sua narrativa, pois liberta-a da memória, passando a figurá-la nos domínios do fictício e imaginário. A partir dos Descobrimientos, os jesuítas foram os primeiros a divulgarem os relatos de suas missões, *ad majorem Dei gloriam*. O velho mundo é sacudido nas suas certezas, surge a *Utopia* de Thomas Morus, em 1516, dando conta das mudanças que ocorriam na concepção dos europeus, diante da descoberta do outro. Durante séculos, o relato de viagem estará ligado à ficção utópica.

São franceses os dois primeiros viajantes a escreverem, no século XVI, sobre o Brasil: André Thevet e Jean de Léry. A baía de Guanabara, berço do sonho de Villegagnon, torna-se,

segundo os relatos dos dois autores, cenário de guerras de religião, importadas da Europa, e de lutas sangrentas com os índios canibais. Segundo Maria Helena Rouanet, há três aspectos fundamentais nos escritos desses viajantes: ver, descrição completa e pormenorizada de tudo o que se viu e publicação, visando preservar a memória (cf. Rouanet, 1991, p.82). Esses três aspectos serão fundamentais na literatura de viagem sobre o Brasil, na França, sendo responsáveis pela ambiguidade do olhar francês sobre o país, que ora vê a natureza e o povo nativo com um sinal positivo, ora com pessimismo e pavor.

Muitos viajantes escrevem sobre o Brasil nos séculos XVIII e XIX. La Condamine, Ferdinand Denis, Francis de Castelnau deixaram narrativas em que o nome do Brasil é sempre apresentado com essa visão ambígua, ora como o paraíso natural, ora como o lugar da selvageria, da concupiscência, da crueldade, do 210 despudor. Essa ambiguidade foi, em grande parte, responsável pela formação da ideia de nação no Brasil, pelo olhar do povo brasileiro sobre si mesmo.

Nosso trabalho se propõe a apresentar o relato de uma francesa, na sua estadia de 12 anos no Brasil, Adèle Toussaint-Samson. O que a singularizou, entre as demais mulheres viajantes que escreveram livros sobre o Brasil, foi ser já uma escritora, dos círculos ligados à Comédie Française, que se propôs a publicar um livro sobre a vida cotidiana, no período em que viveu no Rio de Janeiro, declarando ter vindo para fazer fortuna. O livro foi lançado na França em 1883, com o título de *Une parisienne au Brésil*, e traduzido no Brasil no mesmo ano. Buscamos, aqui, estudar a diferença desse olhar feminino, indagando se, efetivamente, haveria mudanças de visão em relação ao Brasil do século XIX, no relato de uma mulher. Adèle termina o prefácio do seu livro pedindo o julgamento do público:

Cabe ao público dizer-me sua opinião sobre ele e julgar, em última instância, se tive razão de tirar este livro do fundo de minha escrivaninha, onde o confinara, e de esperar que estes esboços sobre os costumes brasileiros, absolutamente verdadeiros, pudessem ter algum interesse para meus compatriotas. Desejo-o, e peço também aos brasileiros que os recebam bem ; pois, o que quer que possam pensar sobre eles, foram escritos por uma pena imparcial, mas amiga.³

Este texto já contém muitos elementos de reflexão, pois a autora, escrevendo anos depois do retorno à França, ignora o trabalho do imaginário associado à memória que, necessariamente, estaria no seu relato. Os termos “absolutamente verdadeiros” e “pena imparcial” dão uma conotação positivista, bem própria da época em que o texto é publicado. Antes do lançamento em livro, o relato surgiu em folhetim, ao mesmo tempo no *Jornal do Comércio*, no Brasil, como em *Le Figaro*, em Paris, onde Adèle nascera em 1826, filha de Joseph-Isidore Samson, ator, professor de teatro e autor de peças teatrais de sucesso. Foi educada, portanto, num meio avançado e liberal, convivendo com gente do teatro, das letras e do mundo artístico em geral. Daí a sua perplexidade diante da total falta de assunto e da puerilidade nas conversas das reuniões nos salões do Brasil: “Eu, que saíra do meio artístico de Paris e que fora habituada a ouvir debater todas as questões sociais, políticas, literárias e artísticas na casa de meu pai, fiquei muito surpresa, quando cheguei ao Rio, com essa absoluta falta de conversação.”

À parte a arrogância francesa, que tão bem conhecemos, a observação se justifica pelo seu histórico de vida, e tem o mérito de nos dar uma visão da sociedade brasileira naquele momento. Habituada à sofisticação do meio artístico parisiense, ela fica impressionada com a reclusão das mulheres brasileiras, que pouco saíam de casa e não sabiam nem sequer conversar nas festas,

por falta de costume e prática. Antes de vir para o Brasil, Adèle casou-se, na França, com um dançarino de teatro, Jules Toussaint, aos 20 anos de idade. Seu marido, embora filho de franceses e com nacionalidade francesa, nascera no Brasil. Após a revolução de 1848 e com a epidemia de cólera de 1849, a vida em Paris tornara-se difícil, principalmente para quem pertencia ao meio artístico e precisava de público. O casal decide vir para o Brasil, trazendo consigo o primeiro filho, Paul, com um ano de idade. Vieram no intuito de *faire l'Amérique*, ganhar fortuna, a convite de um tio de Jules Toussaint. Nessa época, viviam no Rio de Janeiro muitos franceses (cerca de 2.000), trabalhando como artistas, comerciantes, impressores, modistas, professores de francês e de outras disciplinas, inclusive o piano e a dança.

Quando o casal desembarcou no Brasil (entre 1849 e 1850), Adèle publicara na França dois textos, um folheto intitulado 212 *Essais: d'après une note manuscrite* e um livro de *Poésie de Mlle. Adèle Samson*, já demonstrando, portanto, interesse pela arte de escrever. O casal se deparou no Rio de Janeiro com uma cidade apavorada com a febre amarela, que fazia grandes estragos, e que se abateu sobre ambos, que contraíram a doença, logo ao chegarem. No entanto, a partir de 1851, o nome de Júlio Toussaint já aparece no *Almanaque Laemmeert*, como professor de dança e, dois anos depois, surge o de Madame Toussaint, como professora de francês e italiano, no mesmo endereço do marido, no Caminho Velho de Botafogo, nº 15. Algum tempo depois, Jules se torna professor de dança da família imperial, nomeado por D. Pedro II. Para Adèle, mulher, obrigada a sair sozinha na rua para trabalhar, sendo, ainda por cima, francesa, a vida era bem mais difícil, como ela própria nos relata:

Como as brasileiras jamais saíam sozinhas às ruas naquela época, na cidade eram encontradas apenas francesas ou inglesas que, por esse único fato de saírem sós, viam-se ex-

postas a muitas aventuras: “É uma Madame”!, diziam sorrindo os brasileiros, o que significava uma francesa e subentendia uma cortesã; pois a exportação de nossas cortesãs para o estrangeiro não é uma das partes menos importantes do nosso comércio.⁴

Então, para voltar ao que dizia, as francesas, fossem casadas ou não, não podiam sair sem se ver importunadas por cumprimentos, olhadelas ou bilhetes amorosos, de um gênero mais ou menos tão desenvolto quanto este: “Senhora, amo-a; pode receber-me em sua casa esta noite?” Aqueles senhores pensavam que bastava se apresentar e que, porque as francesas riam naturalmente e conversavam tanto com os homens quanto com as mulheres, sua conquista era das mais fáceis.⁵

Quanto às brasileiras, encerradas por seus esposos no fundo de suas casas, no meio dos filhos e dos escravos, não saindo nunca senão acompanhadas, para ir à missa ou às procissões, não se deve acreditar que sejam por isso mais virtuosas que outras! Apenas, têm a arte de parecê-lo.⁶

213

Nesses trechos, é digna de nota a observação sobre a reclusão em que viviam as brasileiras, impedidas até mesmo de saírem às ruas. Uma reclusão imposta, artificial, hipócrita. Vítima de preconceito por ser francesa, trabalhar fora e sair sozinha, a vida de Adèle se torna difícil, por ser diferente das mulheres da terra. Além disso, como ela mesma observa, a importação de prostitutas europeias era grande, naquele momento no Brasil, o que fazia com que toda mulher que chegasse do Velho Mundo fosse vista com desconfiança e desprezo. Principalmente se saía sozinha às ruas para trabalhar. Sofrendo com esse preconceito, Adèle apresenta a contrapartida dessa situação, no olhar que lança às negras escravas, cuja nudez a choca e escandaliza. Temos, então, uma ambiguidade interessante, pois a vítima de preconceitos se revela preconceituosa, também. O paradoxo

consiste na situação de uma francesa educada no meio intelectual e artístico parisiense, sofisticada e de espírito liberal, ser vista com desprezo, considerada “cortesã” pela sociedade brasileira, pelo simples fato de ser estrangeira, trabalhar e sair às ruas. No entanto, ela própria, ao se deparar com o outro, observando as negras escravas, suas vestimentas e hábitos diferentes dos das europeias, revela-se tão preconceituosa quanto os brasileiros que a qualificam de “madame”. Vejamos como ela descreve as negras:

As negras, com seus ardores africanos, estiolam a juventude do Rio de Janeiro e de suas províncias. Há em seu sangue um princípio acre que mata o branco.⁷

214

Seu peito mal é velado por sua blusa fina e mesmo, algumas vezes, têm um seio exposto; mas poucas têm o colo bonito. Apenas nas mulatas muito jovens encontra-se por vezes essa beleza. [...] Nada mais devasso que essas negras *Minas*: são elas que depravam e envenenam a juventude do Rio de Janeiro; não é raro ver estrangeiros, principalmente ingleses, sustentá-las e fazer loucuras por elas. [...] Quando essas criaturas são desejadas, não se precisa mais que lhes fazer um sinal, e elas o seguem. Algumas tive em minha casa que, terminado o seu serviço, desapareciam à noite para entregar-se a esse belo comércio e achavam muito estranho que as repreendesse por isso. Respondiam simplesmente: *É preciso que eu vá ganhar com que comprar uma peça de renda! Nossas patroas brasileiras não são como a senhora e nos deixam algumas horas para isso toda noite.*⁸

As negras são despudoradas, ardorosas e afoitas, da mesma maneira que ela era considerada “cortesã” pela sociedade, por ser diferente. Há ainda, no trecho acima, a denúncia de uma cumplicidade da senhora brasileira, que compactua com a prostituição da escrava. A narradora estaria criticando a senhora, ou a escrava? Quem seria a despudorada: a escrava, que se prosti-

tui, ou a senhora, que lhe permite a prática? Adèle escandaliza-se mesmo com a vulgaridade da mulher francesa, sua compatriota, que a acolhe, quando da sua chegada:

[...] pavoneando-se em sua poltrona com um vestido decotado, que mostrava o que ela deveria esconder com cuidado, interrompia sua partida de cartas para gritar a todo instante: “Ô negrinha! Passa-me o leque”, “Ô negrinha, dá-me a caixa de rapé!” “Ô negrinha! Apanha meu lenço!” E principalmente esse lenço, ela o lançou ao chão mais de vinte vezes durante a reunião, para ter o prazer de fazer uma negrinha de sete a oito anos, acocorada a seus pés, apanhá-lo outras tantas vezes.⁹

Assim, o despudor do decote, exibindo o que não deveria exhibir, a nudez provocante combina perfeitamente com a crueldade e arrogância no tratamento da criança escrava, humilhada e ofendida pública e ostensivamente. Adèle escandaliza-se com a vulgaridade desse comportamento e envergonha-se de seus compatriotas, logo na chegada ao Brasil. Apesar da educação liberal, ela se revela pudica, ao comentar a nudez, a exibição do corpo, tanto das negras, quanto das brancas europeias.

215

Mas o que para ela é mais aterrorizante é a escravidão, exibida em sua crueldade sem pudor, e aumentada quando ela descreve a sua estadia numa fazenda próxima ao Rio de Janeiro:

Foi lá que as misérias da escravidão apareceram para mim em toda a sua hediondez. Negras cobertas de andrajos, outras seminuas, tendo por vestimentas apenas um lenço atado atrás do pescoço e sob os seios, que mal velava seu colo, e uma saia de chita, cujos rasgos deixavam ver seu pobre corpo descarnado.¹⁰

À medida que o relato avança, percebe-se uma mudança do olhar da francesa sobre a mulher negra. Agora, a nudez não mais é atribuída à falta de pudor, mas à miséria da escravidão, o que mais a choca e envergonha, no Brasil daquele momento.

Assim, o olhar arrogante da mulher europeia enche-se de solidariedade diante da vítima de um sistema que ela repudia e critica. Desde o relato da sua chegada ao Brasil, o olhar de reprovação para com a escravidão acompanha a narradora. É verdade que, vindo de Paris, então o centro da “civilização”, e de uma família de artistas, tinha uma perspectiva avançada sobre a escravidão, podendo participar e pensar sobre inúmeras questões, impensáveis mesmo entre mulheres de países europeus e até na própria França, fora de Paris. Essa segurança permite que interfira no comportamento de uma vizinha que açoitava as escravas por qualquer engano. Ela conta essas “interferências” com muito humor, ridicularizando os resultados: a vizinha passa a amordaçar as escravas antes de açoitá-las, para que os gritos não chegassem à vizinhança. Muitos outros episódios haveria para contar, mas o que nos interessa mais, aqui, é observar que o olhar

216 feminino é muito mais duro e crítico do que o masculino, pois Adèle denuncia a escravidão com muito mais veemência do que a maioria dos viajantes homens. Por outro lado, ela é muito mais pudica e preconceituosa do que eles, escandalizando-se com a nudez, tanto de brancas quanto de negras. A sociedade brasileira apresenta-se-lhe, então, como bastante negativa, selvagem, despudorada, vulgar.

No entanto, na sua volta à França, Adèle reproduz o comportamento dos viajantes homens, no enaltecimento da natureza, que ela, assim como os seus compatriotas masculinos, também elege como o máximo de valor positivo no Brasil:

Quantas vezes lamentei a perda daqueles imensos horizontes que engrandecem a alma e o pensamento; meus banhos de mar ao luar na praia fosforescente; minhas corridas a cavalo na montanha; aquela baía esplêndida, para a qual davam as janelas da minha habitação e onde, à noite, barcos de pescadores passavam agitando suas tochas sobre as

ondas!... prefiro os (países) que são chamados pobres, onde o ar e o sol não lhe são contados, onde não se corta uma fruta em quatro, onde se toma banho todos os dias e onde, por quase nada, pode-se comprar, não um pedacinho de terra, mas léguas de país.¹¹

Ao ler o relato de Adèle Toussaint-Samson, repleto de preconceito e arrogância, mas também de admiração pela natureza brasileira, resta-nos constatar que, mesmo aos olhos de uma mulher francesa, percebe-se o que já vinha sendo anunciado desde o início do texto: que o Brasil é, desde o Renascimento, um mito ambíguo para os franceses; por um lado, é o ponto de partida de crítica à selvageria, despudor e vulgaridade de um mundo primitivo, que precisa ser civilizado. Mas, paradoxalmente, trata-se, também, do mito de um mundo novo que, paradoxalmente, deve ser preservado, pela magnificência da sua natureza primitiva.

217

REFERÊNCIAS

- DAHER, Andrea . *O Brasil francês. As singularidades da França Equinocial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DUCHET, Michèle. *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'écriture Fragmentaire*, Paris : A.G.Nizet, 1978.
- LERY, Jean de. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.
- MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. Adèle Toussaint-Samson em dose dupla. *Revista Estudos Feministas*, Campus Universitário, UFSC , 2004.
- MOUREAU, François . *Le théâtre des voyages*, Paris: PUPS, 2005.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ Provérbio francês.

² Cf. 2005, p. 12.

³ TOUSSAINT-SAMSON, Adèle: Uma parisiense no Brasil. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2004, p. 51.

⁴ Idem, p. 151.

⁵ Idem, p. 152.

⁶ Idem, p.153.

⁷ Idem, p.100.

⁸ Idem, p. 83-84.

⁹ Idem, p.86.

¹⁰ Idem, p.119.

¹¹ Idem, p. 180.

José Mármol e o *Ostensor Brasileiro* : natureza e civilização*

Maria Eunice Moreira
PUCRS / CNPq

Es preciso moverse.

José Mármol

Nos anos de 1845 a 1846, circulou no Rio de Janeiro, sob a direção do romancista e poeta português Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, e de João José Moreira, o *Ostensor Brasileiro*, jornal literário e pictorial. O título do jornal, que procede do latim “ostensore” (aquele que mostra ou ostenta), já indiciava a intenção do novo periódico: ostentar alguma coisa, e, nesse caso, a intenção era a de mostrar o Brasil, promovendo a “brasilidade”, compromisso assumido na “Introdução”, espécie de editorial, estampado no número de lançamento:

219

[...] o plano circunscrito, que nos impusemos de tratar exclusivamente de objetos relativos ou pertencentes ao Brasil constitui a primeira parte do nosso programa, e a maior das dificuldades a vencer, segundo aqueles que de trabalhos mentais só esperam como único prêmio um pouco de oiro vil [...].¹

Na folha de rosto, os editores deixaram mais evidenciada essa proposta, ao ampliar a descrição do jornal: “Coleção de produções originais em prosa e verso sobre assuntos pertencentes à terra de Santa Cruz [...] ornado com numerosas gravuras”, garantindo, também, a “identificação de pictorial”² que constava no título.

Seus editores consideravam-no “uma destas empresas atrevidas, que os indiferentes julgam loucas, e os amigos impossíveis”.³ O atrevimento ou a ousadia vinha justamente da linha editorial que pretendiam imprimir e que recaía sobre uma questão fundamental: promover a leitura no Império brasileiro. Consoante com essa missão, a informação a ser divulgada devia ser acessível a todas as camadas sociais, visando à democratização do saber. Além disso, o *Ostensor* buscava valorizar os escritos brasileiros, não abrigando “traduções de artigos, que não tenham imediata relação com o Brasil, não [devendo] utilizar gravuras feitas em França ou Inglaterra”.⁴

220 Ostentar o Brasil ou promover a “brasilidade” significava, em outras palavras, colocar o país no processo de civilização, a exemplo das nações desenvolvidas. Isso poderia ser concretizado através da publicação de artigos sobre temas históricos, geográficos e sociais da terra de Santa Cruz. Os assuntos visavam atingir o objetivo de estimular a infraestrutura cultural condizente com os foros de um país em transição. “Mostrar ao mundo que esta boa e hospitaleira terra de Santa Cruz vai um pouco mais adiantada em civilização, do que por especial mercê apregoam pela Europa *viajantes ilustrados e fidedignos* em suas narrações maravilhosas”⁵ era tão necessário quanto “aliviar quantos brasileiros viajam, de tão nojentas perguntas, como as que se lhes fazem respeito dos *selvagens, cascáveis e jaguaras* que nos atormentam aqui nesta nossa silvícola cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro”.⁶

Já no primeiro número do novo jornal seus editores assumiram o compromisso de contribuir para “civilizar o povo”,⁷ acreditando que o jornal literário “é uma poderosa alavanca da civilização”.⁸ O *Ostensor* publicou poemas, romances, biografias, efemérides, ao lado de ensaios sobre índios ou sobre as mulheres na sociedade, ou temas inovadores sobre a ocupação ur-

banas ou a preservação do patrimônio histórico e ambiental. Certos assuntos ousados para a época ocuparam suas páginas, como a emancipação das mulheres ou discussões sobre tópicos de política ambiental, como a destruição da floresta, que veio acompanhada de uma estampa e de um longo poema de Manuel de Araújo Porto-Alegre, pintor e poeta.

Apesar de seu vanguardismo tanto na linha editorial quanto na apresentação gráfica, o *Ostensor Brasileiro* não teve muitos leitores e seguiu a tradição da imprensa periódica da época: com circulação irregular e sem condições de sustentação, fechou suas portas após a edição de 54 edições, 416 páginas impressas e 54 gravuras.

José Mármol e o *Ostensor Brasileiro*

Coerente com sua política editorial de difusão de ideais inovadoras e assumindo uma pretensão liberal, o *Ostensor* abriu espaço para os intelectuais exilados no Brasil em função de questões políticas. Entre outros, os argentinos Juan Batista Alberdi⁹ e José Mármol, que vieram para o Brasil em decorrência de sua oposição ao governo do ditador Juan Manuel Rosas, encontraram acolhida no periódico carioca.

Quando Mármol chegou ao Rio de Janeiro, tinha menos de 40 anos, mas já era homem de biografia conturbada: estudou Direito, mas não concluiu o curso; esteve preso por ordem de Rosas; em 1839, assumiu a função de ministro plenipotenciário no Império do Brasil, por convite do General Tomás Guido, supostamente seu pai. Em 1845, embarcou para o Chile, mas uma tempestade desviou o barco e Mármol acabou chegando ao Rio de Janeiro. Não se sabe quanto tempo ficou no Brasil, mas, em 1852, depois da queda de Rosas, retornou a Buenos Aires, onde foi nomeado ministro plenipotenciário no Chile. Em 1855, publicou a novela *Amalia*, e em 1856 assumiu a direção da Biblioteca

Nacional de Buenos Aires, até que uma doença provocou sua cegueira, obrigando-o a deixar essa função. (Sina que, como se sabe, seria vivenciada, anos mais tarde, por outro diretor da mesma Biblioteca Nacional – Jorge Luis Borges).

Apesar de sua efetiva participação no destino político e literário da Argentina, e de sua presença na vida cultural brasileira, Mármol não foi registrado por nenhum dos historiadores da literatura brasileira, de Sílvio Romero a Carlos Nejar. A única referência sobre esse argentino encontra-se na inconclusa *História da literatura brasileira*, que Joaquim Norberto começou a escrever, no século XIX. Ali, é citado no capítulo “Introdução histórica sobre a literatura brasileira”, no qual Norberto explicita as fontes que serviriam para a redação do trabalho, e menciona Mármol como um dos estudiosos da literatura nacional. A passagem textual, que encerra o texto introdutório, esclarece:

222

Os importantes trabalhos, em que tantos ilustres literatos se não ocupado de nossa literatura, me serviram na confecção desta história; [...] entre os *americanos* Santiago Nunes Ribeiro, J. M. Gutierrez e J. Mármol, sem falar em Bouterwek, Simonde de Sismondi, Sané, e outros, que de passagem mencionam alguns de nossos mais célebres autores.¹⁰

Mármol chegou ao Brasil no momento em que o país tomava medidas para mudar sua fisionomia e caminhar rumo à modernidade. No plano político, os liberais e os conservadores firmavam um acordo nacional representado pelo Ministério da

Conciliação, presidido pelo Marquês do Paraná. Nasceram as primeiras tentativas para a criação de um mercado de trabalho, da terra e dos recursos disponíveis. Os donos do capital, além de exportar seus produtos, passaram também a controlar os países produtores de matérias-primas por meio de investimentos. A Inglaterra, que exercia o monopólio sobre o comér-

cio exterior brasileiro e suas atividades produtivas, investia fortemente no Brasil, participando da construção de ferrovias, da melhoria dos portos, do desenvolvimento dos transportes urbanos e da criação de companhias de navegação. As fábricas passaram a produzir chapéus, sabão, tecidos de algodão e cerveja, produtos até então importados.

O Rio de Janeiro foi um dos locais mais beneficiados pelas mudanças. No desenho social da cidade, as mansões dos ricos comerciantes e dos fazendeiros de café ficavam nos bairros mais próximos aos cafés e teatros, enquanto os trabalhadores moravam nos cortiços, mais distantes do centro. Como sede da Corte, o Rio de Janeiro recebeu melhorias no setor de serviços para atender às novas manufaturas instaladas, como iluminação a gás e água encanada. No lugar das antigas carruagens surgiram os bondes puxados a burro que ligaram Botafogo à Tijuca e posteriormente foram substituídos pelos bondes elétricos, encarados como sinal do progresso. Apesar da modernização, conviviam no mesmo espaço opulência e miséria, e enquanto as lojas comerciais apresentavam as últimas novidades francesas e inglesas, ao mesmo tempo os escravos perambulavam pelas ruas, despojados e quase nus.

223

Quando Mármol escreve no periódico carioca, conta com duas seções diferenciadas: a primeira, intitulada Fragmento “Da Minha carteira de viagem” e “Juventude progressista do Rio de Janeiro”,¹¹ manifesta sua leitura das condições políticas e culturais de um lugar diferente daquele de onde provém: a Argentina de Rosas. No primeiro conjunto, “Fragmento de Minha carteira de viagem”, reúne três artigos, em que aborda temas como a liberdade intelectual, a poesia e a mulher como musa, e a América e sua relação com os governos colonialistas. O segunda, “Juventude progressista do Rio de Janeiro”, distribui-se em duas partes e é publicada em quatro diferentes edições do periódico.

Nesses textos, Mármol adentra mais as questões literárias dos países da América hispânica e do Brasil, além de discutir a função do periodismo e realizar uma análise da produção cultural (drama, poesia, inspiração) do Rio de Janeiro. Em contraste com seu país natal, que vivia sob a égide da ditadura, o Brasil não enfrentava aquele sistema de poder, e é justamente essa situação que provoca a observação do estrangeiro: Mármol não encontra aqui a almejada revolução política e social, capaz de alterar a vigente ordem colonial. Essa é a tônica de seus artigos, especialmente o conjunto sobre a “Juventude progressista”.

Na verdade, Mármol pretende que seus escritos contribuam para “educar” o povo, que se encontra distante dos ares da civilização, ou, como caracterizou Norbert Elias, do “processo civilizador”,¹² entendido como um conjunto de regras e comportamentos socialmente consagrados. Na sociedade brasileira, porém, as medidas civilizatórias adquiriam um significado especial, pois civilizar incluía a necessidade de superar as condições dominantes na época colonial e estabelecer um padrão consonante com a nova ordem política e social. É necessário atentar para comportamentos até então impossíveis e que levariam ao estabelecimento de processos culturais autônomos e diferenciados da ordem colonial. Só pela superação da ordem vigente seria possível consolidar a emancipação do país e colocá-lo ao lado das nações desenvolvidas e modernas.

Na sua análise, o Rio de Janeiro é o paradigma de que muito havia a ser feito para o progresso da cidade e do Brasil. Especialmente no conjunto denominado “Juventude progressista do Rio de Janeiro”, Mármol evidencia que a capital do Império ainda se ressentia de condições urbanas e sociais compatíveis com a modernidade almejada, e tampouco o Brasil realizara a revolução social e cultural:

Pois bem; no Rio de Janeiro não existe uma revolução política, nem filosófica, nem literária: por conseguinte não existem princípios estabelecidos nestas grandes fontes do movimento social; por conseguinte não há associações; por conseguinte não há homens em ação.¹³

A observação de Mármol apoia-se em dois elementos principais: o primeiro diz respeito à anotação de que a imprensa brasileira não exerce o papel de fomentar e discutir a revolução, necessária para a renovação da ordem política. Ao contrário, por exemplo, da Argentina, país em que a revolução já ocorrera, pois que a separação decorreu de guerra com a antiga metrópole, no Brasil essas questões não são sequer discutidas. O segundo elemento diz respeito à juventude do Rio de Janeiro. Esse segmento, ao qual compete a promoção da revolução, não está comprometido com tais ideias. Mármol entende que “a juventude não pode ter outros interesses além da pátria, da liberdade e da civilização, — três coisas que jamais se separam, porque, ou vivem juntas defendidas pelas instituições e pela inteligência, ou morrem juntas sob a férrea mão do despotismo”.¹⁴

225

A juventude progressista que Mármol requer para o Brasil é reconhecida em todas as sociedades civilizadas por um poder quase despótico que exerce sua força sobre essa mesma sociedade, e o poder de manifestação dessa juventude encontra-se na imprensa periódica. Esse é o mecanismo capaz de alavancar o progresso e promover a revolução. No entanto, no Rio de Janeiro a imprensa não representa uma revolução inteligente, nem uma revolução política, e menos ainda uma revolução literária. E complementa o jornalista Mármol: “O mais original nisto é que em toda a América não há um país, onde, como no Brasil, se fermente em suas entranhas uma revolução política mais vigorosa, mais cheia de sintomas assustadores para o porvir.”¹⁵

Decorre daí, então, a impossibilidade de reconhecer a expressão literária do Brasil. Diz Mármol, em complemento, que, buscando “a juventude na ação literária, — não a achamos; — achamos o poeta; achamos o literato; porém não o movimento literário, — a revolução mais propriamente dita”.¹⁶ A América, tanto a lusitana quanto a hispânica, desdobram-se em dois princípios fundamentais: a barbárie a civilização:

226

Desses dois elementos opostos que constituem nossa sociedade, resultam os quadros surpreendedores de nossa vida atual. Para onde quer que volteis os olhos encontrá-los-eis em luta; em luta sempre de morte; e daqui as paixões, as resistências, os instintos, e os homens americanos. Daqui esse mal estar que todos sentem, esse rumor surdo que se faz sentir em todas as partes dos novos estados, que anuncia um não sei quê de terrível e estrepitoso na América, que todos conhecem e ninguém sabe definir, nem o caráter, nem a época do terremoto universal. Não é mais que o combate encarniçado do princípio inovador representado pela sociedade civilizada com o princípio bárbaro representado pelo povo. — Daqui essa dúvida mortificante do espírito do filósofo sobre o futuro do novo mundo. Qual é? Ninguém sabe. Tudo o que hoje temos em política, em instituições, em filosofia, tudo é um cabedal a juros que nos tem emprestado a Europa: — nada temos nosso; — tê-lo-emos alguma vez? Quem sabe!¹⁷

Enfim, o raciocínio do argentino é objetivo: na Argentina, em que nada favorece o desenvolvimento literário, há um movimento revolucionário, capaz de levar à pretendida autonomia. No Brasil, ao contrário, que cresce sob um regime considerado favorável, pelo apoio do Império, seus intelectuais não aproveitam a conjuntura social e política, vivendo num estado de apatia em relação às grandes questões de seu tempo. O Rio de Janeiro continua a se movimentar sob a orientação do pensamento eu-

ropeu: “Aqui, tudo é europeu: os costumes, a vida cultural, o drama. Pois bem; por desesperado que seja este estado, é um tesouro magnífico para o drama. Uma sociedade constituída deste modo é o romantismo em ação”.¹⁸ Segundo ele, falta ao Brasil a efervescência social e política capaz de sustentar os processos de mudança literária.

Mais uma vez Mármol compara sua terra e o Brasil para dizer que, na Argentina, “Rosas é a condição de possibilidade mais forte para o romantismo”,¹⁹ não porque haveria uma associação entre governo e cultura, mas porque, como observa Adriana Amante, lá a produção intelectual funcionaria como contrapoder em relação à ditadura de Rosas, e no Brasil há possibilidade de criação da literatura em todos os elementos: na natureza e nas relações sociais. O romance aparece como o gênero de composição favorito para se escrever a história de um país. A fórmula sugerida por Mármol é simples: da combinação entre o modelo europeu e a situação americana podem ser criados tipos romanescos absolutamente genuínos. Na sociedade brasileira desfilam tipos e elementos, a céu aberto, para encherem as páginas do romance nacional.

227

A recorrente exigência preconizada pelo crítico para a formação da literatura é coerente com o sentido de civilização. Entende ele que

O movimento literário não é outra coisa, de qualquer modo que se examine, senão a expressão mais alta da organização social: se uma sociedade está organizada e constituída em princípios dados e aprovados por ela mesma, sazoados pelo tempo e a conveniência, a literatura é então lógica e desenvolve-se com a política, a moral, a ciência, etc., e campeia em um mundo trilhado e conhecido.²⁰

José Mármol assumia o papel de agente civilizador do sistema organizacional brasileiro, do qual a literatura seria o pro-

duto mais elaborado. O processo literário, porém, encontrava-se ainda em um estágio de “pré-civilização”, pois que os recursos que poderiam encher os olhos dos brasileiros passavam completamente despercebidos por aqueles a quem competia promover a civilização. Como diz novamente Adriana Amante, “se o Brasil procura sua origem no ‘Brasil só natureza’, o argentino maravilhado (Mármol) é útil”,²¹ pois a natureza exuberante aos olhos do estrangeiro coaduna-se com o projeto nacionalista de fundação da nação pela via da “cor local”, e nela a natureza é seu principal trunfo. Por outro lado, para além do espanto com que “mira” a terra estrangeira, Mármol assume também o papel didático de chamar a atenção dos brasileiros para a transformação que a sociedade precisa passar, caso seus filhos queiram evitar as perguntas que costumam lhes fazer sobre os selvagens, as cascáveis e as jaguaras, quando viajam ao Exterior. Civilizar significa adotar comportamentos de conduta, repressão de instintos, obediência a normas de convivência social, que distinguiriam a “barbárie” da “civilização”, como registrou Hernández, no célebre *Facundo* da literatura argentina, mas sobretudo implantar mecanismos sociais que permitam distinguir o Brasil da velha mãe portuguesa.

Resta saber, porém, se os artigos de “Juventude progressista do Rio de Janeiro” descreviam o Rio de Janeiro daquele tempo ou apenas denunciavam o estranhamento que a natureza da cidade maravilhosa provocava aos olhos do argentino José Mármol.

NOTAS

* Texto apresentado durante o XXVII Encontro Nacional da ANPOLL (UFF, 10 a 13 de julho de 2012).

¹ Ostensor Brasileiro: jornal literário e pictorial. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 13. Todas as citações serão retiradas dessa edição; nas notas subsequentes, utilizarei a abreviatura OS para indicar o jornal, seguido da página da citação.

² OS, 12. A linha editorial será mantida nos números subsequentes. O Ostensor era publicado quase sempre quinzenalmente, em oito páginas, e em geral trazia um capítulo de romance, um artigo de fundo, uma biografia, fatos brasileiros, poemas e uma estampa. O jornal não contava com assinantes para financiar suas edições.

³ OS, 13.

⁴ OS, 13.

⁵ W., P.S. Rio de Janeiro. Teatro de São Pedro de Alcântara. OS, 58.

⁶ Idem.

⁷ OS, 13.

229

⁸ OS, 13.

⁹ O Ostensor Brasileiro publicou uma memória escrita por Juan Bautista Alberdi, outro exilado argentino, intitulada “Memória sobre a conveniência e objetos de um Congresso Geral Americano”, com a qual Alberdi obteve o grau de Licenciado na Faculdade de Leis e Ciências Políticas da Universidade de Chile. (OS, 289-291, 297-299, 305-307, 313-315, 321-322).

¹⁰ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Introdução histórica sobre a literatura brasileira. Revista Popular, Rio de Janeiro, n. 5, p. 21-33, jan.-mar. 1860. Grifos meus.

¹¹ Os artigos sob o título “Juventude progressista do Rio de Janeiro” encontram-se nos números 44 a 48 do Ostensor Brasileiro.

Mármol publica em espanhol, com modificações, esses textos em: Examen crítico de la juventud progresista del Rio de Janeiro (Montevideu, 1847).

¹² V. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*.

Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 2.

¹³ OS, 413.

¹⁴ OS, 414.

¹⁵ OS, 413.

¹⁶ OS, 414.

¹⁷ OS, 415.

¹⁸ OS, 415.

¹⁹ AMANTE, Adriana. O estrangeiro, muito romântico – a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). Trocas culturais na América Latina. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Neam/FALE/UFMG, 2000. p. 155.

²⁰ OS, 427.

²¹ AMANTE, Adriana. O estrangeiro, muito romântico; a literatura dos escritores românticos argentinos exilados no Brasil. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). Trocas culturais na América Latina. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Neam/FALE/UFMG, 2000. p. 157.

Narrativas de viagem e a “ Questão do outro”

Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho
(PUCGOIÁS)

Literatura, crítica literária e imaginação histórica

A busca de novas formas de abordar o passado levou os historiadores à antropologia, economia, psicologia e sociologia; no momento essa busca os está conduzindo para a crítica literária. De fato, o único traço verdadeiramente distintivo da nova abordagem cultural da história é a abrangente influência da crítica literária recente, que tem ensinado aos historiadores a reconhecer o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica. (KRAMER, 2006, p. 131-2).

231

A evolução da escrita histórica, no século XX, bem como a renovação intelectual entre os historiadores modernos, resultou da busca de novas formas para a abordagem do passado e, conseqüentemente, de novas disciplinas acadêmicas, com destaque especial para a crítica literária, pela mirada mais atenta à linguagem e às estruturas narrativas na criação da escrita histórica. As técnicas literárias com suas visões retrospectivas e cortes cinemáticos podem, segundo argumentos de Burke, em “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa” (1992, p. 348) “ajudar os historiadores em sua difícil tarefa de revelar o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas e apresentar pontos de vista múltiplos”.

O objeto de análise deste estudo é *A Carta de Pero Vaz de*

Caminha, primeiro texto sobre o descobrimento do Brasil. Como relato de viagem, a sua escritura anuncia desde os primeiros parágrafos dois campos de percepção: o dos fatos e o dos acontecimentos. De antemão, Caminha antecipa sua intencionalidade ao afirmar que o seu procedimento historiográfico de relator do *achamento* das terras do Brasil vai passar pelo relato narrativizado dos fatos ocorridos, ou seja, pela influência significativa do campo do parecer, por ser interpretativo e, portanto, subjetivado, mais do que pôde sugerir o campo factual do ver. Como relato de viagem, a *Carta* apresenta uma intencionalidade autoral, porque carregada de uma ideologia (ALBERTINA, 2002), e tal função ideológica vê-se explicitada nas primeiras linhas.

Senhor

232

Posto que o Capitão-mor desta frota, e assim igualmente os outros capitães escrevam a Vossa Alteza dando notícias do achamento desta Vossa terra nova, que agora nesta navegação se achou, não deixarei de também eu dar minha conta disso a Vossa Alteza, fazendo como melhor me for possível, ainda que — para o bem contar e falar — o saiba pior que todos. Queira porém Vossa Alteza tomar minha ignorância por boa vontade, e creia certamente *nada porei aqui, para embelezar nem para enfeiar, mais do que vi e me pareceu.*” (CASTRO, 2003, p. 88; grifos nossos).

O autor considera o seu ponto de vista e sua interpretação dos fatos do descobrimento do Brasil como mais um dos que receberá Sua Alteza e, nem por esse motivo desmerece, de sua parte, o rigor de uma descrição detalhada e a astúcia de uma imaginação ativada e desvelada pela recepção e interpretação dos fatos.

Dessa maneira, tal procedimento parece vincular os avanços significativos dos procedimentos de narrativização histórica (WHITE, 1994) aos tradicionais campos de análise dos histo-

riadores estruturais. Os defensores da narrativa histórica, nas perspectivas de Burke (1992, p. 331) e de Hayden White (1994), argumentam ressaltando que “a análise das estruturas é estática e, assim, em certo sentido, não histórica”.

A *Carta de Caminha*, analisada sob o ângulo não mais de confronto entre narrador e analista, abre espaço tanto para o relato de acontecimentos quanto para a análise das estruturas. Embora predomine em todo o documento uma abordagem ainda superficial, porque intencional, dos acontecimentos, tal desconsideração para com a história cultural dos primeiros habitantes aqui encontrados vai engendrar uma postura e atitudes mais críticas do leitor. Dessa forma, inicia-se também um mapeamento, uma cartografia das relações de conquista e de barbárie; relações complexas entre colonizados e colonizadores, por justamente esbarrarem nos princípios que sustentam as noções de identidade e de alteridade.

233

A literatura, a crítica literária e a história cultural promoveram, nos últimos tempos, uma constante tensão literária e historiográfica e uma maior disposição para buscas interdisciplinares acadêmicas. As relações entre literatura e história desencadearam e promoveram a crise dos paradigmas de análise da realidade, a descrença nas verdades legitimadoras e a interdisciplinaridade.

A imaginação dialógica fundamenta-se na interação entre tendências opostas na literatura e na vida; a imaginação histórica requer uma nova sensibilidade da linguagem para assegurar uma redefinição das fronteiras e prioridades da historiografia. A forma literária, por sua vez, libera a linguagem e desafia as categorias que imperam em outras esferas culturais, retratando as controvérsias internas com maior profundidade do que os outros textos.

Dessa forma, a crítica literária oferece caminhos importantes que levam a uma nova perspectiva interpretativa de tex-

tos e contextos do passado. A imaginação histórica não pode ser inteiramente separada da literatura ou da filosofia ou de outras linguagens disciplinares, ainda que nunca seja idêntica a esses outros discursos.

Identidade e alteridade

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse as suas vergonhas. Traziam nas mãos arcos e setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles assim fizeram.

Nessa ocasião não se pôde deles haver fala nem entendimento que servisse, pelo grande estrondo das ondas que quebravam na praia. Nicolau Coelho lhes deu então somente um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro de penas de ave, compridas as penas, com uma copazinha pequena, de penas vermelhas e pardas como de papagaios [...] peças essas que, creio, o Capitão está enviando a Vossa Alteza. E depois de tudo isso, voltou-se às naus por ser tarde e não ser possível continuar a falar com eles, *por causa do mar.* (CASTRO, 2003, p. 90; grifos nossos).

234

A problemática da alteridade instala-se mediante a constatação de que a relação com o outro é sempre paradoxal e que não se dá numa mesma dimensão. Os postulados de Todorov, em *A conquista da América: a questão do outro* (2003) servirão como embasamento teórico para pontuar as diferenças existentes no real. Afirma o autor que para dar conta dessas diferenças, três eixos são considerados fundamentais: um primeiro plano, axiológico, que se percebe pelos julgamentos de valores; um segundo praxiológico (que fazer? — pergunta que caracteriza o mundo dos conquistadores), plano verificado pela ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro; e um terceiro plano, o epistemológico (como fazer? — pergunta que pressupõe uma

interpretação dos acontecimentos), que se deixa perceber pelo fato de conhecer ou de ignorar a identidade do outro. Argumenta Todorov que as três dimensões, a de conquistar, a de amar e a de conhecer, são comportamentos autônomos.

Esta análise do texto de Caminha visa identificar a predominância de alguns desses planos, propostos por Todorov, que irão contribuir para revelar as variadas dimensões da visualização do outro, ou da não visualização do outro no processo de identificação e de reconhecimento da alteridade entre colonizados e colonizadores.

De acordo com o exposto no *Dicionário de análise do discurso*, de Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau, a noção de princípio de *alteridade* apresenta-se da seguinte forma:

[...] derivada da filosofia, no interior da qual serve para definir o ser em uma relação que é fundada sobre a diferença: o *eu* não pode tomar consciência do seu *ser-eu* a não ser porque existe um *não-eu* que é o outro, que é diferente. Ela se opõe, então, ao conceito de *identidade*, que concebe a relação entre dois seres sob o modo do *mesmo*. (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 34).

235

Percebe-se, na leitura da *Carta*, uma atitude de Caminha em relação aos índios, semelhante à de Colombo. Observados os trechos destacados do excerto da carta, e tomados com epígrafe — “Nessa ocasião não se pôde deles haver fala nem entendimento que servisse, *pelo grande estrondo das ondas que quebravam na praia* [...]. E depois de tudo isso, voltou-se às naus por ser tarde e não ser possível continuar a falar com eles, *por causa do mar*.” (CASTRO, 2003, p. 90; grifos nossos) —, não se verifica a preocupação com a *comunicação* realizada como fator de interação, princípio este que fundamenta o ato de linguagem juntamente com a influência, a regulação e a relevância. O princípio de interação, com base em Charaudeau & Maingueneau, delinea-se da seguinte forma:

Na análise o discurso, esse termo é retomado com essa mesma definição aplicada à relação de comunicação. Ele é empregado por Charaudeau na expressão princípio de alteridade (algumas vezes, princípio de interação, para designar um dos quatro princípios que fundam o ato de linguagem (com os princípios de *influência*, de *regulação* e de *relevância*). Esse princípio define o ato de linguagem como um ato de troca entre dois parceiros que são, no caso, o sujeito comunicante (eu) e o sujeito interpretante (tu). Eles se encontram em uma relação interacional não-simétrica, já que cada um deles desempenha um papel diferente: um, o da produção do sentido do ato de linguagem, o outro, o da interpretação do sentido desse ato. Instaura-se, então, entre os dois parceiros, um olhar avaliador de reciprocidade que postula a existência do outro como condição para a construção do ato de comunicação no qual se *co-constrói* o sentido. (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 34-5).

236

Todorov considera a atitude de Colombo para com os índios como decorrência da percepção que o mesmo tem sobre eles. A percepção é a de um colonizador diante do colonizado; e o ponto de observação está focalizado na relação de Colombo com a língua do outro. Reitera o autor que tal percepção tem suas componentes que se mantêm até os dias de hoje:

Ou ele pensa que os índios (apesar de não utilizar estes termos) são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos, e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção de seus próprios valores sobre os outros, ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade (no caso, obviamente, são os índios os inferiores): recusa a existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo. Estas duas figuras básicas da experiência da

alteridade baseiam-se no egocentrismo, na identificação de seus próprios valores com os valores em geral, de seu *eu* com o universo: na convicção de que o mundo é um. (TODOROV, 2003, p. 58-9).

Na *Carta* de Caminha, o projeto de assimilação e o desejo de cristianizar os índios espalhando o Evangelho se confundem. A princípio, a ideia parece um pouco abstrata, mas a intenção concretiza-se pelas impressões tiradas durante e após a celebração da primeira missa no Brasil. A expansão espiritual apresenta-se aí ligada indissolavelmente à conquista material, sendo este resultado e condição daquela. A ideia de conversão parece o objetivo maior da expedição.

E, segundo que a mim e a todos *pareceu*, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã do que nos entenderem, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer como nós mesmos, por onde *parecer* a todos que nenhuma idolatria nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados e convertidos ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar; e porque então já então terão conhecimento de nossa fé, pelos dois degredados, que aqui entre eles ficam, os quais hoje também comungaram. (CASTRO, 2003, p. 114; grifos nossos).

237

Na *Carta* de Colombo, datada de 12 de novembro de 1492 (*apud* Todorov, 2003, p. 61-62), as impressões sobre os índios e a possibilidade de conversão dos mesmos aparecem assim: “Creio que, se começarmos, em breve Vossas Altezas conseguirão converter à nossa Santa Fé uma multidão de povos, ganhando novos territórios e riquezas, assim como todos os povos da Espanha, pois há sem dúvida nestas terras grandes quantidades de ouro.”

A visão, tanto de Colombo quanto de Caminha, mostra que eles veem as coisas como lhes convêm, e esta imagem, se-

gundo Todorov, “só pode ser obtida através da *supressão* de todos os traços dos índios que poderiam contradizê-la — *supressão no discurso* sobre eles e também, se for o caso, *na realidade*. (TODOROV, 2003, p. 61-62; grifos nossos).

Consequentemente, tal visão esvazia de sentido o plano epistemológico que garantiria o reconhecimento do princípio de alteridade. Caminha passará da ideia de assimilacionismo, que implica igualdade de princípios, à de propagação de uma ideologia escravagista, por considerar a posição de inferioridade dos índios. A propagação de fé e a escravização aparecem intimamente ligadas. A alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada, provando que é pelo desconhecimento que se tem dos índios que chega à recusa em admiti-los como sujeitos diferentes e com os mesmos direitos.

238 Contudo, o discurso da diferença, segundo Todorov, “é um discurso difícil”. Constata, ainda, o autor: “O postulado da diferença leva facilmente ao sentimento de superioridade, e o postulado da igualdade ao de indiferença, e é sempre difícil resistir a esse duplo movimento, ainda mais que o resultado final desse encontro parece indicar, sem sombra de dúvida, o vencedor” (TODOROV, 2003, p. 87).

Eduardo Bueno, no texto de apresentação à obra de Las Casas, *O paraíso destruído* (2007, p. 25), assegura que toda a obra desse autor, desde um pequeno memorial enviado de Espanha em 1516 até o tratado sobre Os tesouros do Peru, de 1563, teve uma única preocupação: a de alertar a Espanha e toda a Europa para as atrocidades e injustiças cometidas no Novo Mundo. Indaga Bueno (idem, p. 25): “Os conquistadores realmente desapareceram depois da metade do século XVI, ou a conquista prolongou-se através dos séculos até os nossos dias?” Todorov (2003, p. 371) parece responder à provocação e acrescenta que “é preciso examinar as armas da conquista se quiser-

mos ter possibilidade de freá-la um dia. Pois as conquistas não pertencem só ao passado”. Parafrazeando Bueno, conclui-se que a história de ontem, a de há quatro séculos, bem como a história de hoje, continuam sendo feitas de relatos de conquista e de barbárie.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CASTRO, Silvio (Introdução, atualização e notas). *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2003. (L&PM POCKET, 326).

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominique Lacapra. In: HUNT Lynn. *A nova história cultural*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LAS CASAS, Frei Bartolomé de. *O paraíso destruído: a sangrenta história da conquista da América Espanhola*. Tradução de Heraldo Barbuy. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VICENTINI, Albertina. Editorial. *Estudos*, Goiânia, v. 29 (especial), p. 219-230, mar. 2002.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de cultura, 6).

A amazônia em narrativas (1914/1934): um tributo a Euclides da Cunha e aos viajantes

Marli Tereza Furtado
UFPA

240 Nosso propósito ao refletirmos sobre a Amazônia em narrativas se vincula ao nosso atual projeto de pesquisa que pretende observar a tipologia das narrativas que focalizaram a região, entre 1850 e 1950.¹ Cabe dizer que, ao refletirmos sobre a representação da Amazônia brasileira na literatura, um primeiro raciocínio nos leva aos viajantes que retrataram o Brasil em suas várias regiões. No entanto, depois de Flora Sussekind (1990) ter investigado e datado a constituição de um narrador de ficção na prosa brasileira, não necessitamos historiar o papel desses viajantes, a não ser naquilo que serviu de traço para a constituição desse narrador também na prosa de ficção brasileira que ambientou suas tramas na região amazônica, embora essa prosa não se tenha constituído de modo independente.

Em se tratando do retrato dessa região, no entanto, há pontos curiosos, alguns já observados e bastante trabalhados pelo cânone, outros bastante periféricos ou à margem dele. Muitas narrativas entram nesse rol. É o caso, por exemplo, de *Simá*, livro publicado em 1857, considerado até o momento, pelos poucos que se voltaram a ele, o primeiro romance amazônico, escrito por José Lourenço da Silva Araújo Amazonas e, segundo Márcio Souza (1977, p. 191-192), “francamente indianista” e “precursor da escola indianista de José de Alencar”. Detalhes à parte, parece que cabe a outro autor, o reconhecido e canonizado

Inglês de Sousa, o papel de inscrever a Amazônia no mapa do romance brasileiro, embora as datas de seus primeiros romances, *O caucalista*, de 1876, e *O coronel Sangrado*, de 1877, o coloquem como precursor do realismo naturalista brasileiro, dado não reconhecido nas Histórias de nossa literatura.

Seguindo a cronologia, ao lado de Inglês de Sousa, outros nomes são canonizados, entre eles o do também paraense José Veríssimo e do fluminense Euclides da Cunha, sendo que a obra do segundo se tornou paradigma para as “narrativas amazônicas” das três primeiras décadas do século XX, se não de quase todo o século. Possivelmente, o fato de terem seguido o paradigma levou muitos autores ao desconhecimento póstero, não ultrapassando, em sua maioria, aquele reconhecimento de um público erudito, nas cercanias de sua publicação. É o caso de Mário Guedes, Alfredo Ladislau, Adauto Fernandes e Francisco Galvão.

Desses autores temos, respectivamente, as obras: *Os seringais* (1914), *Terra imatura* (1923), *Terra verde* (1925) e *Terra de ninguém* (1934). Note-se a presença do signo *terra* nos três últimos títulos, aliás uma recorrência digna de análise, pois ainda se registra *Terra de Icamiba*, de Abguar Bastos, de 1931, proposta de renovação de linguagem pelo autor, ao estilo do manifesto que escreveu, o *Flaminaçu*. E Eneida de Moraes empresta o título *Terra verde* para uma primeira investida literária, como poeta, nos anos 30. Nos anos 60, José Potyguara escreveu *Terra caída*, título de um dos contos de *Inferno verde*, de Alberto Rangel, de 1909, e Miguel de Ferrante, em 1972, repete o título da obra de Mário Guedes, *Seringal*.

Interessante que uma espécie de tradição tenha-se formado de certo modo retrógrada ao que Inglês de Sousa já tinha plasmado em suas narrativas, principalmente nos romances, ainda no século XIX. Dentre as razões desse retrocesso em termos narrativos ficcionais, uma delas se deve ao contexto da produ-

ção da borracha, nessas alturas já contabilizando números mais absolutos da espoliação humana. Também o contexto da literatura brasileira já tinha canonizado Euclides da Cunha como grande autor estilística e ideologicamente, independente de *À margem da história*, de 1909, obra paradigmática para os demais autores tanto no estilo quanto na denúncia social.

Observaremos os quatro primeiros autores acima citados e suas obras correspondentes, das quais apenas a primeira não traz o signo *terra* em seu título — Mário Guedes (*Os seringais*), Alfredo Ladislau (*Terra imatura*), Adauto Fernandes (*Terra verde*) e Francisco Galvão (*Terra de ninguém*) —, para refletirmos um pouco sobre a representação da Amazônia na primeira metade do século XX.

Um tributo a Agassiz e a Euclides da Cunha

242 *Os seringais*, de Mário Guedes, teve seu primeiro milheiro publicado em 1914, cinco anos depois do livro póstumo de Euclides da Cunha *À margem da história*, cuja primeira parte é dedicada à Amazônia, e seis anos depois do livro prefaciado por ele, *Inferno verde*, de Alberto Rangel. Em 1920, teve a segunda edição, estampada como “segundo milheiro” em sua capa, na qual também consta, entre parênteses, um subtítulo: “pequenas notas”.

E parecem notas, não tão pequenas, os 15 capítulos da obra, todos titulados e dos quais o primeiro aparece como “introito” e o último como “em apêndice”. Temos, assim, a tentativa menos de narrar uma história que se desenvolva em enredo do que de relatar fatos, menos ainda de relatar fatos do que de levantar dados, descrever a região, suas situações e alguns breves acontecimentos que soam como casos fortuitos.

Até chegar ao que anuncia no título da obra, os seringais, o narrador, em cinco capítulos, nos apresenta a Amazônia como a terra desses seringais, e retrata: a configuração geográfica da

região; sensações despertadas pela flora amazônica; o clima regional; reflexos da imigração mais distante no tempo e da emigração dos brasileiros de diferentes lugares para o local. A partir do sexto capítulo, passa a descrever o seringal, e dele se ocupa até o décimo, relatando: a configuração de uma propriedade em sua divisão espacial e em sua ocupação hierárquica; a vida no seringal desde o trabalho até as manifestações de lazer; as vias de comunicação dos e nos seringais; o comércio da borracha, bem como seu entorno, com o retrato das casas aviadoras e da movimentação das cidades em que se localizavam, principalmente Manaus e Belém. Nos capítulos seguintes, onze, doze e treze, o narrador se dispõe a abarcar o leque espacial da região, e passa a esboçar traços do território do Acre, da ilha de Marajó, do Amapá, do Rio Branco e do norte de Mato Grosso. Nesse esboço, delinea os principais rios dessas regiões, os escoadouros naturais e aqueles construídos pelo homem, como a ferrovia Madeira-Mamoré.

243

Terminado o esboço, o narrador, em capítulo intitulado “notas esparsas”, dispõe-se a trabalhar certos ícones regionais, sejam produtos, como o guaraná, sejam lendas, como a do acauã e a cobra, ou ainda aquilo que é específico, e exatamente por tão específico adquire um tom lendário, caso do uirapuru.

Mário Guedes termina o livro com um “em apêndice”, no qual toca em pontos da História regional, abordando a figura de Dom João VI e sua significação para o Brasil e, como desdobramento do assunto, aborda a política do marquês de Pombal em sua acirrada briga contra os jesuítas, que tiveram pape notório na História da Amazônia. E se a ação dos jesuítas está ligada ao indígena, o narrador termina citando dados aterradores: até aquela data, a extinção de quatro quintos dos índios então existentes.

Após este apanhado, alguns pontos devem ser destacados sobre este livro de Mário Guedes. Começemos pela linguagem,

objetiva, clara, sem períodos marcados por preciosismos linguísticos ou contorções da ordem, o que, cremos, a aproxima do leitor, não oferecendo dificuldade inclusive para o leitor deste novo século. Vejamos um momento em que o narrador sai do simples relato para o quadro plástico da natureza:

O trovão ecoa fortemente na floresta.

A copa das árvores agita-se toda, contorcendo-se desesperadamente. Enormes vegetais tombam a espaços, levando em sua queda outros que ficam próximos. Os galhos secos estalam... As “línguas de fogo” do relâmpago o traspassam a mata. O raio fere o ápice do gigantesco vegetal...” (GUEDES, 1920, p. 29).

244 Notem que ele ou toma emprestada a expressão “língua de fogo” de algum outro escritor, ou a considera uma imagem cristalizada, ou clichê, pois a coloca entre aspas. A respeito da linguagem, nos dois primeiros capítulos, o narrador parece tocado por seus limites artísticos para descrever de modo abrangente e profundo a região em sua natureza. Por isso, afirma em determinado momento que o verso, em sua concentração da emotividade, expressaria melhor o entardecer junto à junção das águas do rio Negro com as do Amazonas, porque a “prosa ou diz de mais, ou diz de menos” (GUEDES, 1920, p. 27).

Outro dado interessante que, neste caso, explica parcialmente a linguagem adotada, é a presença de um narrador posicionado no tempo presente da edição da obra e no espaço urbano, onde ela será publicada. Em mais de um momento, o narrador diz de si, identificando-se como homem urbano, escrevendo a obra no Rio de Janeiro e falando com um leitor local. Por outro lado, reforça para esse leitor a verossimilhança de sua narração, revelando que foi “encarregado do 1.º Posto fiscal, no Rio Caeté, afluente do Rio Iaco [por sua vez afluente] do Rio Purus” (GUEDES, 1920, p. 36).

Este narrador, entretanto, como nas demais obras aqui trabalhadas, se mostra dono de um acervo cultural amplo e presta tributo a uma série de autores, destacando-se sobretudo Louis de Agassiz e Euclides da Cunha. Do primeiro, de quem cita trechos, discute ideias, concorda com asserções, revela que tem veneração por ele e afirma ter sido o melhor precursor das concepções sobre o meio amazônico, seguido depois pelo segundo, de quem cita expressões, como “um clima caluniado”, e em dado momento afirma que Euclides da Cunha seria o escritor indicado para traçar um paralelo entre a nossa conquista do vale do Amazonas e a conquista do Oeste norte-americano.

Sem grandes pretensões estilísticas, mas tomando dos viajantes alguns cacoetes, como a enumeração de caracteres, Mário Guedes consegue seu intento, ou seja, apresenta a região, de modo geral, naquele momento econômico, não deixando de registrar a distância que o separa do que relata (perceba-se o uso recorrente do vocábulo “exótico” ou “exotismo” no trato da paisagem e do homem local), mas tentando chamar a atenção para o que seus antecessores já anunciaram: o grande “el dorado” e o “celeiro do mundo” necessita de política de planejamento para seu desenvolvimento.

245

Um tributo a Euclides da Cunha e aos viajantes

Terra imatura, do magistrado paraense Alfredo Ladislau, foi publicado em 1923, em Belém, apresentado em concurso, na seção *Contos e novelas*, e aprovado pela Academia Brasileira de Letras, em 1925. Em 1933 vai à terceira edição², sinal de uma certa receptividade, apesar de não termos informação do número das tiragens de cada edição para podermos melhor visualizar essa recepção.

Nessa terceira edição, no entanto, reúnem-se 34 textos críticos, de jornais de Belém e do Rio de Janeiro, quase todos

assinados por nomes conhecidos na época, seja em termos locais, seja em termos nacionais. Destacam-se Alberto Rangel, Osvaldo Orico, Agripino Grieco, Lauro Sodré, Mário Sette, Leôncio Correia, Lívio César, Raynero Maroja.

Grande parte desses críticos assinala a explícita reverberação de Euclides da Cunha e de Alberto Rangel na obra de Ladislau, sendo que apenas um observa o diálogo da obra com *Canaã*, de Graça Aranha, ainda que apenas na evocação de um eldorado, a terra prometida. Destacamos a crítica de Padre Dubois, da *Folha do Norte*, periódico de Belém:

A *Terra imatura* parece fruto de estudos pacientes, de observações reais e de uma fantasia vivaz.

Tem de Euclides da Cunha a pompa da linguagem, os vocábulos grandiloquos, a tecnologia sábia, o rebuscamento do frasear. Brilhante, e variado escrínio de pedrarias fidalgas, revelador de longos manuseios, filho de invejável erudição, o estilo nos arrasta arrebatadamente página por página sem permitir uma pausa ou folga, entre períodos musicais e imagens pitorescas, de fato em fato, de teoria em teoria, num suave embevecimento de intelecto.

É trabalho de um estudioso que sabe pensar, e de um pensador que sabe escrever e reúne o trino mérito da pesquisa, da reflexão e da arte. (LADISLAU, 1933, p. 222).

Embora de linguagem tão rebuscada quanto a do autor criticado, a observação de Pe. Dubois é percuciente, e basta folhear a obra para concordarmos com ele. O livro se divide em 13 partes que preferimos chamar de capítulos não numerados, mas intitutados, sendo que o capítulo X se subdivide em dois. Como abertura dos capítulos, há sempre uma página com epígrafes, e os autores citados se dividem entre literatos e cientistas viajantes: Euclides da Cunha, Alberto Rangel, E. Roquete Pinto (que cita Alan Bates), Guerra Junqueiro, O. A. Derby, C. F. PH. de

Martius, F. J. de Sant'Ana, Louis de Agassiz, Graça Aranha, Artur Orlando, Barbosa Rodrigues, Gaspar Carvajal, José Veríssimo, Dante Alighieri, Dr. João Severiano da Fonseca.

Percebemos que essas epígrafes não só dão o tom à narrativa, como parecem revesti-la de seriedade científica; afinal, o narrador se apoia em nomes reconhecidos para demonstrar que aquela Amazônia não foi percebida apenas por ele. Podemos especular o que pretendia esse autor, uma vez que se reconhece repetindo o que outros já observaram, vivenciaram, ou catalogaram, descreveram, analisaram. A especulação nada acrescenta, uma vez que a erudição do narrador já indicia o conceito que ele tinha de arte, no caso da prosa artística, conceito endossado pela crítica que só assinalou o lado bom da obra e a beleza da linguagem.

Vale comentar alguns capítulos da narrativa, e o primeiro não pode ser esquecido, uma vez que lhe dá o título *Terra imatura*. Nele, aparece um narrador em terceira pessoa que abre e fecha uma espécie de quadro, no qual coloca duas personagens dialogando sobre a natureza e o destino da Amazônia, intertextualidade visível com a obra *Canaã* (1902), de Graça Aranha. Ao estilo das personagens Milkau e Lentz, do autor citado, Arianda e Aiúna também se colocam em posições antitéticas, revelando-se o primeiro como um sonhador e apaixonado e o segundo, mais frio e, por conseguinte, mais preconceituoso, em seu positivismo de final de século XIX.

O apaixonado Arianda, tanto quanto o narrador, que abre o quadro com a contemplação do encontro das águas do Tapajós e do Amazonas, em um pôr de sol em Santarém, não só se extasia com a beleza da paisagem, como também se sente injuriado por ser a região “criminosamente inexplorada” (LADISLAU, p. 10), por razão da incúria dos homens, e propaga o grande potencial local, “o maior celeiro do mundo”, em aliar o braço (leia-se trabalho) com o capital, quando acionada por bons empreendedores.

Já o calculista Aiúna percebe essa falta de exploração como atraso da Amazônia; para ele isso se dá graças ao desequilíbrio entre o coeficiente do nosso povo e o próprio mundo amazônico, “vastíssima região impúbere, terra ainda imatura, e por isso refratária ao proveitoso disciplinamento das culturas eficientes” (LADISLAU, p. 12). Esse pensamento se entrelaça com a visão de que nossos tapuios são pacatos e fleumáticos, frutos de uma mirrada semente humana, raça inferior porque resíduo de raças frias. Ele fecha sua fala afirmando “crer na ação do tempo, na evolução natural do homem e da terra”, e o narrador finaliza o capítulo com as palavras “Alenquer, 1921”, como se essa parte fosse uma apresentação da obra.

248 Na sequência, essas personagens desaparecem e dão lugar àquele narrador em terceira pessoa que conduz a narração até o fim. Aliás, em se falando de personagens, a grande e praticamente única personagem dessa narrativa é a Amazônia, a qual, inclusive, ajuda a nomear o segundo capítulo, intitulado “A Amazônia de Euclides”, tributo tanto à região quanto ao autor. O narrador traça um quadro regional, utilizando-se de expressões de Euclides da Cunha e anunciando-o como o autor que se despojou do que considerava uma caricatura grotesca da Amazônia.

O terceiro capítulo, “O hymeneu das águas”, merece ser comentado porque inicia em tom erótico e termina místico, e é o que mais exercita a função poética da linguagem, donde a força plástica de um quadro com profusão de luz, cores, cheiros, movimento. Veja-se:

Onde quer que haja a doçura misteriosa das águas novas, pelas margens de todos os lagos, nos tufos de capim das ilhotas, pelos nateiros dos baixos, na atmosfera lavada de luz, movimentam-se delírios de asas palpitantes, policromias de plumas vivazes, abrindo desenhos animados na porcelana do céu, no pano das verduras, no lençol das águas.

Recruzam-se, em todas as direções, os casais de patos bravos; vermelhas jaçanãs, volitando pelos aguapés, soltam risadas cromáticas e as ferrugens curicacas misturam seu matraquear metálico aos lamentos dos carões, pelo brejo dos aningais. (LADISLAU, 1933, p. 46)

O erotismo do capítulo se justifica pelo título e pela personagem que aparece, o rio Amazonas, colocado como “o poderoso amante das lagunas pluviais que renascem, todos os anos, no começo do inverno, pelas extensas savanas de suas terras quaternárias” (LADISLAU, p. 37). Tal amante é enfocado como “o vigoroso fecundador da terra”, que se deleita nos “francos conúbios com as lagoas”, sendo estas também denominadas “efêmeras concubinas do insofrido e amoroso rio”.

O parágrafo final, que retrata o baile das garças, lembra um texto simbolista, tal a profusão do branco, e as chamadas sinestésicas invocando maciez, além do arremate místico. Vale a pena observar o excerto:

No meio, porém, desses verdadeiros festins das aves aquáticas da Amazônia, destaca-se o aristocrático “*baile branco*” das garças, na apropriada e sugestiva expressão de Alberto Rangel. Pousam aos grupos sobre as raras árvores desfolhadas, *branquejando-as* de *nevados flocos*; e quando baixam sobre o *feltro macio* das grammas, enroupadas nas *plumagens alvíssimas*, dão-nos a ideia de um *bando de virgens* que viessem, todas as *manhãs*, para a *comunhão da luz*, na *missa eucarística do dia*. (LADISLAU, 1933, p. 47; grifos nossos)

As descrições dessa natureza opulenta seguem adiante, nos demais capítulos, merecendo destaque a descrição dos habitantes locais, a fusão racial, da qual resultou o tipo do brasileiro da região, o mongu-malaio, de índole mole, diferente do homem do Nordeste. Depois da tirada preconceituosa, mitos e lendas regionais são relatados em capítulos específicos, entre os

quais comparecem as Icamiabas, os Teco-Imãs, a Vitória Régia, o Juruti-pepena, o Muiraquitã.

Interessante observar que o narrador que aparece do segundo capítulo em diante compartilha as ideias das duas personagens da abertura do livro, não defendendo a postura apenas de um ou de outro (Arianda e Aiúna). Observe-se como ele encerra a narrativa: “Esta é a lenda da Vitória-régia de Lindley. Os inimigos do lirismo e muito mais das nossas coisas aborígenes, avenham-se com os selvagens, que inventam essas tolices. (LADISLAU, 1933, p. 213).

Nesse sentido, esse narrador é aquele já apontado pela crítica que se debruçou sobre obras consideradas regionais,³ e verificou a existência de um narrador erudito, que ultrapassa o contexto e julga os traços da cultura local como invencionice e ou tolice.

250

Entre o catálogo geográfico e sociológico: mais um tributo a Euclides da Cunha.

Praticamente coetâneo do livro de Alfredo Ladislau, *Terra verde*, cujo primeiro milheiro saiu em 1925, retoma os mesmos temas de seu antecessor, o mesmo estilo floreado por imagens que engrandecem e enobrecem a paisagem, a mesma preocupação com o futuro daquela terra, mas com técnica mais próxima do estudo científico frisado na própria divisão da obra em duas partes, respectivamente denominadas “estudo físico” e “estudo social”.

A configuração dos capítulos também traduz essa aproximação, pois cada um deles (seis na primeira parte e nove na segunda) é introduzido por uma súpula, e sinalamos que o primeiro explica o nome da obra, mas essa “terra verde” refere-se, especificamente, ao estado do Amazonas. Por associação metonímica, podemos expandir alguns pontos observados ou apresentados, principalmente aqueles relativos às questões

socioculturais, para os demais estados nortistas, embora alguns aspectos físicos, que tipificam a região, também possam ser lidos como de todos os estados.

Sumarizando a primeira parte, temos: a configuração e forma geográfica do estado do Amazonas; a hidrografia; a potamografia; a orografia; o solo; as produções da “terra verde”, com destaque para a fauna e a flora. A segunda “estuda” desde o que o autor chama de “superfície do Amazonas”, na qual destaca sua população absoluta e relativa e sua cultura literária, até a fisiologia do amazonense nativo, as cidades do estado, a indústria, os povos indígenas, o homem amazonense em seus hábitos (as grandes caçadas, as pescarias), as lendas da terra verde (com destaque para o Mapinguari, a Caapora, a Iara, o Boto), as festas religiosas no interior (noite de São João, sábado de aleluia) e, por último, a classe dos aviados e a dos patrões, arrematando o estudo com “o futuro do Amazonas”. Interessa dizer que a segunda parte do livro parece um artigo escrito em separado, repetindo os temas e muitas informações dadas na primeira.

251

O título da obra nos remete a duas possibilidades de leitura, uma primeira que explora do *verde* sua ligação ao cromático, sendo a terra *verde* porque recoberta de imensa e magistral floresta; a segunda se aproxima do campo semântico de “imatura”, voltando-se para aquela espécie de propaganda de uma terra tão vasta, tão abundante, tão plena, um verdadeiro eldorado, a terra de Canaã, mas pouco explorada. E se observarmos ora alguns apelos do narrador, ora algumas visões proféticas, como a do final da obra, reiteramos essa segunda leitura. Veja-se:

Nesse futuro que antevemos, uma população limpa e forte, construindo uma mesma raça, tendo uma só preocupação, — viverá cantando de alegria à margem dos caminhos, dirigida no trabalho e na produção, por homens capazes,

cheios de ciência e de virtudes [...]. Nesse dia, a Terra Verde será o céu da liberdade, o paraíso da justiça, o sol da América do Sul empanando o brilho das luzes dos trópicos crescendo sempre no seu evolver progressista como um grande Amazonas de civilização onde nascerá o culto da responsabilidade e do dever.

Será este o futuro da minha terra! (FERNANDES, 1925, p. 320).

252 Além do que já apontamos, o excerto também nos remete a um dos vários pontos observáveis da narrativa e, neste caso, demonstra os equívocos ocasionados pelas concepções científicas com ranços positivistas em relação às teorias raciais, marcadas por preconceitos. A população “limpa e forte” aparece aí em contraponto a vários tipos sociais que habitam o Amazonas, desde o índio, visto como ignorante, preguiçoso, tomado de indolência, ao homem amazonense descendente dos primeiros colonizadores, dado que fica confuso e difuso para o leitor por falta de precisão de quem seria esse homem, ora bruto como a terra bruta, ora enobrecido por um caráter elevado. Em todo caso, o narrador destaca um grupo de homens naturais da terra, que não são índios, em contraste com os aventureiros ambiciosos, de moral elástica, preguiçosos, tomados da “indolência verde das selvas” (FERNANDES, 1925, p.167). O genuíno amazonense, fortemente idealizado, aparece como exímio em várias atividades que a faina do dia a dia exige dele.

Na mesma linha aparece a mulher, em três páginas nas quais o narrador diz examinar-lhe a alma, os sentimentos e a educação. O único dado que corresponde à realidade é o “pouco ou nenhum cultivo intelectual” dessa mulher, logo em seguida descrita em completa idealização:

Meiga e ingênua, crente e confiante, muito sensível e reservada, apaixonada pelo belo e carinhosa [...] solícita na

dor, resignada no sofrimento, corajosa no infortúnio, ativa na indiferença; não costuma ter ódio nem cultiva a malícia. Habituada a natureza, tem o encanto natural das selvas, a impenetrabilidade dos mistérios e a blandícia aveludada das flores. E como elas desabrochando em loiras manhãs de sol, - é franca no riso e sedutora na espontaneidade dos afetos que cultiva. Ama os filhos, respeita-os na inocência e cuida do esposo. (FERNANDES, 1925, p. 182).

O exagero no quadro que pinta uma mulher impoluta continua até o fecho do capítulo (ela não sabe mentir, não dá importância à moda...), que é encerrado com a reiteração de que a educação intelectual da mulher amazonense permanece esquecida, entregue ao poder dominador das selvas. Neste ponto, o narrador converge para um paralelismo entre o retrato do homem e o da mulher amazonense, ambos, de modo geral, abandonados pela política pública despreocupada com o desenvolvimento educacional da região. O narrador focaliza e reitera o atraso gerado pelo analfabetismo e, indignado, menciona o descaso da classe política com a instrução pública, item em que a obra supera tanto *Terra imatura* quanto Euclides da Cunha, embora se ligue a este na indignação. Vale a pena observar o que ele diz da política e da instrução pública, a primeira considerada meretriz:

A política, porém, essa grande meretriz social, tem sido causa de um número considerável de vítimas, num verdadeiro descalabro de bandalheiras que se verificam em quase todos os governos, para maior descrédito da terra que exploram com a cobiça e os saques. [...]

No vandalismo nefando das dilapidações públicas, tudo tem ficado de lado, como coisa adiável, para cuidar-se com maior requinte das orgias administrativas [...]. (FERNANDES, 1925, p. 212).

E a segunda, “verdadeira esmola que se faz ao homem amazonense”, sedimenta a miséria da região: “É nesta falta de instrução que repousa a maior miséria da mais rica terra do mundo, como se tudo aquilo representasse uma taba de índios antropófagos, cujos catequizadores não pretendessem outra coisa além da pilhagem que lhes quisessem fazer aos bens.” (FERNANDES, 1925, p. 213).

254 A denúncia continua quando o narrador retrata o seringueiro, o tipo social mais caracterizador da região, em virtude do contexto econômico da borracha. Ele é retratado como classe, “constituída de uma mescla deplorável de brancos e negros, mestiços e caboclos”, com falta absoluta de educação. Nessa parte, há um tributo ao homem oriundo do Nordeste brasileiro, especialmente o cearense, momento em que o narrador toma emprestadas expressões grandiloquentes de Euclides da Cunha para exaltar a tenacidade desse homem na “luta titânica” para dominar a terra. Segue, ainda, o autor fluminense dos contos de *À margem da história* na denúncia do regime de escravidão a que esse homem era submetido, arrematando o texto com a expressão “epopeia trágica dessa raça predestinada”.

E esse estilo que se apropria de imagens hiperbólicas, superlativas, antitéticas, assinaladoras de um contraste contínuo, enquadra tanto a primeira quanto a segunda parte da obra. Por meio dele, o narrador traça um quadro em que se destaca um cenário grandioso, mas também assombroso e tétrico, como que preparando o terreno para colocar a pequenez do homem diante da força da natureza, razão por que necessita ser como um titã para enfrentá-la. Vejamos como a narrativa é aberta:

A Terra Verde, a mais bela e fecunda de quantas possui a América Meridional, é apenas conhecida na história da Geografia Físico-Política do Brasil, pelo pomposo título de Estado do Amazonas. A sua imensa grandeza, aumentada

pelo poder prodigioso do solo, e o encanto natural das florestas umbrosas e ridentes, fizeram desse pedaço abençoado da América do Sul — o encantado e soturno reino do assombro e do mistério. (FERNANDES, 1925, p. 11)

Um cenário assim tão grandioso, assombroso e misterioso resulta numa propensão ao místico; por isso, o narrador não só coloca o homem a agir como se diante de um templo, como enfoca muitas vezes essa Natureza com erotismo e lubricidade, mais uma face do contraste desse quadro:

É na observação dessas maravilhas que o homem amazonense como que se sente engrandecido, mergulhando a alma emotiva de sua sensibilidade nesse imenso oceano de mistério e assombro, diante do qual, tudo se curva numa reverência selvagem de estranho culto panteísta. Nesse inculto mundo de idolatria selvagem à virgem, a própria Terra Verde, parece comungar do mesmo sonho de misticismo em que serve de altar e templo. (FERNANDES, 1925, p. 44)

255

A flor das águas, tanto nos lagos como nas lagoas, vicejam espalmadas em forma de louros guarda-chuvas, - as Vitória-as Regias, numa profusão eterna de folhas e flores que se abrem tremendo ao beijo vivificador das auras tropicais. (FERNANDES, 1925, p. 41)

Construída sob a conotação da grandiosidade (o Amazonas é o maior rio do mundo; também Marajó é a maior ilha), a Amazônia, representada pelo estado do Amazonas, é retratada naquilo que tem em profusão de dádivas e de problemas. Com relação a estes últimos, não se deixa de falar do fenômeno das terras caídas, das ondas de terror espalhadas pelos “piuns e carapanãs”. Já com relação ao primeiro, deve-se assinalar que são frequentes, na narrativa, as longas enumerações, possivelmente “copiadas” dos viajantes-cientistas (ele cita Humboldt,

Bompard e Von Martius). Desse modo, temos listas de rios, lagos, lagoas, animais carnívoros, árvores, frutos, tudo como dádiva num reino da terra verde “extraordinariamente rico, gigantesco e variado, em que se estendem mantos luxuriantes de verduras” (FERNANDES, 1925, p. 115).

Euclides da Cunha comparece novamente na obra, de modo indireto, nas páginas finais, quando, na representação das festas religiosas, o narrador aborda o sábado de aleluia, em que, tal como Euclides no “conto” *Judas Ahsverus*, retrata a malhação de Judas. Em três páginas em que se sobressai um tom épico, há o mesmo paralelismo com Euclides, ao se evidenciar uma possível identificação entre o seringueiro e Judas, ambos abandonados à própria sorte. São páginas dignas de leitura, a despeito da linguagem.

256 *Terra verde* cumpre, portanto, o roteiro desgastado fornecido parte pelos viajantes, parte por Euclides da Cunha para o retrato da Amazônia, retomando do último a visão entre inferno e paraíso, ainda que denuncie o fato de que essa terra esteja à mercê da falta do que na época se chamava políticas desenvolvimentistas, que hoje denominamos desenvolvimento sustentável e de inclusão.

A tentativa de romance social

Publicado em 1934, *Terra de ninguém*, de Francisco Galvão, difere dos romances anteriores que vimos trabalhando porque se constrói primando pela técnica da narrativa romanesca, embora não tenha sido tão bem sucedido. Nesse caso, parece que o paradigma se assenta nos romances *A selva* (1931), de Ferreira de Castro, e *Terra de Icamiba* (1931), de Abguar Bastos, embora faltem dados mais precisos sobre a repercussão principalmente da segunda obra, naquele momento, para que se estabelecesse como um modelo. Mesmo assim, ambas as obras

buscam a relação dialética da exploração econômica da Amazônia, centrada nas relações problemáticas entre capital e trabalho, tentativa que Francisco Galvão perseguirá.

A narrativa é composta de 42 capítulos curtos, alguns de apenas uma página, marcados por uma objetividade surpreendente. É narrada em primeira pessoa por um narrador protagonista cuja história se constrói desde o nascimento rico até um determinado período da juventude, em que, tal como a personagem de *A selva*, é obrigado, por falta de perspectivas, a trabalhar em um seringal entranhado na floresta, distante de Manaus.

Uma vez que se desloca para esse seringal, são traçadas cenas em um gaiola,⁴ o que se tornará clássico em um número de narrativas que desenvolveram um enredo com ação de personagens humanas, ao contrário daquelas em que havia mais um descrever, retratar, estudar a Amazônia, como as anteriores de nosso estudo. No gaiola, a personagem central, o narrador Anatólio, se encontra com outras personagens que dividirão o mesmo espaço do ou no seringal. Dentre elas merece destaque Zé Vicente, o cearense, responsável por relatos importantes para rememorar o papel dos nordestinos na saga amazônica da borracha.

257

Além do mais, nele se cumprirá parte do destino trágico de uma leva de seringueiros. Deixara uma noiva no Ceará e, após sabê-la morta, casa-se com Felica, menina de 16 anos e habitante local. Felica lhe é roubada pelo caprichoso Wagner, filho do dono do seringal, onde apenas passa férias. Zé Vicente o assassina e é severamente condenado por advogados pagos por Manuel Lobo, dono do seringal.

De certa forma, o destino de Zé Vicente incentiva a revolta contra o seringalista, liderada por Honorato, personagem que defende o comunismo e, o mais interessante, também por Nadesca, filha de Manuel Lobo, representação feminina das mais avançadas em nossa literatura da época, sequer superada por

Madalena, de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Apaixonada por Anatólio, que passa a trabalhar no escritório da firma, entrega-se a ele e profere discurso sobre a necessidade do amor livre. Grávida, enfrenta a família, levantando a bandeira de Honorato, contra os desmandos do pai, o protótipo dos “coronéis” seringalistas da época, algoz para os seringueiros, a ponto de punir homens com o tronco, símbolo da escravidão enquanto fenômeno de nossa História, mas também das escravizações propagadas pelo Brasil afora.

O final da obra tem muito de trágico e de patético. Manuel Lobo morre assassinado na revolta; sua mulher sofre um colapso e também morre, mas nós, leitores, indagamos muito e não temos resposta, e não é o caso de querermos determinar um fim para uma obra aberta. É o caso de um enredo com pontos frágeis e caracterização de personagens sem densidade suficiente para
258 pelo menos pensarmos na obviedade de situações. Uma questão a ser levantada, diante do caráter bárbaro da revolta e do modo de agir de Nadesca, relaciona-se à possibilidade futura de ela, então dona absoluta do seringal, transformar-se em uma nova espécie daqueles homens, embora sob outra bandeira ideológica.

Hipóteses à parte, vale registrar o diálogo entre Nadesca e Anatólio, assim que ela perde a criança, na floresta, depois da revolta:

— A Natureza que nos uniu é o mesmo palco nesta hora em que o nosso filho desaparece.

— Mais uma vida que se consome, vítima do preconceito social do Brasil, perdida na selva numa demonstração positiva da falsa educação e do atraso do meio em que vivemos!
(GALVÃO, 1934, p.162)

Depois desse discurso de indignação contra o atraso e a falta de educação no Brasil, ponto que liga essa obra às anterio-

res estudadas, o narrador fecha o enredo retratando a natureza. Vejamos:

Os quatipurus anunciavam com os gemidos roucos o dia que iluminava a paisagem.

Lá em baixo, o rio continuava a drenar para o oceano, com a enchente, as balsas de murumurés que lembravam mortuárias coroas votivas enquanto os seringueiros, soltos, senhores da sua vontade, despóticos e sombrios, começaram a sentir a volúpia do mando e do domínio nas selvas, onde a Natureza possuía os impulsos da libertação e da posse (GALVÃO, 1934, p. 163)

Devemos observar a personificação da natureza, destacada em maiúscula, e o tom determinista que encerra. Parece que os seringueiros, despóticos e sombrios (aqui cabe a indagação sobre se estes termos funcionam como uma possível prolepse do narrador), tomam emprestado dessa natureza personificada os impulsos da libertação e da posse. Esse aspecto faz com que *Terra de ninguém* se alie mais às duas obras fora do cânone (*Terra imatura* e *Terra verde*) do que às canonizadas *A selva* e *Terra de Icamíaba*, a despeito da tentativa de se diferenciar.

259

Essa tentativa de se diferenciar, percebida na objetividade com que o narrador conduz a narração, na inserção de um narrador protagonista, na tentativa de um enredo em que há um crescendo na ação, não preteriu de todo o que Alfredo Ladislau e Aduino Fernandes demonstraram em primeiro plano, e que Flora Sussekind (1990, p. 119) aponta nos viajantes e denomina “desejo de ao mesmo tempo *representar* e *coleccionar* a paisagem”.

De certo modo, Francisco Galvão retomou e apontou para muitos pontos trabalhados pelos autores anteriores de modo distendido. Não se esqueceu, assim, de retratar o lado paradisíaco ao mesmo tempo que demoníaco da paisagem, e os fenômenos que a caracterizam, como o das terras caídas, com o qual explica

o título da obra. Vejamos:

Mas a terra caída, levara-a [a casa de Viriato] deixando-o na miséria, inesperadamente. Um estrondo como o da pororoca, e, de repente tudo a ruir e descer o rio, esse engenheiro eterno que leva a mudar os rumos quando lhe apraz.

— Terra de ninguém, onde todos mandam, onde todos exploram e são explorados e a lei é o bacamarte, o rifle quarenta e quatro, infalível e certo. Nem ao menos é fixa! Foge, escorrega, e lá se vai um dia, como se fora o sítio do Viriato, descendo para o mar. (GALVÃO, 1934, p. 128-129)

260 Outro dado relevante: como os demais autores, na observação social do seringueiro, o narrador se preocupa em coletar seu acervo cultural, conforme sua proveniência. Zé Vicente, o cearense, contribui com trovas e ditados. A novidade, nesse aspecto, em se tratando de representação da Amazônia, é a contribuição de Epifânio, velho negro, remanescente dos escravos, com elementos de dialetos afros e da linguagem da umbanda. E o seringal, seguindo a tradição de Euclides da Cunha e de Ferreira de Castro, representa a prisão que aniquila, auxiliando o processo de espoliação do seringueiro.

Quase novidade é a representação de índios mansos insertos no universo do seringal. Deles, o narrador também recolhe cantos, descreve-lhes, objetivamente, o trabalho com a mandioca, faz a notação de um indiozinho com o ventre inchado de verminose e diz deles: “Desconfiados e tímidos, muito embora a convivência com os civilizados, não perdem contudo, certos hábitos e costumes das malocas. Principalmente a música bárbara de cantos melancólicos ritualescos, selvagens” (GALVÃO, 1934, p. 40). A percepção desse narrador assemelha-se, pois, à dos demais até aqui retratados. Tal como eles, vê como se fosse do alto, de seu universo cultural erudito, a cultura do outro. Daí o preconceito

contra a cultura que não se nivela à dele.

Sob esse prisma da distância, enumera como superstição o imaginário social regional. Desse modo, retrata o encontro dos “brabos”, ou recém-chegados, com a floresta:

A floresta recebia-nos entretanto com alegria. Os pássaros cantavam. Frutos podres no chão, ruidos de capivaras, e a mata ciclópica, infinita, desumana, onde, na superstição macia dos caboclos, saltavam matinta-pereiras e apareciam boita-ta-tás gemendo nas noites escuras, e as cobras silvavam enrodilhadas nas folhas.

Tudo verde! A ilusão permanente, eterna, do verde! [...] (GALVÃO, 1934, p. 33-34)

Em outro capítulo, no entanto, há um momento de maior criatividade. Anatólio, o narrador protagonista, utiliza-se de um capítulo para narrar o que viu em delírio gerado em uma crise de impaludismo, e retoma esses elementos do imaginário social:

O cérebro girava como um pião. Aos meus olhos iaras acordavam de repente, e penteavam os cabelos loiros com pentes de prata. Os cariúnas me apavoravam. Receava, supersticioso que era, o curupira, que eu via pulando na estrada ínvia e deserta.

E saltavam os mapinguaris fantásticos, metendo pavor aos meus olhos.

[...]

A boiuna, senhora das águas e do furos; a cobra grande, aparecia com duas tochas nos olhos. Atracara-se o ofídio no tronco de uma ingazeira e fazia esforços sobre humanos para me pegar com a cauda. (GALVÃO, 1934, p. 61-62).

Assim, contraditória é a tessitura de *Terra de ninguém*, pois, ao mesmo tempo que parece primar por uma proposta di-

ferente, nova, cai na armadilha do que já havia sido trabalhado sem força de ficcionalidade pelos colecionadores de paisagem. Não somos partidários de uma negação dos elementos locais para fugir do retrato tradicional, mas cremos que, nessa obra que se apresenta tão objetiva, alguns tópicos poderiam ser suprimidos ou retratados de modo inovador. O matiz inovador da obra, a discussão ideológica que asseguraria seu tom libertário, é esfacelado pela falta de melhor caracterização e densidade das personagens, bem como por ausência de um crescendo na dramaticidade do enredo, que pula de um ponto a outro, com supressões, neste caso, prejudiciais.

Essa fragilidade da narrativa foi percebida por Márcio Souza, que tece um comentário interessante sobre ela:

262

Terra de ninguém conta uma rebelião de seringueiros, com muitas palavras marxistas e pouca profundidade ideológica. Nem (sic) realista o romance pode ser classificado, pois a rebelião é inverossímil. [...] Francisco Galvão implantou os conceitos libertários do marxismo em personagens da elite que se despedaçaram na indigência do seringal. [...] *Terra de ninguém* que poderia ter sido uma renovação, perde-se nas palavras de ordem e não há nexos entre a literatura e o sentido ideológico. *Terra de ninguém* é de uma grande penúria estilística e, por isso mesmo, ineficiente. (SOUZA, 1977, p. 193)

Ainda que concordemos com Márcio Souza, vale esclarecer que, dentre os quatro livros observados, de 1914, 1923, 1925 e 1934, este último pode ser estilisticamente mais fraco, mas se apresenta como o mais ousado no retrato da Amazônia movida pelo período da borracha e representada sob o signo da terra, pois de tributo, de catálogo e de estudo ele passa longe, ainda que não tenha conseguido fugir de alguns *topos*. Em todo caso, tentou colocar as discussões ideológicas de 1930 na Amazônia, e a Amazônia dentro das discussões ideológicas daquele

contexto, além de alinhar uma nova forma de representar a região em narrativas, radicalizando a denúncia dos anteriores sem eufemismo. Nem terra imatura porque inexplorada, nem terra verde porque grandiosa e inexplorada, mas terra de vez espoliada, por isso de ninguém.

REFERÊNCIAS

- CUNHA, Euclides da. *Á margem da História*. São Paulo: Cultrix, 1977. 263
- FERNANDES, Adauto de Alencar. *Terra verde*. Fortaleza: Tipografia Central, 1925.
- GALVÃO, Francisco. *Terra de ninguém*. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1934.
- GUEDES, Mário. *Os seringais (pequenas notas)*. Rio de Janeiro: Ed. Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920.
- LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Velha praga?: regionalismo literário brasileiro*. In: PIZARRO, Ana. (org.). *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Ed. da UNICAMP. São Paulo, 1994.
- RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Tipografia Minerva: s/l, 1914.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense. Do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NOTAS

¹ Projeto intitulado *A Amazônia em narrativas de língua portuguesa (1850/1950): uma tipologia*, desenvolvida em estágio pós-doutoral, sob a orientação do professor Dr. José Luís Jobim, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Da *Civilização Brasileira*: Rio de Janeiro. Para este trabalho lemos essa edição e nos reportaremos a ela como referência.

³ Ver LEITE, Lígia Chiappin Moraes. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*. In: PIZARRO, Ana. (org.). *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Editora da UNICAMP. São Paulo, 1994.

⁴ Embarcação fluvial bastante utilizada na região.