

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

DÉBORA TERESINHA MUTTER DA SILVA

**IMAGENS DO SÉCULO XIX NA FICÇÃO DE
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Orientadora:
Profª Drª Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre
2008

DÉBORA TERESINHA MUTTER DA SILVA

**IMAGENS DO SÉCULO XIX NA FICÇÃO DE
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Tese apresentada como requisito final para
obtenção do grau de Doutor em Letras, na área
de concentração: Literaturas brasileira e luso-
africanas.

Orientadora: Profª Drª Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre
2008

*A correta classificação acaba por saturar se não houver
nela um ponto em que desmorona e confessa que tudo é
sonho.*

Pablo de Santis

*Não se pode materializar o infinito, mas é possível criar
dele uma imagem.*

Andrei Tarkovski

AGRADECIMENTOS

À minha família, que suportou os rigores dos isolamentos aos quais foi submetida em nome do trabalho.

Excluído: ¶

À minha tia Cironda Mutter, pelo amor aos livros, pelo carinho, pelo apoio incondicional e pela confiança depositada nos meus sonhos.

Aos professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que, desde a graduação até o Programa da Pós-Graduação em Letras, passando pelo Mestrado até o Doutorado, exercitaram-me na liberdade, na segurança e no prazer da abstração apoiada no método. Lições que me acompanharão por toda a vida.

Aos amigos e colegas, por todas as formas de auxílio e pela disposição que tiveram para ouvir minhas idéias, mesmo quando nem para mim elas eram nítidas.

In memoriam, ao meu sogro Claro Garcia Mota, pelos relatos, pelos debates e pela paixão compartilhada aos acontecimentos da história sulina.

À amiga Rosana Gubert que, com um livro, sem saber, abriu esse novo caminho para mim.

À minha querida orientadora Jane Fraga Tutikian, que, com voz doce e gestos seguros, aceitou-me, conduziu-me e orientou-me, não apenas nesses quatro anos de doutorado, mas como modelo de intelectual brilhante e discreta desde a primeira disciplina que ministrou para mim, ainda na graduação.

Ao meu pai, grandíssimo sonhador, que, desde muito cedo, falou-me na importância da reflexão e sempre me mostrou os caminhos cintilantes da fantasia com a promessa de mundos paralelos.

Ao Luiz Antonio de Assis Brasil, por escrever como escreve e mostrar-me que os mundos paralelos existem.

RESUMO

Esta tese de doutoramento investiga os modos de interlocução entre a Literatura e a História na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Parte-se da idéia de constituição e de modificações de imagens na consciência leitora, bem como de suas possíveis reverberações no imaginário coletivo e na cultura, analisando-se cinco obras do escritor gaúcho, a saber: *Perversas famílias* (1992), *Concerto Campestre* (1997), *O pintor de retratos* (2002), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006). Todas elas caracterizam-se pela localização temporal no século XIX e por relações evidentes com elementos históricos. A hipótese inicial é de que há, entre essas narrativas, pontos de contato, fundando novas configurações de sentido ao outrora. Tais conexões excedem os limites de uma única obra, para oferecer novas imagens a eventos e a personagens da História Sulina e Nacional. Além da temporalidade, outras coincidências estruturais e temáticas estabelecem vínculos a ponto de permitir a imagem de um universo paralelo à história oficial ou a outra que se ampara nas lendas e mitos da cultura popular. Numa época em que a exploração do passado no gênero romanesco cedeu espaço para temáticas mais contemporâneas, indagam-se as causas pelas quais as obras do romancista porto-alegrense seguem com fôlego, garantindo prêmios e conquistando leitores.

O estudo divide-se em quatro etapas assim definidas: um panorama da vida, da obra e da fortuna crítica do escritor cujo título é *Um romancista do Sul*. No mesmo, já ficam esboçadas as linhas de força da análise, dando também a orientação ao percurso teórico. A segunda etapa, cujo título é *A escritura entre a ficção e a História*, apresenta as bases teóricas que sustentaram, mas que, sobretudo, foram ditadas pela etapa analítica. Uma variada gama de teorias e conceitos como intertextualidade, imagologia, hipertextualidade, meta-história, autor implícito, ironia, silêncio, alteridade e estilística conjugam-se. Todas com o fim de identificar os recursos adotados pelo escritor, para inculcar no leitor, por meio do efeito estético, uma retórica ficcional, que se caracteriza em todos os aspectos pelo propósito revisional. As duas partes subseqüentes intitulam-se respectivamente *O itinerário da paixão: da margem para o centro e para outras margens* e *Circuito de imagens: romance, História e identidade*. Ambas dedicam-se à análise e à interpretação das obras do *corpus*, sendo a primeira inteiramente focada n' *A margem imóvel do rio* e a segunda, dedicada às relações entre todas as narrativas do *corpus*. A última parte, intitulada *O maestro do romance*, apresenta algumas idéias conclusivas sobre o percurso sem, contudo, encerrar questão quanto às mesmas e, desviando, sempre a atitude classificatória.

Palavras-chave: (Literatura. História. Imagem. Leitor. Identidade. Hipertextualidade)

ABSTRACT

This doctoral dissertation investigates the modes of interlocution between Literature and History in Luiz Antonio de Assis Brasil's work. One departs from the configuration and changes of images in the reader's consciousness as well as their effect on the collective imaginary and culture through the analysis of five novels by the gaucho writer such as: *Perversas famílias* (1992), *Concerto Campestre* (1997), *O pintor de retratos* (2002), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006). All five novels are characterized by being located in the nineteenth century and also by their relation with historical elements. The starting hypothesis refers to the relations among those narratives, adding new configurations to the past. Such connections exceed the limits of a single work, providing new images to Southern and National historical events and characters. Besides the temporality, structural and thematic coincidences establish ties that allow the image of a universe similar to the official history or to another based on legends and myths of folk culture. In our time when the search for the past in the romance genre gives away to more contemporary themes, one raises questions about the reasons why the novels of the author are still in vogue, which can be proved by the increase of new readers and literary prizes.

The dissertation is divided into four stages such as: overview of the writer's life, work and criticism entitled *Um romancista do Sul*. In this first chapter the analysis is already outlined guiding the theoretical path. The second stage whose title is *A escritura entre a ficção e a História* presents the theoretical foundation focused on the analytical stage. A varied array of theories and concepts such as intertextuality, imagology, hipertextuality, metahistory, implicit author, irony, silence, alterity and stylistics are all related with the objective of identifying the resources employed by the author to inculcate on the reader, by means of esthetic effect, a fictional rhetoric, which is characterized in all aspects by the revisional purpose. The two subsequent parts are entitled respectively: *O itinerário da paixão: da margem para o centro e para outras margens* and *Circuito de imagens: romance, História e identidade*. Both deal with the analysis and the interpretation of the works of the corpus, the first one focused entirely on *A margem imóvel do rio* and the second on the relations among all the narratives of the corpus. The last stage entitled *O maestro do romance* presents some conclusive ideas about the development of the work; however, it does not close the discussion, avoiding classificatory approach.

Key words: (Literature. History. Images. Reader . Identity.Hipertextuality.)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 UM ROMANCISTA DO SUL.....	19
1.1 ALGUMAS VOZES E OLHARES DA CRÍTICA	23
1.2 LINGUAGEM, ESTILO E TÉCNICA	34
1.3 UMA FRONTEIRA A PARTIR DE O PINTOR DE RETRATOS.....	39
1.4 AS CRIATURAS ASSISIANAS	41
1.5 O LUGAR DE ASSIS BRASIL NAS LETRAS GAÚCHAS E NACIONAIS.....	43
2 A ESCRITURA ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA.....	46
2.1 HISTÓRIA, LITERATURA E CULTURA.....	47
2.2 NO MEIO DO CAMINHO, A NARRATIVA.....	49
2.3 UMA ARQUEOLOGIA DO ATO DE NARRAR	53
2.4 EM TORNO DAS DEFINIÇÕES: HISTÓRIA E LITERATURA.....	55
2.5 O PASSADO SIMPLES: A PEDRA NO MEIO DO CAMINHO.....	57
2.6 EM TORNO DA METALINGUAGEM.....	60
2.7 A META-HISTÓRIA	64
2.8 RELAÇÕES INTERDISCIPLINARES – INTERARTES.....	67
2.9 O CRÔNISTA, O HISTORIADOR E O NARRADOR.....	76
2.10 A LITERATURA E O ROMANCE	78
2.11 LEITOR CRÍTICO OU LEITOR ESTÉTICO.....	81
2.12 DO ROMANCE HISTÓRICO À NARRATIVA HISTÓRICA DO SÉCULO XX	82
2.13 A FICÇÃO ROMANESCA NO SÉCULO XX.....	87
2.14 IMAGEM, ESCRITURA MITO E VIAGEM.....	89
2.15 ROMANCE E IDENTIDADE: HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	95
2.16 ROMANCE, LIRISMO, RETÓRICA, IDENTIDADE E ALTERIDADE	98
3 O ITINERÁRIO DA PAIXÃO: DA MARGEM PARA O CENTRO E PARA OUTRAS MARGENS	103
3.1 AS VIRTUDES E OS CONFLITOS D'A MARGEM IMÓVEL DO RIO	105
3.2 UM JOGO DE SEDUÇÃO.....	108
3.3 A ESTRUTURA E A TESSITURA	110
3.4 <i>AQUELE SENHOR</i> , O HERÓI	113
3.5 CECÍLIA, A MUSA	115
3.6 AS SOMBRAS	117
3.7 ESTRUTURA SIMBÓLICA.....	122
3.8 AS FALHAS E AS RAZÕES DA HISTÓRIA.....	127
3.9 O CRONISTA E O IMPERADOR	132
3.10 A GEOGRAFIA, O CAMINHO E A IMAGEM DO SUL.....	134
3.11 O SÉCULO XIX E O OUTONO	137

3.12 O SILÊNCIO E O MURMÚRIO DOS FATOS: MEMÓRIA COLETIVA X MEMÓRIA INDIVIDUAL	141
3.13 ROMANCE, HISTÓRIA, IMAGENS, ALTERIDADE E IDENTIDADE	143
3.14 CONJUGAÇÃO TEMPO E PERSONAGENS	146
3.15 O ZUMBIDO DO SILÊNCIO	151
4 CIRCUITO DE IMAGENS: ROMANCE, MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	154
4.1 UMA PAISAGEM	156
4.2 BIOGRAFIA E FICÇÃO	159
4.3 A PAISAGEM HISTÓRICA	160
4.4 UM CAMINHO QUE SE BIFURCA.....	162
4.5 UM CASTELO, O HOMEM, O TEMPO E O PAMPA ETERNOS.....	166
4.6 IDENTIDADE	174
4.7 OS SILÊNCIOS	177
4.8 UM PINTOR NO PERCURSO DO HISTORIADOR.....	178
4.9 A MÚSICA NO PAMPA.....	185
4.10 UM MAESTRO NO PAMPA	187
4.11 VIAGENS AO SUL: A DRAMATIZAÇÃO DO OLHAR	194
4.12 HISTÓRIA, FOTOGRAFIA E MÚSICA: A FORMA DO CONTEÚDO	197
O MAESTRO DO ROMANCE	206
REFERÊNCIAS	216

INTRODUÇÃO

Escrever é construir o verossímil.
Pablo de Santis

O empreendimento deste estudo exige uma prévia consideração panorâmica sobre a relação da literatura brasileira com o passado, permitindo três constatações: a sua permanência mais ou menos discreta em determinadas épocas; a ausência de um critério nítido na historiografia literária para classificar as obras nesse aspecto e, por fim, a quase ausência de um veio teórico-crítico específico para dimensionar as formas de tratamento estético-discursivo do tempo histórico na ficção.

Contra a primeira constatação, levanta-se o argumento de que todas as correntes e escolas, de algum modo, abraçam o passado mais próximo ou mais longínquo, tendo por alvo o contexto social e suas asperezas. Assim, ou por isso mesmo, não escapam ao perfil histórico, pressupondo a desnecessidade do mérito. Porém, ele existe e, oportunamente, se justificará.

Ainda durante a República Velha, foi o Romantismo — com suas aspirações ideológicas, filosóficas e estéticas — que fixou a mediação histórica na ficção brasileira. Com finalidades diferentes, seguiram na mesma corrente uma vertente dos regionalismos nas três primeiras décadas do século XX, e o neo-realismo, a partir da geração de 30, com denúncia de problemas sociais e psicológicos daí decorrentes.

Entretanto, a maioria das abordagens críticas não prioriza esse recorte, exceto quando a própria ficção potencializa e explicita o elo com a História. Talvez por isso ainda não exista, no Brasil, uma tradição vigorosa de interpretação do passado via literatura. Na própria ficção romanesca, por exemplo, o passado histórico surge como contingência, para outros fins dos quais fica excluído como motivo em si mesmo, pois, via de regra, a intenção não é questionar o processo nem os métodos adotados pela História. Os eventos que povoam a literatura exaltam ou interpelam as práticas políticas, sociais e morais do agrupamento humano em foco. Assim, a História foi convocada nas décadas de 1960 e 1970, com a situação política dos governos militares e da censura, que fortaleceram os romances-reportagens e as narrativas de tendência memorialista e/ou autobiográfica com

ambição artística, cujo pano de fundo era a realidade brasileira. Nesses anos de arbítrio, a História cola-se à literatura, porque os eventos e o tempo configurado pertencem ao opressivo presente próximo aos autores, com narradores contemporâneos dos fatos.

Entretanto, é nesse cenário adverso ao passado longínquo que Luiz Antonio de Assis Brasil estréia com o romance *Um quarto de légua em quadro* (1976), cujo tema é a colonização açoriana no Rio Grande do Sul. O romancista gaúcho foi um dos primeiros a recusar a reflexão sobre o *presente encapsulado pelos problemas políticos e pensar a história mais remota*. Uma opção que busca as origens e por isso *faculta a revisão do passado para melhor compreender o presente*.¹

A década de 1980 foi generosa em romances intimistas e em temáticas urbanas, porém, já surgiam João Ubaldo Ribeiro investigando a história da identidade brasileira (*Viva o povo brasileiro*) e Nélida Piñon (*A república dos sonhos*), com as aventuras de imigrantes no Brasil. Na historiografia da literatura brasileira, os autores mais referidos pela típica relação com a História, no período, são Josué Montello, privilegiando o universo maranhense em narrativas históricas, e Ana Miranda, com o romance (*Boca do inferno*) sobre a vida de Gregório de Matos, pois Sinval Medina (*Memorial de Santa Cruz*) e Luiz Antonio de Assis Brasil (*Trilogia dos mitos rio-grandenses*), apesar das abordagens históricas, aparecem como voltados ao universo regional. Trata-se aqui da segunda constatação e corre-se o risco de pensar que, para a historiografia, os acontecimentos históricos maranhenses ou cariocas são mais históricos que os de outras regiões. E a questão da historiografia da literatura neste quesito fica em aberto, pois o critério que a norteia é desconhecido ou se explica pelo *centrismo* político e não pelo valor artístico.

Sem nada subtrair dos fatos literários, o certo é que, com ênfases e soluções estéticas diferentes, todos os autores referidos evocam a História. Na década de 1990, à produção literária de Ana Miranda unem-se a de Luiz Antonio de Assis Brasil e a de José Roberto Torero. Apesar das diferenças de tom e de estilo, eles são os nomes mais representativos da ficção romanesca com temática histórica situada no passado mais distante atualmente. Por certo, esta simplificação esquemática sobre as relações do romance brasileiro com a História é imprecisa e injusta.

Foi, portanto, a partir do fim do regime militar que o gênero revigorou o filão histórico, quando a perplexidade sobre o destino do país levou os escritores a se debruçarem sobre a

¹ A observação é de Regina Zilberman, em *O espelho da literatura*. Sobre o período de encaminhamento do fim da ditadura e do retorno do governo civil, a estudiosa registra a tendência romanesca de narrar a participação de grupos europeus, de distinta procedência, na formação do país e a formação da classe dominante, vinculada à vida rural, sobretudo ao mundo da estância, como fazem, entre os escritores do Rio Grande do Sul, onde a tendência é fecunda: Luiz Antônio de Assis Brasil, em *A prole do corvo*, de 1978, *Bacia das almas*, de 1981, e na obra *Um castelo no pampa*, publicada em três volumes, entre 1992 e 1995; Josué Guimarães, em *Camilo Mortágua*, de 1980; Roberto Bittencourt Martins, em *Ibiamoré, o trem fantasma*, de 1981; Tabajara Ruas, em *Os varões assinalados*, de 1985; Walter Sobreiro Junior, em *Petrona Carrasco*, de 1990. Disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMEONEPAPERS/P1ZILBERMAN.pdf>. Acesso em: 14 jul.2007.

história, especialmente nas questões que se impõem ao escritor e aos seus modos de lidar ficcionalmente com personagens que existiram na realidade. Atualmente, predominam as narrativas centradas na experiência pessoal, na vida urbana e no presente dos narradores. Neste momento adverso às narrativas dedicadas ao passado e à vida rural, é fácil supor que o romance histórico está fora de moda. Contudo, mesmo com o ambiente hostil, as obras de Luiz Antonio de Assis Brasil seguem fiéis ao passado e com fôlego junto à crítica e ao público leitor. A constatação leva à busca das razões dessa vigência no valor estético e social da sua ficção.

E aqui se trata da terceira constatação inicialmente apresentada, razão pela qual este trabalho dedica-se a identificar as virtudes da narrativa romanesca do escritor gaúcho e as motivações de sua fidelidade ao Outrora. O ponto de partida é perseguir algumas imagens recorrentes e dimensionar as relações que elas estabelecem na ficção cuja ressonância atinge a realidade. O objetivo primeiro é mapear um programa estético articulado com a intenção de reconfigurar o imaginário cultural do Rio Grande do Sul (RS) e do país a partir da modificação de imagens do século XIX em alguns de seus romances.

As obras que compõem o *corpus* são *Perversas famílias* (1992)²; *Concerto campestre* (1997)³ e as da tríade intitulada *Visitantes ao Sul*, composta por *A margem imóvel do rio* (2003)⁴, *O pintor de retratos* (2001)⁵ e *Música perdida* (2006).⁶ Todas foram publicadas entre a última década do século XX e o ano de 2006, sendo o tempo da diegese o século XIX.

A motivação inicial do estudo é a reiteração do mesmo recorte temporal e da geografia sulina que, a partir dessas obras, adquirem contornos de problema a ser investigado em vários níveis interpretativos. A mera presença do passado na ficção não impõe a abordagem historiográfica nem a classificação de romance histórico do século XX. Entretanto, a reincidência do procedimento por parte do escritor, bem como a associação a outras opções da narrativa, determina a sua relevância como ponto de partida.

O passado é o lugar dos mitos fundadores da História. Penetrar nesse obscuro e imóvel plano pressupõe algo de esfíngico pela infactibilidade do intento. Algo tão insólito quanto a tentativa de entrar em uma fotografia. Por outro lado, pode ser também um ato de desmitificação que sempre acena como possibilidade de transgressão àquele que lê.

Então, existe uma primeira vez. Depois dessa, as leituras seguintes de outras obras do escritor gaúcho são capazes de levar o leitor de volta a um mundo que, embora familiar,

² ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Perversas famílias**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. Esta é a primeira obra de um romance publicado em três volumes cujo título é *Um castelo no pampa*. Os outros dois volumes intitulam-se *Pedra da memória*, 1993, e *Os senhores do século*, 1994.

³ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Concerto campestre**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

⁴ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

⁵ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

⁶ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Música perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006. Doravante, todas as referências serão relativas a essas edições, citando-se apenas o número da página.

permaneça enigmático. Há personagens que reaparecem implícita ou explicitamente; há passagens que deixam a suave impressão de uma lembrança, que, ao fim, é sempre de outras de suas obras ou de um vago conhecimento histórico. Pode ser pela descrição de uma paisagem que sejamos capazes de reconhecer ou de uma época que já freqüentamos na ficção. É como se o leitor se conectasse como última peça de um circuito que somente a ele cabe acionar e que lhe é integralmente merecido pela impressão de pertencimento.

A compreensão desse efeito estabelece uma comunicação intelectual, arremessando o leitor, já transfigurado em perseguidor, na busca dos artifícios adotados, e que somente serão detectáveis pelas opções do ato narrativo concretizados nas estratégias textuais verificáveis. A identificação de tais procedimentos técnicos, além da análise das instâncias estruturais e discursivas das obras, bem como o conceito de *transtextualidade* nas suas múltiplas formas, em linhas gerais, definem o percurso teórico deste trabalho.

Uma das suposições é que tais reincidências funcionam como conexões que se estabelecem por metonímia temática ou estrutural. Para identificar tais articulações, é preciso definir os graus de complexidade no diálogo com a história como parte integrante de uma poética, estabelecida sobre a égide de uma hipertextualidade específica, vale dizer assisiana, na qual o trabalho de conotações com as imagens sinaliza novos rumos para a narrativa romanesca no século XXI. O desafio é mostrar como, ao ingressar nessa seara, o leitor escolhe livremente os *links* para a interpretação, uma vez que a dinâmica hipertextual elimina a noção de hierarquia e também porque os recursos líricos e poéticos estão necessariamente fundidos aos discursivos.⁷

Nesse amplo espectro que envolve o ato da leitura, a desmitificação perfaz um percurso que envolve a noção de escritura⁸, de mito, de imagem, de escritura novamente, de desmitificação e de nova imagem. Essa simplificação grosseira de um encadeamento que, na verdade, é hipercomplexo, se presta apenas à exposição do processo de pesquisa e análise, aprofundando a indicação acerca de dois aspectos da consciência histórica na ficção. O primeiro aspecto é sobre a eficácia dos acontecimentos fundadores (históricos) e únicos que se irradia sobre um tempo mais amplo que o da ação inicial no ritual da leitura. Ou seja, dependendo de como o mito histórico é narrado no plano ficcional, essa irradiação, no presente da leitura, sobrepõe uma nova imagem aos mitos tradicionais.⁹ O segundo aspecto da consciência histórica na ficção trata da propriedade tipicamente metalingüística

⁷ A afirmação é provisória aqui neste *lugar*, mas a idéia a ser ampliada no Capítulo 4 é a de que há palavras que funcionam como chaves de acesso ao viés interpretativo que proponho, sendo elas próprias as pontes de hipertextualidade.

⁸ Conforme se verá no Capítulo 2, a escritura denuncia os graus de inserção do sujeito naquilo que escreve, ou seja, é a *máxima inscrição do sujeito no ato da emissão dos enunciados; é a voz subjetiva que persiste por meio de todos os textos de um indivíduo sem que ele tente ocultar-se pela completa submissão à legislação dos códigos, sejam epistemológicos ou ficcionais estabelecidos*; uma linguagem que é, no dizer de Barthes, *o grafo complexo das pegadas da prática de escrever*.

⁹ A idéia é ampliada no Capítulo 2, e retomada na análise do Capítulo 4.

da romanesca assisiana de extrair não apenas do discurso histórico conteúdos desconhecidos, esquecidos ou silenciados, mas em especial conteúdos já tratados por ele mesmo.

A idéia é de que o romancista, dispondo do conjunto de narrativas precedentes (históricas ou não), se debruça sobre as imagens de lá surgidas, identifica e seleciona pacientemente as fraturas discursivas próprias de interesses meramente subjetivos ou tendenciosos. Assim, ele detecta equívocos e os reconhece como nocivos ou inservíveis para o tempo presente em razão do avanço espiritual da sociedade e do pensamento humano. Tal percurso encetado por qualquer intelectual e qualquer historiador certamente surte efeitos que poderão modificar o seu olhar. O romancista, entretanto, concretiza esse efeito com a criação de um objeto de linguagem cujo fim é desequilibrar o estável imaginário dos leitores com uma provocação crítica.

Essa experiência, que é desejo de resgate e quase nunca é confortável ao historiador, permite ao romancista atingir o que seria um estágio superior daquele. Isso porque é permitida ao romancista, sem sobressaltos ou culpas, uma *auto-reflexão irônica* sobre o passado por meio da metalinguagem ficcional.

Seja a intratextualidade, a transtextualidade, a hipertextualidade ou qualquer outro de seus processos conforme o caso¹⁰ são expedientes adotados por Assis Brasil para filtrar novas cores em velhas e inservíveis imagens do passado. Assim, a ficção ultrapassa as fronteiras do conhecimento específico, pois promove uma espécie de socialização do problema.

O viés interdisciplinar serve para a observação da interdiscursividade e do multiculturalismo presentes nas elaborações ficcionais e que, de alguma maneira, contribuem direta ou indiretamente para a modificação do imaginário leitor e, por fim, da identidade. Entretanto, para além da mera alusão ao fundo histórico, os agentes modificadores serão a combinação da temática, o tipo e a solução ao conflito, o trato nas opções da narrativa (narrador, personagem, tempo, espaço), o manejo com os recursos estilísticos e semânticos da linguagem. Somente por meio ou a partir de tais recursos torna-se possível a análise.

Essa é a orientação metodológica cuja intencionalidade crítica assumida é a de comprovar que a composição de imagens surgidas das opções estéticas na ficção de Assis Brasil garante uma definição de identidade a partir do local/regional que, ao mesmo tempo, dá conta de uma identidade nacional. A submissão dessas imagens ao imaginário criado

¹⁰ Ampliar-se-á, na análise, a questão da ironia histórica como sendo um processo fatalmente intertextual, pois pressupõe o diálogo (paródia, paráfrase ou estilização) com outros textos, para que o implícito, sugerido ou silenciado, seja recuperável imediata ou posteriormente pelo leitor.

pelo discurso histórico e a identificação das estratégias que o autor adota para modificá-las criando uma nova ordem significativa é o propósito final do estudo.

Estudar as imagens é revelar a função constitutiva da sociedade que cabe à literatura no conjunto geral das forças sociais e culturais comunicantes. E é indispensável que isso ocorra com ênfase na questão estética, pois a elaboração de uma imagem em literatura é uma indagação que se instaura a partir de um ato criativo. Todavia, esse processo, que tem fins estéticos, em nenhuma instância é despojado de um lugar histórico e discursivo.

Por isso, a abordagem demanda reflexões que vão desde a mútua iluminação das áreas envolvidas, passando pela desmitificação imagológica, via modificações de imagens do passado até as funções sociais e estéticas do próprio gênero, além de subsidiar material teórico para o exercício identitário da sociedade.

Mesmo na sua instância mais leiga, a idéia de desmitificação, que permeia toda a narrativa histórica ficcional, pressupõe um mito reconhecível como alvo da transformação. Via de regra, isso aciona certo grau de desmitologização ou de remitolologização (MIELIETINSKI, 1987), até porque os mitos autênticos são indestrutíveis. O que, de fato, se altera são as imagens que o leitor possui de tudo que os compõem: personagens, motivações, causas e caracteres. As imagens evocam os mitos fixados nas narrativas históricas oficiais, e seus ecos, na ficção, têm ressonância no imaginário do leitor e, por conseguinte, no imaginário social e cultural. Isso porque não parece possível isolar a idéia de imagens e de mitos históricos, pois na ficção assisiana eles são interdependentes. Daí a fórmula desmistificação imagológica ser a mais adequada para o enfoque. Pairando sobre tudo isso e também como base radical do processo, estão as razões estéticas que conceberam as imagens e as viabilizaram, bem como a expressão ideológica que justifica a retórica fundamental da sua ficção.

As repetições de tempo deixam de ser meras obsessões do escritor e passam a exigir uma atenção especial dos estudos críticos na medida em que ultrapassam questões ideológicas do plano individual do autor, por estarem solidamente estruturadas em estratégias estéticas. E por isso mesmo, por partirem do plano racional, despojadas de deciframentos psicológicos.

Embora algumas personagens e temas históricos presentes nas obras do *corpus* sejam reconhecíveis em outros autores, não será contemplada a intertextualidade com tais obras. Isso porque a intenção é detectá-los no universo ficcional do próprio autor, por meio de seus artifícios como projeto maior envolvendo o conjunto da sua prosa. O mesmo fornece matéria farta para significações singulares em novas imagens.

A convicção que justifica a empresa apóia-se na certeza de que as narrativas escolhidas, além da revisão histórica possível com previsíveis efeitos nas questões identitárias, permitem também a revisão e a ampliação teórica sobre o gênero, a partir do

exame dos recursos criativos. No primeiro caso, para mensurar-se a expansão do diálogo multidisciplinar que, além do discurso histórico, se processa com outras artes como a música e a fotografia, fixando, nesse particular, a importância do conceito de transtextualidade e de imagem. No segundo caso, avaliar as modificações sofridas pela própria representação romanesca no trato das questões históricas.

A estrutura do estudo segue a seguinte seqüência: no Capítulo 1, intitulado *Um romancista do Sul*, há uma apresentação do autor seguida de uma espécie de recensão crítica de alguns artigos e estudos sobre as obras de Luiz Antonio de Assis Brasil. Um dos objetivos dessa etapa é estabelecer um diálogo entre opiniões afins ou divergentes para definir a posição crítica do estudo, embora a própria seleção e a ordem dos registros já sejam uma espécie de posicionamento. O outro propósito é harmonizar e complementar a estratégia expositiva do estudo. Primeiro pela noção de autor implícito, embora sem acreditar que a vida explique a obra. Acredita-se, sim, que toda obra literária é uma indagação que o artista propõe a partir da sua experiência e, por isso mesmo, cada coisa irá para o seu oportuno lugar no momento devido.

Não se conhece a desordem provisória do espírito que antecedeu e gerou a pergunta que é a obra literária. Contudo, esse momento de caos íntimo certamente existiu. Tampouco é a busca das adesões, das recusas e das intenções pessoais do romancista que se persegue. Ao contrário, interessa avaliar é o que fica como resultante do encontro de todo um percurso relativamente similar empreendido pelo leitor, que, submetido à pressão estética, reconhece e responde às referências míticas e imagéticas da ficção *assisiana*. Mas não exclusivamente isso instiga nas obras de Assis Brasil. O que mais inquieta é o efeito de vácuo que suga o leitor para dentro do universo vislumbrado com o qual a ficção provoca e seduz. O imaginário do leitor — que se compõe de elementos de toda ordem, artísticos, jornalísticos, políticos e, principalmente, históricos — vê-se desalojado de uma certa comodidade anterior. O desafio é saber como essa pergunta, que é a obra, funciona e envolve a ponto de modificar uma constelação de imagens preexistentes. Por isso, é relevante saber quem é o autor dessa pergunta.

A decisão de incluir essa etapa da pesquisa no trabalho é a consciência da sua importância para a história da literatura como processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete.

O Capítulo 3, intitulado *O itinerário da paixão: da margem para o centro e para outras margens*, inicia a análise do *corpus* com a penúltima obra de Assis Brasil até este momento: *A margem imóvel do rio* (2003)¹¹, e todo o capítulo dedica-se a ela. A intenção é reproduzir o

¹¹ Doravante, denominada apenas *A margem*.

mais fielmente possível o percurso de uma mudança de olhar sobre a ficção assisiana. Um olhar que até então não priorizara os aspectos históricos na ficção do romancista, mas que, a partir desse romance, vislumbra novas possibilidades para o conjunto da sua obra.

Um pouco a exemplo do que faria o historiador protagonista do romance, inicia-se pelo fim, percorrendo o itinerário ao contrário, de volta ao passado para encontrar os laços ou as “migalhas” que foram deixadas pelo romancista. Nesse percurso, destaca-se a reincidência do plano ficcional com o histórico na questão do tempo, no caso, o século XIX. Isso tanto valida quanto exige atenção mais detida aos aspectos teóricos sobre o tempo, bem como sobre o contexto e sobre os registros históricos e culturais à época. Século determinante dos rumos da América Latina e no qual ocorrem dois eventos nada desprezíveis para a História Nacional: as proclamações da Independência e da República. De qualquer modo, e para além desse aspecto exterior à literatura propriamente dita, a consideração é indispensável por fatores intrínsecos à própria ficção, ao fixar e sugerir imagens que contribuem para a reformulação do imaginário histórico sulino e, por extensão, do brasileiro.

A leitura d’*A margem* aciona uma cadeia significativa que funciona como a etapa final de um processo que se inicia nas leituras¹² do autor, passa por todas as alquimias geradas pelas pressões sociais e psicológicas do mesmo, culminando com a expressão materializada de tudo isso: a obra, que, embora sendo a constituição de um universo imaginário, do alto da sua cosmovisão, interroga as incertezas da realidade sulina e brasileira. Entretanto, o circuito só se conclui quando o leitor identifica as interrogações da obra e empreende a busca da suas respostas.

Esta etapa do estudo justifica por que o romance *A margem imóvel do rio* constitui uma espécie de centro na trajetória literária de Assis Brasil, irradiando significativa luz sobre outras de suas obras. A partir da sondagem em vários níveis — estrutural, simbólico, imagético, estilo e linguagem — d’*A margem* brotaram as primeiras imagens. O suporte teórico que elucida o método e todos os conceitos, teorias e idéias que desta primeira etapa surgiram para efetivar o empreendimento do Capítulo 4 estão reunidos no Capítulo 2.

No Capítulo 4, intitulado *Circuito de imagens: romance, memória e identidade*, continua-se o percurso de leitor adotado desde o princípio, estendem-se os resultados consolidadores da análise efetuada no Capítulo 3, ampliam-se e iluminam-se paisagens já conhecidas da ficção do romancista, cruzando-se imagens e amarrando noções identificadas em *A margem* às outras obras do *corpus*. Em deslocamento temporal maior nas publicações de Assis Brasil, o capítulo dedica-se inicialmente ao exame da obra *Perversas famílias* (1992). A segunda obra analisada é *O pintor de retratos* (2002)¹³, a

¹² Leitura no sentido amplo, como leitura do mundo e cosmovisão, e também restrito, como equação pessoal e de referência bibliográfica, sua biblioteca afetiva e intelectual.

¹³ Doravante, denominada apenas *O pintor*.

penúltima é *Música perdida* (2006) e, finalmente, *Concerto campestre* (1997). A regressão ao passado não obedece a uma linearidade cronológica rígida, sem ser aleatória, no entanto; tampouco pretende ser infinita, mas se orienta pelos *links*, palavras-chave ou categorias estruturais que conectam as narrativas entre si recaindo sobre certas imagens. Portanto, a inserção de tais narrativas na exposição ocorre na oportunidade e na intensidade da imagem identificada contrastando com as preexistentes tanto na História como na ficção do próprio autor.

A partir das diferenças entre o romance histórico tradicional e a prosa romanesca de Assis Brasil, avalia-se a relação das obras com o passado histórico, como lugar dos mitos fundadores, com o presente da obra e do leitor. Paira sobre o percurso a convicção de que é a partir do presente que se constrói o passado pela desmitificação imagológica. Sempre sobre o recorte temporal do século XIX, as opções de estilo e a cadeia entre escritura, mito, imagem, nova imagem, instauram a cadeia hipercomplexa já referida.

Todos os embasamentos teóricos acerca desses e de outros tantos aspectos compõem o Capítulo 2. Nele, está o percurso teórico da pesquisa articulado às considerações que convergem para o objetivo amplo do estudo, que é interpretar a representação de imagens do século XIX na romanesca assisiana.

O Capítulo 2, intitulado *A ficção entre a literatura e a história*, apresenta um percurso teórico-reflexivo para caracterizar o tipo de narrativa histórica praticada pelo autor como sendo típica do século XXI. Mais que isolar as diferenças entre a História e a Literatura, foi preciso acentuar as semelhanças, pois ambas as áreas se apóiam na memória. Como se sabe, os processos mentais da memória do que aconteceu e da imaginação do que poderia ter acontecido são similares, pois, de certa forma, recordar é imaginar. O modo de exposição das teorias visa a ressaltar a importância e a densidade do texto d'*A margem* para o conjunto ficcional do escritor no trato temática histórica. Daí a relevância das questões de linguagem para as conexões com as demais obras – que podem ser também os silêncios – e que funcionam como “esperas” ou “chaves” para adquirirem seus significados à luz de elementos presentes nas análises do Capítulo 4. Essas continuidades, que guardam relação com temas históricos, memória, identidade, alteridade e linguagem poética, revelam-se como tática, evidenciando uma intencionalidade estética que vai além dos limites da obra.

Parte-se de uma arqueologia do ato de narrar, considerando várias perspectivas teóricas e, conjugando-as, percorrem-se questões pertinentes à Literatura e à História como disciplinas que, embora autônomas, comungam afinidades inalienáveis, pela via da narratividade e da escritura. Conceitos como meta-história, memória, transtextualidade e hipertextualidade, imagem, identidade entre outros se solidarizam sob a consciência de que, em tempos de mundialização, quando o esforço de autoconhecimento para redefinir

contornos identitários ocupa naturalmente os espíritos, a escrita romanesca produzida em um país pós-colonizado e multicultural por natureza se instaura como uma forma privilegiada de observação.

A guisa de conclusão, a última etapa, intitulada *O maestro do romance*, retoma as linhas de força do estudo e define algumas convicções adquiridas no percurso. Uma delas é definir o conjunto das obras como um objeto complexo de linguagem. Um todo poético no qual as conotações se definem na relação com as demais, a partir do modo como as imagens de uma obra influenciam no significado e no resultado de outras. Algo como cadeias significantes que se completam a partir das relações intratextuais pelo recurso da metonímia e da sinédoque. Finalmente, depois de identificadas essas duas figuras, instaurando-se como ironia histórica, introjetando novas imagens e capilarizando novas realidades cognitivas no tecido cultural via ficção.

Mas, além de pontuar esses modos de inseminação reflexiva no imaginário cultural, também se reúnem as interrogações surgidas durante o percurso e cujas soluções são igualmente conclusivas. Das convicções preliminares que persistiram até o final fica a certeza de que a interpretação histórica da narrativa ficcional na sua dimensão mítica, como saber que organiza o real, funda e salvaguarda um discurso, sendo relevante para a abordagem em termos culturais como autoridade, e a prosa ficcional de Assis Brasil é um singular e considerável exemplo.

1 UM ROMANCISTA DO SUL

É o frio que nos distingue, no Sul. Quando ele nos abandona não sabemos mais quem somos.
Assis Brasil

Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva é um porto-alegrense nascido em 1945. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pós-doutor em Literatura Açoriana pela Universidade de Açores, Assis Brasil é autor de dezessete romances e também um dos escritores brasileiros mais premiados atualmente. Reverenciado pelo público e por especialistas, pauta sua ficção pela pesquisa e revisão histórica. Por essa razão, suas obras têm o ônus de qualquer romance que se situa no passado distante, que é o de ser imediatamente definido como romance histórico tradicional típico do romantismo oitocentista. Somente depois dessa primeira e apressada classificação é que surgem as devidas distinções sobre o que isso significa no que tange ao gênero, à finalidade e às soluções estéticas.

Na relação entre a Literatura e a História, sua obra situa-se no marco de uma tradição literária à qual estão vinculados nomes como Erico Verissimo, Josué Guimarães, Tabajara Ruas, Alcy Cheuiche, e outros no Rio Grande do Sul, e a nenhum outro romancista no Brasil, atualmente, no aspecto quantitativo — intensidade e reiteração de um mesmo tema com variações.¹⁴

Entretanto, há procedimentos no trato da questão histórica na ficção assisiana que a diferenciam do conjunto da tradição romanesca sulina, conferindo-lhe alguma singularidade. Percorre toda a sua obra uma intrigante interrogação que pertence claramente ao autor, mas que fascina e induz os leitores a se apropriarem dela.

¹⁴ No Brasil, entre os escritores contemporâneos vivos que adotam a temática histórica no romance, os mais destacados são o paulista José Roberto Torero e a cearense Ana Miranda. Torero arejou o romance histórico brasileiro mediante uma visão corrosivamente humorística do passado, como se pode conferir em *O Chalaça* (1994), que narra as anotações pessoais e aventuras de um conselheiro de D. Pedro I, e em *Terra papagalli* (1997), que narra, pela ótica de um degredado que chegou aqui com Cabral e assim, identificando a origem dos desmandos na terra Brasil. Ana Miranda também intensifica a relação com a história, porém sua ênfase temática é na vida de poetas brasileiros, os quais se transformam em personagens. Exemplo disso são obras como *Boca do inferno* (1989); *Última quimera* (1995), *Dias & Dias* (2002). Entretanto, nenhum deles possui o mesmo nível de Assis Brasil na relação com a história. Isso se avaliarmos do ponto de vista quantitativo — número de obras publicadas, intensidade e profundidade temática sobre um mesmo espaço tempo.

Para além dessa demanda propriamente literária, os efeitos de sua prosa ultrapassam os muros da academia, exercendo efeitos concretos na realidade cultural e social dos gaúchos. Isso ocorre porque força das imagens de seus mundos pretéritos suscita a desconfiança quanto às versões oficiais de acontecimentos históricos aludidos na ficção. Assim, a socialização de temas candentes e de celeumas que seriam exclusivas do universo intelectual contribui para a formação da consciência coletiva quanto à fragilidade dos registros históricos. O grande público, de forma direta ou indireta, entra no debate do qual estaria sumariamente excluído senão por meio da arte literária. Característica própria do romance histórico do século XX, que, por meio da ficção de Assis Brasil, surte efeitos significativos na sociedade e na História do Rio Grande do Sul. Um exemplo bastante ilustrativo é a personagem histórica Jacobina Maurer na obra *Videiras de cristal* (1994). O romance gerou e introduziu, no imaginário dos leitores, uma imagem tão forte e enigmática quanto inédita dessa personagem que talvez nunca integrasse a seleção de seres dignos da história sulina. Isso porque nem os registros nem os conteúdos escolares tratavam do tema da colonização alemã com a ênfase concedida pela ficção. A imagem de Jacobina era, quando não difusa e enxovalhada, ausente¹⁵, obliterada como tantas outras. Seja pela plasticidade de sua prosa ou pela credibilidade do trabalho do autor, o romance gera imagens que podem ser avaliadas em vários níveis no imaginário coletivo como também em outras áreas artísticas, sendo este o momento de citar o exemplo do cinema que absorveu a história da líder religiosa e política. Não apenas entre gaúchos, mas também entre os brasileiros, neste momento, Assis Brasil é um dos romancistas que tem mais obras adaptadas ao cinema. Esse dado é relevante para entender a penetração da literatura de Assis Brasil em outros segmentos da arte e, por extensão, no imaginário coletivo. Quanto a isso cabe interrogar se, dentre os romancistas sulinos, ele é o preferido do cinema por causa dos temas e da relação com o passado ou se é a forma como ele escreve que atrai o cinema? A resposta não é objeto deste estudo, porém vale a pena introduzi-la, pois como se verá na avaliação da fortuna crítica do escritor, alguns críticos aludem a essa característica. Por outro lado, isso também é importante no sentido de consolidar a relação entre o discurso e a prática interpretativa deste estudo. A intenção é evitar o risco de anunciar a abordagem como interdisciplinar e, na prática, continuar isolando as áreas envolvidas. A

¹⁵ Exemplo disso é a imagem construída na obra *Os muckers*, Episódio histórico extraído da vida contemporânea nas colônias alemãs do Rio Grande do Sul pelo Pe. Ambrósio Shcupp S.J. 2ª edição melhorada com ilustrações, Tradução brasileira autorizada por Alfredo Cl. Pinto. Porto Alegre: Livreros-Editores SELBACH & MAYER. Jacobina, mulher ainda jovem, meio pesadona, de estatura *meã* e de expressão *physionomica*, singularmente *fanática* (p. 35), os seus olhos *scintillavam* de um brilho *sinistro*, as suas feições tomaram uma expressão *mysteriosa, phantastica* (p. 38), dava à passagem lida as interpretações mais singulares e estrambólicas (p. 38); [...] prendendo os corações dos seus adoradores e emaranhando-os nas malhas de uma *torpe* sensualidade (p. 40) (grifos nossos).

Para um estudo mais aprofundado da obra ficcional, vide MENNA BARRETO, Eneida. **Demônios e santos no ferrabrás: uma leitura de videiras de cristal**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

segregação cria a miragem de que a literatura segue impassível um caminho sem bifurcações, retornos ou pressões externas.

A filmografia baseada em suas obras é a seguinte:

- *A paixão de Jacobina*: direção de Fábio Barreto; roteiro de Ana Miranda, baseada na obra *Videiras de cristal* (2002).
- *Concerto campestre*: direção de Henrique Freitas Lima; roteiro de Tabajara Ruas, baseada no livro *Concerto campestre* (2004).
- *Diário de um novo mundo*: direção e roteiro de Paulo Nascimento, baseado no livro *Um quarto de légua em quadro* (2005).

Atualmente, encontram-se dois filmes em fase de produção. São eles: *Manhã transfigurada*, Direção de Sérgio Assis Brasil, com base na obra homônima — filmagens concluídas, a estrear em 2008 —, e *O pintor de retratos*. Direitos de adaptação cedidos a Lauro Escorel, baseado na obra homônima.

Assis Brasil foi músico profissional, atuando durante 15 anos na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre — OSPA. Afastado dessa atividade, contudo, sempre que possível, declara sua paixão pela música, em especial a de Mozart. Vestígios dessa inclinação e dessa experiência são perceptíveis em algumas de suas obras, sendo mais explícitos em *O homem amoroso* (1986), *Concerto campestre* (1997), *Anais da província-boi* (1997) e *Música perdida* (2006).

Paralelamente à carreira de escritor, Assis Brasil mantém uma vida acadêmica com atividades de pesquisa e publicações na área da teoria e da crítica literária, além de suas aulas na PUCRS. No Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, ministra e coordena uma Oficina de criação Literária, desde 1985. Por esse trabalho recebeu o Prêmio Fato Literário — destaque no cenário da literatura do Rio Grande do Sul, no ano de 2005. Além dessa constatação formal quanto à importância do escritor para as letras, existem inúmeros testemunhos de escritores consagrados em âmbito nacional cujos primeiros passos foram orientados e estimulados pelo escritor.¹⁶

O envolvimento com a oficina, somado à atividade de escritor e professor-pesquisador revelam uma vida dedicada à literatura. A seguir, uma cronologia da sua obra ficcional que servirá de ponto de referência, primeiro, às considerações e manifestações da crítica apresentadas na seqüência e, depois, a algumas etapas da análise.

¹⁶ “O que eu aprendi com o Assis”. Zero Hora, Caderno de Cultura, 19 nov. 2005. Na matéria, três escritores consagrados nacionalmente e que estavam na final do Prêmio Portugal Telecom de Literatura — Cíntia Moscovich, Amílcar Bettega e Michel Laub — relembram a importância da Oficina de Criação Literária para o rumo e consolidação de suas carreiras.

Cronologia

Obra	Ano de publicação	Recorte temporal
Um quarto de légua em quadro	(1976)	Séc. XVIII
A prole do corvo	(1978)	Séc. XIX
Bacia das almas	(1981)	Séc. XX
Manhã transfigurada	(1982)	Séc. XVIII
As virtudes da casa	(1985)	Séc. XIX
O homem amoroso* (FR)	(1986)	Séc. XX
Cães da província	(1987)	Séc. XIX
Videiras de cristal	(1990)	Séc. XIX
Perversas famílias	(1992)	Séc. XIX e XX
Pedra da memória	(1993)	Séc. XIX e XX
Os senhores do século	(1994)	Séc. XIX e XX
Concerto campestre* (ES)	(1997)	Séc. XIX
Anais da província-boi	(1997)	Séc. XIX
Breviário das terras do Brasil	(1997)	Séc. XVI
O pintor de retratos* (PT)	(2001)	Séc. XIX
A margem imóvel do rio* (PT)	(2003)	Séc. XIX
Música perdida	(2006)	Séc. XIX

As obras sinalizadas com asterisco foram publicadas também no exterior, indicando a sigla do respectivo país entre parênteses. A bibliografia completa está nas referências bibliográficas ao final.¹⁷

Como se constata, do conjunto de dezessete obras publicadas, apenas cinco não estão situadas temporalmente no século XIX. São elas: *Um quarto de légua em quadro*, *Manhã transfigurada*, *Breviário das terras do Brasil*, *Bacia das almas* e *O homem amoroso*. Sendo que dessas quatro, as três primeiras situam-se entre os séculos XVI e o XVIII. Somente *O homem amoroso* e *Bacia das almas* possuem recorte temporal exclusivo no século XX. Com relação a esta última, pode-se dizer que, além da diferença de recorte temporal, caracteriza-se também como dissonância na harmonia temática com as demais narrativas. Isso se pensarmos que não está situada no passado longínquo e que nenhum acontecimento histórico significativo lhe serve de pano de fundo, exceto uma passagem que pode ser vista como um subtema. Trata-se da condição da música ou dos músicos de uma orquestra sinfônica na realidade cultural do país durante a ditadura militar. A observação, a princípio inocente, torna-se relevante na medida em que tal condição não diverge na representação de outros momentos da nossa história cultural como se constata, com

¹⁷ Obras traduzidas e publicadas no exterior. (ES) — Espanha: *Concierto campestre*. Madrid: Akal, 2003 [Trad. de Juana María Inarejos Ortiz]. (FR) — França: *L'homme amoureux*. Paris: L'Harmattan, 2003 [Trad. de Elaine Penny]; *Bréviaire des terres du Brésil*. Paris: Temps des Cérises, 2005 [Trad. de Celso Libânio e Dominique Olivier]. (PT) — Portugal: *O pintor de retratos*. Porto: Ambar, 2003; *A margem imóvel do rio*. Porto: Ambar, 2005; *Um quarto de légua em quadro*. Ponta Delgada (Açores), Direção Regional das Comunidades, 2005.

variações, em outras de suas obras. Quanto ao espaço físico, *O homem amoroso* também difere das demais obras, por ser essencialmente urbano, embora não exclusivamente na capital do Rio Grande do Sul. Trata-se de uma narrativa de tom autobiográfico, uma espécie de solo intimista.

Anais da província-boi é outra obra que merece um comentário especial não por escapar à temática recorrente, nem ao recorte temporal ou ao espaço, mas por escapar ao gênero romanesco. Ela estrutura-se em doze crônicas de caráter burlesco e uma apresentação hilária que tem a missão ambígua de preparar o espírito do leitor para o divertimento ou para a inquietação.

Na verdade, por detrás das divertidas crônicas existem alguns temas que se repetem ao longo da prosa romanesca de Assis Brasil.¹⁸ Um deles é a música e traz a nota de certo desgosto quanto ao comportamento sulino e provinciano do povo do Rio Grande com relação à arte musical. A crônica intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, por exemplo, apresenta a nossa condição de incivilizados e nossa falta de compreensão com relação à música. Como diz uma personagem, *no Rio Grande era tudo 'baguale' gente rude e pouco afeita à divina música*. E não apenas a gente comum, mas o próprio maestro, ou seja, a autoridade local no assunto, surge para confirmar que músico decente toca na igreja, e também que bandolim é instrumento de bêbado. Outro ângulo da mesma temática pode ser comprovado na crônica intitulada *Este é o caso do alemão que chegou a São Leopoldo trazendo uma cítara*.

Tanto as duas crônicas mencionadas quanto o romance *O homem amoroso* vazam uma angústia do romancista quanto aos aspectos culturais e artísticos da Província, mas não apenas da Província. Tal inquietação tem ressonâncias em *Concerto campestre* e culmina na sua última obra até o momento, *Música perdida*, como veremos no Capítulo 4 deste trabalho e que, de alguma forma, estende a questão da música a todo o país.

1.1 ALGUMAS VOZES E OLHARES DA CRÍTICA

Organiza-se, a partir daqui, um panorama de aspectos da fortuna crítica de Assis Brasil que contribuem para a finalidade e o interesse deste estudo. Não se ambiciona uma contemplação exaustiva, pois a finalidade é apenas, a partir da articulação de estudos já

¹⁸ Um estudo do *Dominante* como definido por Jakobson aplicado à ficção de Assis Brasil justifica a observação de Carlos Reis em resenha crítica sobre *O pintor de retratos*, quando nota que o romance possui temas e acontecimentos que confirmam algumas das dominantes de sua já extensa obra ficcional. REIS, Carlos. Romance da fotografia. *Jornal de Letras*, Lisboa, 12 dez. 2001, p.19.

realizados, avaliar e justificar a relevância da tese, os rumos da pesquisa e a possível contribuição do esforço interpretativo nas obras escolhidas para o *corpus*. Mas é, sobretudo, para evitar o risco de apenas repetir caminhos já explorados sem acrescentar novos rumos aos estudos em torno de suas obras, da literatura gaúcha e brasileira, bem como aos estudos sobre o gênero romanesco.

Desde a estréia de Assis Brasil na literatura, em 1976, com *Um quarto de légua em quadro* até a publicação de *Bacia das almas* (1981), a crítica recebeu-o muito bem, em especial, pelos temas com ênfase na história da província. A partir de 1982, a crítica acadêmica em torno da produção literária de romancista esboça a identificação de duas fases ou dois ciclos, a princípio, bem definidos. Naturalmente, a intenção de periodizar as etapas criativas do escritor surge somente nesse que foi o ano de publicação da sua quarta obra — *Manhã transfigurada* — e também porque nela surgem mudanças na orientação temática e no estilo.

O primeiro ciclo foi caracterizado por Léa Masina como o da desmitificação histórica.

Três romances iniciais [...] compõem o ciclo de uma ficção de caráter nitidamente revisionista, no qual a perspectiva crítica se amplia de modo a dar realce ao outro lado da História. Nas três obras observa-se, pois, o deslocamento contínuo do foco narrativo do episódio coletivo ao drama individual, explorando os vínculos e relações que se estabelecem entre indivíduo e sociedade. (MASINA, 1982, P. 8)

Seguindo essa linha, o segundo ciclo teria iniciado com *Manhã transfigurada*, entretanto, não chegou a caracterizar-se de modo preciso em oposição ao período anterior. A permanência de cenários do passado do Rio Grande do Sul, criando um aparente contínuo temático, orientou a crítica à observação dos progressos na esfera da criação estética e aos modos de dialogar com o discurso histórico.

Constituem a fase identificada como primeiro ciclo as três primeiras publicações: *Um quarto de légua em quadro* (1976), *A prole do corvo* (1978) e *Bacia das almas* (1981). A delimitação histórico-temporal ficcionalizada nas três obras abrange desde o século XVIII até a terceira década do século XX.

Os mitos de primeiro plano aos quais remetem as primeiras obras são os vinculados à história política da província. Ou seja, são aqueles que se estabelecem a partir do conjunto de registros (crônicas) oficiais que embasaram as narrativas históricas e acabaram por fixar uma determinada imagem idealizante daqueles momentos e daquelas experiências. Mitos que, durante muito tempo, sobreviviam no imaginário do grande público mediados apenas pelo discurso oficial. Quais sejam: a Colonização Açoriana, a Guerra dos Farrapos e as origens da Aristocracia Rural. Em obras ulteriores, a crítica teria a oportunidade de identificar outros mitos não-ligados à história política da província. É o caso, como observou

Luís Augusto Fischer, de *um dos mitos mais arraigados entre nós, o da hospitalidade a qualquer custo*. (FISCHER, 1997)

Nas três obras do primeiro ciclo, que ficou denominado *trilogia dos mitos*, o autor adota uma atitude crítica e revisionista. A avaliação de Masina insere a ficção de Assis Brasil no conjunto de produções de um período em que a revisão se impõe como condição de existência.

Porém, a estudiosa ressalva ser a mesma:

[...] avessa ao jugo castrador da tese, permitindo às criaturas literárias viverem intensamente o mundo criado, valoriza-se pelo contato com a História na medida em que se recupera, no plano da ficção, o movimento dialético que constitui o processo histórico em seu fluir permanente. (MASINA, 1988, p. 6)

De qualquer forma, as narrativas assisianas, conforme Zilberman, investem com certa veemência contra monumentos que se tornaram lugares comuns na história sulina, e também contra um equívoco fácil e muito freqüente, qual seja o da heroicização de personagens históricas, como nota Antonio Hohlfeldt (1986).

Em perspectiva nacional sobre esse período (anos 1970 a 1990), Alfredo Bosi enumera características da ficção brasileira, observando a presença de vários narradores para os quais é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes serve de bússola o tempo todo. (BOSI, 2006, p. 436) Nesse conjunto, o historiador situa as obras de Assis Brasil, observando a inclinação que essa vertente regional cultiva para verticalizar a percepção do seu objeto de estudo, examinando-o com um olhar em retrospecto; procedimento que dá um tom épico, ainda quando a intenção é antiépica. Dentre as obras de vários pontos do país com essa característica, Bosi cita a *Trilogia dos mitos rio-grandenses*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Ainda sobre a etapa inicial da produção literária do escritor, especificamente sobre a obra de estréia do romancista, a crítica reconheceu elementos que merecem registro pelo eco que teriam ao longo da sua carreira. É o caso de Hildebrando Dacanal, quando afirma:

[...] a mais significativa obra de ficção aparecida no Rio Grande do Sul nos últimos 20 anos. Significativa não só na medida em que mostra uma maturidade técnica e cultural incomum para um estreador em sua idade, mas principalmente na medida em que revela uma espantosa lucidez histórica, símbolo de possível lucidez política de um grupo que poderia, talvez, ser capaz de lançar fora as mitologias há muito imprestáveis de seus antepassados para tentar colocar-se novamente na vanguarda de significativas transformações, culturais ou outras, a se processarem no seio da sociedade brasileira. (DACANAL, 1977, p. 14)

As constatações da crítica à época confirmam que Assis Brasil alia-se a uma tradição literária que tem suas origens no romance histórico, embora sem ressaltar sobre as

diferenças que envolvem o gênero praticado no século XIX. Mesmo Bosi, algum tempo depois, ao abordar a permanência e a transformação do regionalismo na literatura nacional, define *Um quarto de légua em quadro* como *excelente romance histórico* (BOSI, p. 427).

Contudo, no âmbito deste trabalho, não se pode perder de vista que o romance histórico, tradicional, sendo originariamente europeu, cumpria finalidades estéticas e culturais bem definidas, que, entretanto, no seu evoluir e acomodar-se a outras paisagens, adquiriu colorações específicas tanto lá como aqui. Ou seja, o romance histórico, a partir do século XX, que se consolidou com toda a carga revisional dos equívocos das versões oficiais comprometidas com um único olhar. Isso porque, aqui no Brasil, naquela época — século XIX —, com estímulo da monarquia independente da Metrópole, o gênero exercia uma função bem definida: formar e firmar uma consciência nacional, e o fazia por meio de idéias e imagens idealizantes e nostálgicas da pátria.

Embora sem referir explicitamente, percebe-se que a crítica em geral, afora algum sonoro equívoco, sempre entendeu que, em oposição ao romance histórico tradicional, a obra de Assis Brasil não preserva as finalidades de exaltação do passado e não se lança como projeto de construção de identidade da nação; tampouco estabelece rígidos critérios de objetividade com relação à Verdade — seara da História. Ao contrário, o pano de fundo histórico, por mais verossímil que se apresente, perde a estabilidade pelos artificios da trama, do perfil psicológico das personagens e pela postura do narrador, distanciando-se assim largamente dos propósitos e do modelo do gênero na sua origem.¹⁹

A temática recorrente do passado sulino, o espírito da recepção — próprio de um grupo social sempre agarrado à sua história e aos seus mitos —, bem como as provocações à história suscitaram manifestações críticas em variados segmentos intelectuais, escapando ao espaço exclusivo da apreciação artístico-literária e acadêmica.

Em linhas gerais, pode-se dizer que, para além das homenagens às virtudes narrativas de Assis Brasil, a crítica da época divide-se em dois grandes conjuntos com intersecções ou não entre si.

O primeiro conjunto se forma com aqueles que, pelo olhar não-exclusivo da literatura, se fixam nos dados históricos, na qualidade da pesquisa e no manejo ideológico do autor. Estão entre eles intelectuais de outras áreas e historiadores que pelo que lhes cabe de afinidade com a literatura, contribuem com o seu olhar. Entre esses, destaca-se uma reflexão sobre a arte do romance histórico feita por Tarso Genro quando avalia o talento literário de Assis Brasil pelo feliz equilíbrio alcançado entre as *duas fidelidades* exigidas pelo

¹⁹ O romance histórico surge com o Romantismo e os projetos de construção das identidades nacionais baseados, sobretudo, na valorização do passado mais remoto; atende o critério de objetividade (buscado na verdade que rege as referências históricas e na verossimilhança que preside o ficcional, garantindo a coexistência da ficção com a História). Sua base é o distanciamento cronológico com relação à realidade histórica evocada. A contrapartida ao romance histórico é o romance realista, que, mesmo com toda a intenção de objetividade, exige a contemporaneidade entre a sociedade romaneada e o autor, imposta pelo Realismo do século XIX.

romance histórico em *Um quarto de légua em quadro: uma com a literatura e a arte, a outra com a historicidade dos fatos sobre os quais a obra se ergue. Talento que se conjuga com o conhecimento do real e dos limites da arte e da ciência histórica, para que a síntese permaneça sob controle do ficcionista.* (GENRO, 1977, p. 6)

Sobre o mesmo aspecto da mesma obra, o historiador Sergio da Costa Franco já havia afirmado que: *O romance histórico envolve, inevitavelmente, alguma ofensa à verdade do clima humano e dos fatos pretéritos. Em primeiro lugar, por ser muito difícil que se reúnam na mesma pessoa as virtudes de ficcionista e de historiador.* Para Franco, o primeiro romance de Assis Brasil — *Um quarto de légua em quadro* — logra tal façanha e por isso deve ser saudado com efusão de alma, pelo que efetivamente representa como realização literária e como registro evocativo da ocupação do Rio Grande no século XVIII, referindo-se ao drama da colonização açoriana no Rio Grande do Sul. (FRANCO, 1976, p.4)

O segundo conjunto da crítica avalia a importância da mesma relação história-literatura a partir de uma perspectiva exclusivamente literária. Regina Dalcastagné lembra que somente a literatura é capaz de preencher as lacunas da História, recuperando a dimensão humana de acontecimentos que se fizeram monumentais com o passar dos anos. Para a estudiosa, o romancista gaúcho consegue esse feito, pois *Um castelo no pampa* (1992-1994) é um belo exemplo do que a ficção pode fazer pela História. (DALCASTAGNÉ, 1995, p.415)

Mudando alguns graus na observação, o ensaísta e crítico Flávio Loureiro Chaves, em ensaio sobre *Os senhores do século* (1994), último livro do romance *Um castelo no pampa*, anota que o *romance histórico de Assis Brasil tanto mais se fez romance quanto mais deixou de ser propriamente histórico.* Para ele, a impressionante e fiel minúcia, que pode ser conferida na bibliografia sobre a tumultuada formação do Rio Grande, não permite que o narrador perca de vista que tudo isso vai além do contexto. Esse aspecto dialético entre realidade e ficção, ao fim, melhor esclarece o território emaranhado da criação. Mostra que *não é histórico o romance que procura catalogar a exatidão dos acontecimentos históricos e sim aquele que, instaurando o universo imaginário, atinge finalmente a contradição da História* (grifo nosso).²⁰

A questão que se propõe a partir daí é identificar quais meios o autor adota para possibilitar a apreensão dessa *contradição*, já que ela só se realiza no receptor e por artifícios da criação. Aproveitando a idéia de Dalcastagné, pode-se dizer que ela se oferece ao leitor a partir da escolha *de ângulos novos, de personagens quase insignificantes e de*

²⁰ CHAVES, Flávio Loureiro. No fim da trilogia, uma crônica da decadência, Luiz Antonio de Assis Brasil encerra seu vasto painel da província gaúcha, *Um castelo no pampa*, com um romance que é um jogo de espelhos entre realidade e ficção. *Journal da Tarde*, Caderno de Sábado, São Paulo. S/d verificável. Retirado da Fortuna Crítica do escritor, disponível em: www.laab.com.br. Acesso em: 01 maio 2006. — *Dela o autor não se afastou desde o aparecimento de A prole do corvo, quando iniciou a extensa releitura da crônica do Brasil meridional. Os senhores do século é seu melhor resultado.*

fatos ignorados. Missão a qual Assis Brasil vem dedicando sua obra: recompor a história do Rio Grande do Sul. (DALCASTAGNÉ, 1995) Ao que se poderia acrescentar que, por extensão e por metonímia, a missão do romancista é recompor a história da cultura brasileira.

Outra sugestão para o vislumbre da contradição mencionada por Chaves insinua-se em um ensaio de Glória Maria Bordini ao tratar dos efeitos do recorte temporal no passado. Embora destinado a uma obra em que o acontecimento histórico político seja ausente — *Manhã transfigurada* — pode-se adaptar perfeitamente às demais obras.

O efeito de distanciamento operado pelo fator tempo-espço é justamente o que torna as relações entre as personagens e o *leitor* tão poderosas. Radicaliza a solidão de cada um, colocando-os numa época de separação enorme entre civilizados e rudes, senhores e oprimidos, cultos e incultos, e ainda os afasta do presente familiar àquele que lê, revestindo-os de outra camada de segregação, a de pertencerem a um tempo perdido e pouco compreensível, apesar do acontecimento histórico proporcionado, um tempo de colunas abertas, onde a *imaginação* pode submergir. (BORDINI, S/D Verificável, grifos nossos)

A partir daí, a abertura à imaginação no ajuste bem dosado de tempo e espaço históricos promove o desejável efeito de descoberta das contradições históricas.

É esse enfoque que afasta o risco classificatório, pois, por meio da livre manipulação da temporalidade no espaço ficcional, as obras de Assis Brasil permitem que o romance, sem deixar de ser histórico – ao remontar ao passado e ler os signos da história –, atinja o presente cujas raízes a esse passado pertencem. Com isso, deixa de ser a mera evocação romântica da história para transformar-se numa análise do próprio processo histórico.

Dentro deste conjunto, outro grupo enfatiza a relação com o passado como contribuição da arte para o todo cultural e para uma definição de identidade. Nessa linha, incluem-se os que buscam uma identidade cultural, mas também os que buscam uma identidade para a própria literatura aqui produzida²¹, estabelecendo nexos com a tradição romanesca do Rio Grande do Sul e contrastando-a com a brasileira. Na mesma corrente, entraram alguns críticos que, meio às pressas, emolduraram as obras de Assis Brasil dentro das práticas preexistentes como mera continuidade. É o caso dos que tentaram comparar apressadamente a perspectiva romanesca de Assis Brasil com a de Erico Verissimo. Contudo, muitos estudos reconhecem a parcela que lhe cabe de singularidade dentro de uma tradição pródiga em romances. Dentre esses, Hohlfeldt alerta para o fato de que, sem dúvida, não teríamos Luiz Antonio sem o escritor de Cruz Alta. Por outro lado, assinala que

²¹ A identidade literária está contida na cultural, que é muito mais abrangente. Entretanto, ao dizer isso, faz-se uma distinção entre os estudos especificamente literários e outros que se espraiam excessivamente pelo social, pelo histórico, pelo ideológico, etc. Essa posição deve-se a certa reserva com relação ao risco de alguns estudos culturais esquecerem-se da literatura.

a perspectiva de Assis Brasil, por lhe ser sucessora, é mais ampla e de certo modo ultrapassa a de Erico Verissimo:

Cabia a este escritor buscar nossas raízes e entender suas relações com o presente. O plano de Assis Brasil é diverso porque, de certo modo, parte do ponto a que Érico chegou para avançar, no tempo, e na análise, o que temos na série. *Um castelo no pampa* é a abordagem da história contemporânea do Rio Grande do Sul sob a perspectiva da evolução industrial das relações sociais e institucionais que caracterizam nossa estrutura de propriedade e, conseqüentemente, cultural. (HOLDFELDT, 1994)

Ainda nesse mesmo grupo estão os que se ocupam em vislumbrar uma identidade regional. Os ensaios desse viés, embora não utilizem o termo nem adotem o conceito, aliam-se a uma perspectiva teórica tipicamente pós-ocidental. Ou seja, aquelas análises que buscam os elementos que seriam definidores da reorganização das nações e do mundo após a extinção do processo colonial por meio da arte. Essa atitude pós-ocidental visa a identificar a carga compensatória que pretende dar conta da missão de ressignificar o discurso histórico vigente em oposição àquele que continha as idiossincrasias do colonizador.

É novamente Antonio Hohlfeldt, ao comentar *Um quarto de légua em quadro*, quem apresenta uma avaliação da literatura nacional a partir das relações entre o gênero e a função sociocultural. O estudioso afirma que *enquanto o conto escolheu sua geografia na flor da terra, na cidade grande, no litoral (porque aí ainda se encontram as grandes cidades) o romance interioriza-se cada vez mais*. Afirma ele que *o romance de Assis Brasil enfoca tema pouco comum, geografia rara e acontecimentos regionais*. (HOHLFELDT, 1976)

A nota, feita na aurora da fortuna crítica do romancista, adquiriu maior relevância com o passar do tempo, pois permite constatar que essa abordagem abre possibilidades interpretativas múltiplas, amplas e duradouras, na medida em que as obras seguintes do escritor mostrariam a reiteração com variações de tais aspectos — tempo e espaço. Até porque, segundo ele, os acontecimentos tematizados pelo romancista são de:

enorme significado não só para a província de São Pedro do Rio Grande do Sul quanto para o **país inteiro**. Assim, pois, seu romance não é apenas regional, mas é **nacional**, e nesta generalização discute raízes que pertencem a todo país, e talvez até mesmo ao continente. (HOHLFEDT, 1994, grifos nossos)

Com isso, fica claro que, ao escolher temas históricos, o romance, como gênero, *está na luta pela liberação cultural e na busca pela independência artística, voltando para as raízes*. Hohlfeldt constata que, embora sejam *raros os bons romances baseados em fatos históricos entre nós, principalmente porque a pesquisa histórica no Brasil ainda é matéria*

incipiente, Assis Brasil não deixa dúvidas sobre a profundidade da pesquisa que sustenta o seu romance.

Nessa mesma corrente crítica, outros reconhecem que o escritor gaúcho, embora privilegie uma temática histórica e um espaço claramente definido, o qual não escapa à classificação de literatura regional, exerce uma força específica distinguindo sua arte das que exerceram seus antecessores no mesmo gênero na literatura sulina e brasileira.

Flávio Loureiro Chaves, em depoimento ao documentário do cineasta Douglas Machado, é outro que localiza a renovação na ficção assisiana na mudança de eixo que, anteriormente, estabelecia a relação entre ficção e história via personagens. O crítico lembra que na ficção de Erico Verissimo, por exemplo, predominava o confronto entre personagens reais e personagens imaginárias, e em Assis Brasil, o que predomina é a memória. O que prevalece é o confronto entre a memória individual das personagens e a memória coletiva que identifica um determinado espaço do Brasil, que é o Brasil Meridional. A memória se impõe ao mesmo tempo como o tema fundamental do narrador e como processo de recuperação via escritura. E isso define também as mudanças de estilo e da posição distintiva que singulariza o texto da trilogia *Um castelo no pampa*.²²

Acrescentando uma reflexão sobre o que já se destacou nessas constatações da crítica, pode-se afirmar que, reconfigurada a ilusória imagem literária do gaúcho pelos seus antecessores e pares, a missão de Assis Brasil foi debruçar-se sobre a imagem híbrida (literária e histórica) da aristocracia rural sulina. Isso porque, se algumas justiceiras posições ideológicas, bem como uma parcela da literatura a demonizava, fazendo dela uma representação do Mal, o discurso Histórico a exaltava ou condescendia. Seria muito fácil seguir repetindo a fórmula mística da representação do Mal e até já nem era mais preciso, pois as obras da sua primeira fase, de certo modo, já haviam cumprido esse papel. Diante disso, coube a ele a construção de uma imagem síntese da classe que se antropomorfizava e/ou se deificava no imaginário social desde o seu surgimento. Dando continuidade ao que os seus antecessores e ele próprio haviam feito, Assis Brasil reinscreve uma nova configuração das imagens equívocas do passado histórico, mas, especialmente, por meio de suas personagens. Missão essa que somente poderia cumprir com suas virtudes de romancista do seu tempo.

Esse aspecto devolve o debate para o campo da história com uma questão que levou o historiador Tau Golin a pautar sua avaliação na carência de compreensão teórica sobre a estética nos historiadores, que *tratam o assunto com enorme preconceito, quando não com amargo desprezo*. Segundo ele, isso ocorre a despeito do que *a literatura, de certa forma desde o romance de 30, continue dando obras fundamentais à cultura rio-grandense*.

²² CHAVES, Flávio Loureiro. In: MACHADO, Douglas. Documentário **Luiz Antonio De Assis Brasil: o código e o cinzel**, duração: 143min, ano de produção: 2007.

Denuncia assim os equívocos da historiografia sulina, apesar da evolução nas duas últimas décadas do século XX. O historiador avalia primeiro os desacertos internos da própria comunidade historiográfica que oscila entre a herança da matriz positivista e outra de inclinação esquerdista com relação à primazia do acervo teórico.

As tradições historiográficas de matrizes positivistas e esquerdistas, em sua disputa pela hegemonia teórica, são reféns de esquematismos inoperantes na apreensão da complexidade do real. Os positivistas são os apologetas do civismo. A ele coube a tarefa de instituir a identidade regional como a conhecemos, impondo um sufocante superávit de fatos. (GOLIN, 1993, p.13)

A avaliação preliminar entre os conflitos no campo teórico da história leva o estudioso a comparar os resultados reais da disciplina com os da literatura que tematiza aspectos históricos. Na seqüência, delimita a diferença entre os avanços da historiografia do Rio Grande do Sul e os da ficção assisiana. No entender do crítico, a literatura aqui produzida e, em especial, a de Assis Brasil consegue melhor representar o *processo de sociabilidade humana rio-grandense*. O resultado decorre da ausência de *conservadorismo narrativo*, típico da linguagem oficialista e das *qualidades estéticas* das obras de Assis Brasil. A exemplo do que já haviam dito Flávio Loureiro Chaves, Antônio Hohlfeldt e Tarso Genro, Tau Golin reconhece que a exata conjugação entre estética e história é o grande mérito do romancista. Por essa razão, segundo ele, enfim, pode-se dizer que o Rio Grande do Sul possui um escritor da envergadura da grande tradição da literatura ocidental. Referindo-se ao livro *Perversas famílias*, Golin afirma que a obra,

[...] além do seu valor em si, pode servir de paradigma sobre a utilidade da historiografia e da literatura para a verdadeira apreensão da sociedade rio-grandense. É o livro que pode ser lido com 'muitos olhos'. Se não for uma chave para a história, ao menos é o enunciado de um debate necessário. (GOLIN, 1993)

A chave a que certamente o ensaísta se refere é *a devassa na alma oligárquica*. Sendo essa a oportunidade de lembrar que este é um tema freqüente não apenas na literatura sul-riograndense, como também na literatura latino-americana.

O ensaísta ressalva que, independente de o debate sobre a classe oligárquica circunscrito à historiografia ser ou não uma preocupação do autor, é um registro cuja observação se faz necessária. Até porque o romancista evita muito bem as armadilhas freqüentes do mero ataque exterior. Golin, para ilustrar a argumentação, recorre ao olhar que Marx lançou à *Comédia humana* de Balzac, dizendo que muitos aspectos da criação de Assis Brasil permitem que se olhe a sua obra com o mesmo enfoque de Marx às obras do escritor francês. Avalia-se como significativa essa observação, pois como se sabe o ataque exterior culmina sempre numa preferência e parcialidade ideológica, sem a compreensão

dessa classe que dominou e determinou a constituição e a identidade do continente sul-americano.

A partir disso, e associando uma nova reflexão, pode-se pensar em outro motivo que justificaria tal abordagem analítica, qual seja a de que esse mergulho desnudatório na classe oligárquica, temática freqüente no plano literário em escritores hispânicos, enquadra a ficção assisiana em uma tradição mais abrangente em termos geográficos. Pode-se aproveitar e ampliar a observação de Golin, lembrando que, embora muitos escritores hispano-americanos o tenham feito pelo viés do realismo mágico e com elementos simbólicos e alegóricos – como no caso de García Márquez –, não há como evitar o seu alinhamento nessa que seria uma tradição subtemática dentro de todo o universo simbólico da cultura dos países hispano-americanos devido às suas estreitas relações históricas como ex-colônias de Espanha e Portugal.

Diante disso, resta avaliar o modo como Assis Brasil alcança esteticamente esse resultado. Na observação de Golin, o escritor o faz de uma perspectiva interna, quando demonstra como a oligarquia vive, quais são os elementos que compõem a sua cultura, como ela vê a si mesma; e como a elite olha para os indivíduos e as classes sociais fora de seu círculo.

Mesmo sem referir explicitamente, Golin considera a representação do olhar oligárquico como manifestação da alteridade sobre os outros, ou seja, o mundo fora do círculo oligárquico. Entende-se que isso funciona como uma porta entreaberta para o desvendamento profundo das representações e do imaginário sobre o Mal oligárquico. O estudo de Golin é relevante na medida em que lembra essa espécie de religiosidade, que ainda é visível nas obras da primeira fase de Assis Brasil,²³ mas que desaparece no momento em que o romancista surpreende a oligarquia no seu íntimo, em suas tragédias, em sua humanidade. Essa observação vai ao encontro da que faz Dalcastagné quando diz que Assis Brasil *aproximou o foco, mostrou pequenas mesquinhas, exibiu as feridas, a vergonha, fez das personagens seres humanos*. (DALCASTAGNÉ, 1995)

A partir daí, pode-se acrescentar que, ao contrário do romance histórico que partia do coletivo, a narrativa assisiana faz o caminho inverso: mergulhando profundamente na psicologia da personagem, é capaz de inserir o leitor diretamente no histórico, ou seja, vai do individual ao coletivo. Com essa opção, não contempla diretamente os acontecimentos políticos – missão da História tradicional –, mas sim reveste o esqueleto da História de carnadura, a humaniza, pelo fato de que a preenche com o viver, o sentir e até o respirar das pessoas que dela participaram em sentido amplo e irrestrito.

²³ A qual Léa Masina denominou *Ciclo da desmitificação*, e que Wilson Chagas e Deonísio da Silva definiram como *Trilogia dos mitos*.

O percurso analítico de Golin culmina com a conclusão de que Assis Brasil é o mais importante escritor sul-rio-grandense da atualidade, porque em uma obra como *Perversas famílias* faz com que a arte alcance suas plenas possibilidades na *apreensão do social, fazendo a vida fluir em suas conexões tipicamente regionais e universais*. (GOLIN, 1993)

Desfeita a aura mística da oligarquia na literatura, restam as misérias terrenas, ou seja, históricas e sociais, portanto culturais, para perscrutar. Nessa orientação, contribui o olhar crítico de Hildebrando Dacanal, cuja perspectiva tem ênfase sócio-histórica. O crítico busca o paralelo no passado da província, lembrando que a oligarquia agrária e mercantil do extremo sul, a exemplo de outras províncias, investiu forte em

[...] grupos de letrados que se colocavam a seu serviço sempre que necessário, dispostos a tudo para manterem seus postos de parasitas privilegiados, os únicos, aliás, as que podiam aspirar no interior de uma estrutura econômica muito pouco diferenciada e baseada fundamentalmente em atividades do setor primário e mercantil. (DACANAL, 1977, p. 14)

A relevância dessa avaliação é que a obra de Assis Brasil, embora bastante regional, é, sobretudo nacional, pois a situação não era exclusiva do Rio Grande do Sul. Ao contrário, segundo Dacanal, repetia-se, com nuances mais ou menos variadas, em todos os núcleos regionais de poder, ao longo da costa litorânea do país.

Observação que chama a atenção para elementos de uma identidade nacional a partir da região.

Algum tempo depois e referindo-se a outra obra, Volnyr Santos afirma que *Perversas famílias*, primeiro romance da série *Um castelo no pampa, põe em evidência a necessidade de repensar a identidade cultural deste rincão do Brasil*. A proposta de discussão que a obra introduz é o acordo impossível entre arte e realidade. Ao tematizar a história do Rio Grande do Sul a partir do anacronismo de um castelo em território gaúcho, a obra revela uma incongruência fundada na realidade, reforçando a reflexão sobre a questão cultural.

Ao enfatizar a tematização da história do Rio Grande do Sul, Santos reconhece que o livro *Perversas famílias* evidencia um procedimento artístico em que a verdade factual é ultrapassada, acenando com uma analogia que, necessariamente, não define uma identidade, mas que se abre a possibilidades que somente o trabalho metuculoso da linguagem pode compor. (SANTOS, 1992-1993)

1.2 LINGUAGEM, ESTILO E TÉCNICA

Todas as muitas e relevantes abordagens críticas em torno de questões socioculturais e históricas não impediram aquelas que, paralela ou simultaneamente, se desenvolveram sobre questões estéticas e técnicas da própria literatura.

Em resenha sobre *As virtudes da casa*, Wilson Martins denuncia alguns problemas ortográficos e a má qualidade da capa da primeira edição. Entretanto, os itens negativos apontados pelo crítico não o impedem de admitir que boa literatura não se faz a partir da garantia desses elementos. Mesmo diante de índices que, na visão dele, seriam típicos de sublitteratura, conclui que Assis Brasil

[...] escreve brilhantemente, tanto no que se refere à elegância da frase quanto nas notações narrativas e no desenho dos caracteres; soube estruturar solidamente a intriga no desenvolvimento dos episódios e no harmonioso equilíbrio dos blocos narrativos; inseriu o drama psicológico num largo contexto de história e paisagem, costumes e tipo de civilização. Nessas coordenadas, pode-se dizer que os seus livros anteriores foram meros exercícios de solfejo. (MARTINS, 1985, p.8)

O reconhecimento às virtudes estilísticas e à linguagem do escritor é uma constante ao longo de sua trajetória literária. Após o registro de Wilson Martins, vale lembrar que o poeta e jornalista Moacir Amâncio num artigo sobre *A margem* afirma que Assis Brasil mistura o conto de estrada, o picaresco da tradição peninsular, com o romance de atmosfera intimista, numa linguagem rápida e segura, adequando-a de modo surpreendente a essas faixas literárias. (AMÂNCIO, 2003) Ou, ainda, com relação ao seu último romance — *Música perdida* (2006) —, cuja síntese de variadas manifestações críticas reconhece que, desde *O pintor*, o autor vem essencializando o seu estilo. O seu texto evita a adjetivação e os excessos ideológicos. O mundo se dá a conhecer a partir do universo interior das personagens e de suas ações.

Neste ponto, é preciso retroceder às críticas sobre sua primeira obra publicada — *Um quarto de légua em quadro*. Afinal, é significativo não apenas o que disseram os críticos, mas especialmente quando disseram. Existem estudos críticos que, pelo pioneirismo da visão profunda, foram quase proféticos. Hohlfeldt, por exemplo, foi um dos primeiros a anotar que a desmitificação dos falsos nacionalismos e heroísmos tornara-se possível na prosa assisiana graças ao *modo de construção* da narrativa. Opções como a perspectiva do narrador personagem de *Um quarto de légua* foi um grande acerto de Assis Brasil:

[...] ter sido através de um personagem marginalizado que ele constrói a narrativa de implantação dos primeiros colonos açorianos na terra gaúcha, vencendo dificuldades e contradições do sistema colonial das sesmarias, que poucos atacam, porque raros são os bem informados a respeito de nossa colonização. (HOHFELDT, 1976, p.7)

É fundamental a observação, pois consolida a idéia de que, na seara de tematizar a história, as opções estéticas da narrativa romanesca se definem e têm seu mérito na exata proporção do domínio que o autor tem sobre o assunto a ser tratado. E foi esse mesmo aspecto que levou o autor a definir a estrutura do texto e o perfil do herói. Convém reconhecer que nisso existe um acerto de retórica ficcional, pois é mais convincente uma voz que fala de dentro do problema.

Quanto à estrutura narrativa, Hohlfeldt nota que a escolha do escritor não deixa de ser digna de atenção. Trata-se de uma narrativa dentro de outra narrativa, técnica, aliás, que já foi muito estudada ao longo de décadas de crítica literária, inclusive pelos formalistas russos. No caso de *Um quarto de légua em quadro*, o recurso confere mais autoridade à personagem, desdobrando-a em duas, uma vez que se mantém como tal, narrador, e ainda editor.

Ainda sobre técnicas e estratégias narrativas, Hohlfeldt nota uma espécie de fusão entre a origem dos escritos; portanto, a origem da história ficcional e o perfil psicológico do protagonista relativizando as fronteiras entre ficção e realidade.

[...] dois problemas, que se colocam de imediato ao leitor: aceitar o fato de que o cirurgião escreve um diário, nele registrando toda a experiência vivida na travessia e estabelecimento da colônia açoriana em terras do Rio Grande e, segundo, aceitar sua *loucura* ou não. O cuidado em mencionar a realidade dos originais levaria o leitor a concluir pela verossimilhança, até a veracidade histórica do documento: de outro lado, a loucura final do médico e a nota de conclusão do manuscrito, colocada pelos editores de 1780, sugerem que a loucura poderia ser anterior à narrativa, e, portanto, todo o escrito pode ser colocado em dúvida. (HOHFELDT, 1976, p.7)

O mesmo crítico amplia a noção sobre o procedimento de técnica narrativa em que a ação ficcional toma a forma de um diário no qual o protagonista, Doutor Gaspar de Fróis, escreve sempre que pode. Lembra que a técnica de *fingir* que um editor encontrou os cadernos do diário e os publicou é antiga na literatura ocidental. (HOHLFEDT, 1978)

A identificação desse jogo, com base em um escrito do passado (diário, cartas, cadernos de crônicas), feita à época (1978) por Hohlfeldt é importante na medida em que o romancista iria repeti-lo com variações em algumas de suas futuras obras, como *Videiras de cristal* e *A margem imóvel do rio*.

Sem desprezar nenhuma das outras abordagens analíticas, mas valorizando a solidariedade entre elas, vê-se que a relevância deste tipo está em prescindir da noção de periodização. Ao mesmo tempo, é possível avaliar simultaneamente a persistente presença

da História e as técnicas fundadoras da sua retórica ficcional, ou seja, os recursos estéticos dos quais o escritor lança mão para seus temas e a suas respectivas formas.

Em uma resenha sobre *Concerto campestre*, o jornalista e crítico Ricardo Carle identifica a coincidência estratégica entre tema e forma — estrutura, pontuação e linguagem — no que se refere à relação da música com a literatura:

o uso da técnica da literatura encontra seus pontos máximos. Perito no assunto, o romancista gaúcho sabe desenvolver uma narrativa com as pontuações corretas, administrando os picos e os vales de dramaticidade. Especialmente em *Concerto campestre*, o autor acrescenta seus conhecimentos de música, adicionando-a como personagem, além de lançar mão da harmonia dos compassos para acentuar os desvios de uma história de amor. (CARLE, 1997)

No entanto, a maior parte da crítica brasileira dedicou-se à história do sonho e de loucura do protagonista Major Eleutério para montar uma orquestra em pleno pampa sulino. Ou ainda, em alguns casos, as críticas detiveram-se na história do amor proibido entre a filha do fazendeiro e o maestro contratado para reger a orquestra.

Já no exterior, tendo em vista a publicação de *Concerto campestre* na Espanha, o escritor galego Vicente Araguas, enfatizando as questões formais, afirma que Assis Brasil é:

Un escritor muy bien dotado para los cambios de ritmo, también para la impostación estilística que, en el caso de esta novela, parte de un amplio universo desconocido — ya se dijo — entre nosotros, apunta por momentos hacia la lírica aunque sin olvidar en ningún momento, y menos aún en el tremendo final, que la épica es su línea conductora esencial. Y en el lirismo que fluye como corriente subterránea en *Concierto campestre*. (ARÁGUAS, 2003, p. 42)

Essa análise densa do crítico peninsular chama a atenção não apenas porque conjuga estilo e gênero, mas também porque permite que pensemos no olhar do estrangeiro sobre a nossa literatura. Talvez seja o caso de admitir que o famoso distanciamento estético, às vezes, se realiza também com o distanciamento geográfico e cultural.

Para seguir com os registros de adequação entre estrutura e assunto, seleciona-se outro olhar de fora. O artigo do português Jorge Marmelo, publicado em Lisboa, sobre *A margem* é o escolhido. Referindo-se ao estilo irônico machadiano da linguagem do narrador de *A margem* no trato de concepções morais oitocentistas, o escritor avalia a estrutura do texto com relação à época tematizada, afirmando que o livro tem até um prólogo e um epílogo e chega à saudável desfaçatez (anacronismo?) de contar uma história com princípio, meio e fim, que se lê com prazer desinteressado. Fora de moda, sem dúvida. Mas deliciosamente apetitoso. (MARMELO, 2005) Embora o crítico não explicita, pode-se interpretar a nota como clara alusão ao romance oitocentista e aos dilemas que povoaram a

alma de romancistas e historiadores na segunda metade do século XIX, tema que percorre toda a narrativa.

Outra análise focalizada na adequação entre forma e assunto é suscitada a partir de *Música perdida* (2006). Luiz-Olyntho Telles da Silva observa que Assis Brasil, para contar a história de uma cantata, usa a mesma estrutura no romance. Ou seja, a introdução de cada capítulo pode ser comparada às árias que vão contando a seqüência cronológica, marcando o tempo, seguido dos diversos recitativos a dizer, por sua vez, do tempo lógico, das lembranças concorrentes naquele instante. Em seguida, uma coda onde se especifica a clave em que foram inscritos aqueles acontecimentos.²⁴

Embora todas as observações até aqui reunidas, há que se dizer que foi pontualmente a partir da sua quarta obra — *Manhã transfigurada* — que a crítica se manifestou enfatizando os procedimentos estéticos. Foram referidas as qualidades ficcionais da forma narrativa; tanto no estilo como na construção da personagem.

Um importante destaque feito por Luís Augusto Fischer, nessa quarta obra, que posteriormente o romancista aprofundaria com variações em algumas obras futuras é a técnica narrativa que focaliza a mesma cena, narrando de diversos pontos de vista. Embora em *Bacia das almas* a história do vilão Trajano receba cinco versões — sob a perspectiva de cada um dos filhos —, pode-se dizer que a expressão mais intensa dessa opção narrativa no plano formal é o romance *As virtudes da casa*. Na avaliação de Fischer, este é o seu melhor romance *pelo acerto do procedimento narrativo (um contraponto especial, que focaliza uma mesma cena por vários ângulos, conforme os personagens envolvidos, em sucessão ao longo do texto)*. (FISCHER, 1997)²⁵

A técnica da narrativa multiperspectivada ainda resultou na seguinte constatação de Maria da Glória Bordini:

[...] os mesmos fatos são vistos por olhos de variada perspicácia e interpretados por corações e mentes fechadas em si, quase incomunicáveis por razões de natureza social. Esta forma de apresentar os acontecimentos lhes garante contornos imprecisos como aqueles que estamos habituados a perceber fora da ficção e acentua a verossimilhança da história, afastando-a da fórmula artificiosa do melodrama.²⁶

Levando-se em conta o que viria posteriormente na criação do autor, vê-se o acerto da avaliação crítica quanto à manutenção e abrangência temporal da mesma nas obras que surgiram posteriormente.

²⁴ SILVA, Luiz-Olyntho Telles da. Resenha de *Música perdida*. Ainda inédito em meio impresso. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 24 jun. 2007.

²⁵ FISCHER, Luís Augusto. Pesqueiro: sobre um livro e o seu autor. **ABC**. São Leopoldo, 21 dez.1997.

²⁶ BORDINI, Maria da Glória. Um triângulo instigante. **Correio do Povo** (L.L.) Data. S/d verificável. Retirado da *Fortuna Crítica do escritor*, disponível em: www.laab.com.br. Acesso em 01 maio 2007.

Além da técnica de focalizar a mesma cena em vários ângulos ou pontos de vista, outro recurso metaforicamente ligado à percepção visual e, por conseguinte, ao cinema é a técnica do *flashback* identificada por Vicente Araguas. Na análise generosa em perspectiva interdisciplinar, articulam-se as noções de movimento, de imagem e de som (música) para, a partir dos sentidos, revelar a harmonia da narrativa de *Concerto campestre*:

Dos aspectos formales vienen a alumbrar tan sugestivo concepto: la música en sí, que ordena con rigor a partir de un magnífico oído la historia compuesta por Assis Brasil y, en segundo lugar, el sentido cinematográfico que el autor deposita en su narración, haciendo que ésta se mueva en *flashbacks* siempre al ritmo de la música con el fin de mudar en lógico el rompecabezas inquietante que es — en conclusión — *Concierto campestre*. (ARÁGUAS, 2003, p. 42)

É quase certo que a escrita de Assis Brasil sofreu e sofre influência da economia e da dinâmica do cinema. Certas opções narrativas típicas da linguagem cinematográfica como a simultaneidade de enfoques, além de servirem a observações sobre o cinema, são os argumentos da crítica para outras observações.²⁷

Léa Masina, no seu ensaio sobre *As virtudes da casa*, interpretou a diversidade de perspectivas narrativas como parcela de modernidade. Cada novela corresponde a uma personagem em cuja perspectiva a mesma situação é apreendida. A ensaísta conclui que isso confere à narrativa aquele senso do relativo que caracteriza a visão que tem o mundo do homem contemporâneo, no que reside a modernidade do texto. (MASINA, 1985, O. 12)

Em abordagem psicológica de *As virtudes da casa*, Zélia de Almeida Cardoso lembra que essa focalização múltipla ou estereoscópica²⁸ confere ao texto um tom ambíguo, exigindo do leitor uma tomada de posição diante das ocorrências relatadas. Justificam-se, por assim dizer, os comportamentos e as ações, à medida que se conhecem os elementos desencadeadores dos eventos. (CARDOSO, 1986, p.6)

Entretanto, é preciso relembrar que a opção técnica que relativiza a versão única já foi adotada por Assis Brasil em outras obras como solução para as incertezas do irrecuperável, uma vez que persiste a focalização no passado.

Contribuindo com essa visão, Santos observa que, *Lidando com a realidade histórica gaúcha*, Assis Brasil dá seqüência a uma atitude que vem de seus primeiros romances, acrescentando ao texto grande força expressiva justamente pelo apelo que faz à própria literatura. (SANTOS, 1995)

²⁷ As relações com o cinema já foram registradas de uma ou de outra maneira e na seguinte ordem cronológica por HOHLFELDT Antonio. *Correio do Povo*, 27 abr. 83, p. 15; CHAGAS, Wilson. Noite de valpurigis. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 20 mar.1982. Letras e Livros, p. 4; SILVA, Juremir Machado da Videiras de cristal: os muckers e o grande salto de Assis Brasil. *Zero Hora*. Segundo Caderno. Porto Alegre, 20 dez.1990; FISCHER, Luís Augusto. Pesqueiro: sobre um livro e seu autor. *ABC*, São Leopoldo, 21 dez. 1997;.

²⁸ Segundo Tzvetan Todorov (1966), corresponde à soma de várias visões na impossibilidade da visão completa.

Santos reitera o que dissera Flávio Loureiro Chaves sobre a capacidade da prosa romanesca de Assis Brasil atingir as contradições da História, sendo esta uma das razões da literatura, a qual o autor, desde o primeiro romance, nunca perdeu de vista.²⁹

Algumas subversões estéticas, como certa tradição de nomes de personagens gaúchos que remete a um conflito de identidade, foram registradas por Santos. Ele observa que Assis Brasil coloca no espaço de Ana Terra e Capitão Rodrigo personagens com nomes mitológicos (Arquelau, Selene, Proteu, Astor, Aquiles, Paris)³⁰, personagens que buscam, no plano ideológico da narrativa, as reminiscências de si mesmos, já que a memória dos fatos está para além deles. Os nomes (as palavras) são sinais que não identificam as vozes do mundo (Santos, 1992).

Mapeando transgressões, o crítico mostra que o outro Rio Grande que emerge da leitura provoca um desfocamento no olhar tradicional, atinge a essência do sentido da liberdade, recompondo o sentimento de que a obra de arte é maior quando enfoca o lado negativo da sociedade. Segundo Santos, outras transgressões formais praticadas pelo romancista em *Perversas famílias* são as rupturas que se evidenciam por circunstâncias formais do ponto de vista narrativo desde

[...] as inusitadas soluções relacionadas com o processo narrativo em si mesmo (a crítica ao Positivismo aflorando na discreta procura de uma falida identidade) até ao dialogismo das vozes narrativas, reveladoras da preocupação estética do Autor, chamando à cena várias vozes como expressão de um mundo que *se recusa* dizer, mundo que resiste, inutilmente, contra a falta de sentido da realidade. (SANTOS, 1993)

1.3 UMA FRONTEIRA A PARTIR DE O PINTOR DE RETRATOS

Sem exaurir as transgressões estéticas do romancista ao longo de sua ficção, vê-se que, a partir de *O pintor de retratos* (2001), Assis Brasil faz um giro radical no seu estilo. Assim, o autor desacomoda os elogios sempre fáceis com a oportuna quebra de expectativa na recepção.

Com essa obra, pode-se dizer que o autor transgride a si mesmo, pois rompe com uma prática de estilo e linguagem que a crítica recebe com entusiasmo. Sua narrativa,

²⁹ CHAVES, Flávio Loureiro. No fim da trilogia, uma crônica da decadência, Luiz Antonio de Assis Brasil encerra seu vasto painel da província gaúcha, *Um castelo no pampa*, com um romance que é um jogo de espelhos entre realidade e ficção. *Jornal da Tarde*, Caderno de Sábado, São Paulo. S/D verificável. Disponível no site do escritor: www.laab.com.br. Acesso em: 13 out. 2006.

³⁰ Para uma pesquisa sobre a mitologia em obras de Assis Brasil, vide ESQUINSANI, Valdocir. *As metamorfoses de um mito: Agamêmnon, em As virtudes da casa, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Passo Fundo: Editora Universitária, 2000.

geralmente modulada por um estilo caudaloso e descritivo, crispando-se e reduzindo-se sem perda da capacidade encantatória que sempre teve a sua linguagem poética. Permanecem o lirismo e a presença de dados históricos bastante reconhecíveis, mas há algo novo.

Cândido de Oliveira Martins a definiu desse modo: *O romance possui uma escrita contida, de uma elegância rara e de um humor refinado.* (MARTINS, 2004, p.27)

O escritor e jornalista português Jorge Marmelo segue a mesma linha e reconhece o escritor gaúcho como Senhor de uma escrita sóbria, elegante e semeada de um finíssimo sentido de humor. (MARMELO, 2003)

Antes disso, Regina Zilberman, festejara o fato de que a obra tenha sido uma espécie de passaporte que rompe as fronteiras internas que há entre a literatura gaúcha e o resto do Brasil. Também comenta a mudança de estilo:

O escritor procurou, desde o lançamento do livro, apresentá-lo como um *turning point* de sua obra, dado o investimento conferido sobretudo ao estilo: é conciso, límpido, simples e escurto. Como que descobrindo a máxima dos árcades – *Inutilia truncat* –, Assis Brasil enxuga da narrativa todo o comentário e digressão, apresentando o protagonista, Sandro Lanari, a partir de seus gestos e decisões, sem interferir com juízos e explicações. (ZILBERMAN, 2002)

Outra contribuição de Zilberman sobre essa obra é lembrar que a nossa prosa de ficção caracteriza-se predominantemente pelo investimento na paixão, narrando histórias em que se tem de tomar partido, para que o leitor não abandone o percurso da leitura em meio à viagem. O dado novo em *O pintor* é precisamente o contrário. O narrador, ao adotar um estilo seco e frio como se descrevesse um caso, deixa para o leitor a tarefa de compreender, de julgar, de tomar posição. O julgamento a que se refere Zilberman diz respeito à personagem. O leitor acostumado a aliar-se comodamente ao herói, descobre-se desorientado. Esse aspecto gerou inicialmente alguns equívocos interpretativos por parte de leitores e críticos porque tem a marca de uma revolução.

O estilo que surge em *O pintor* se tem concentrado sistematicamente nas obras subsequentes. O escritor açoriano Urbano Bettencourt, na intenção de pontuar a relação entre linguagem, estilo e assunto, afirma que, em *Música perdida* (2006), o herói Maestro Mendanha fez (ou quis fazer) da música a sua única paixão, mas a quem o destino trocou as voltas e a vontade, caracterizar-se pela modulação sombria (ou seja, o tom menor) que enforma os acontecimentos e o seu decurso em uma escrita muito marcada, de sintaxe incisiva e seca, em que os sentidos e os afectos se condensam e intensificam. (BETTENCOURT, 2006, p.7)³¹

É consenso da crítica que até *O pintor*, Assis Brasil cultivara uma escrita mais tradicional no sentido de não exigir acrobacias mentais de seus leitores, garantindo uma

³¹ Poeta, crítico e ensaísta. Professor da Universidade dos Açores (Portugal).

caminhada sem tropeços aos companheiros de viagem no ritual da leitura. Mas também é verdade que, após esse marco estilístico, não se tornou hermético. Embora essas características que em *Música perdida* assumem intencionalmente um *tom menor*, a narrativa atinge *status* de revolução formal pela relação entre conteúdo e estrutura, pela contenção máxima dos recursos lingüísticos. Contenção que repercute também na redução de páginas sem perda da qualidade anterior.

Reiterando de outro modo o que Zilberman já identificara em *O pintor*, o poeta Fabrício Carpinejar afirma que, em *Música perdida*, Assis Brasil

empreende uma contenção budista em sua nova fase, um breviário epifânico. Aquilo que é feito no conto por Dalton Trevisan, de suscitar a narrativa do mínimo lírico com duas ou três frases, à semelhança dos haicais, Assis Brasil executa no romance. Retira toda a pompa, todo o fundo pantanoso e psicologizante dos pensamentos das personagens para deixar apenas a musculatura da história. (CAPINEJAR, 2007)

A maior parte da crítica reconhece em *Música perdida* o princípio de imprevisibilidade e violência desejáveis em uma obra de arte. Em um gênero que sempre foi pródigo em explicações, o enxugamento se estabelece como transgressão. A novidade e o acerto estão na coerência máxima entre os elementos da narrativa e o tema, entre o caráter das personagens e seus destinos.

1.4 AS CRIATURAS ASSISIANAS

Com relação às personagens, uma das primeiras manifestações da crítica foi quanto à falta de vigor das criaturas que habitavam as duas primeiras obras – *Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo*. A recomendação de Danilo Ucha (2007) era para que o romancista dotasse de mais força suas personagens, que erguesse com mais vigor seus perfis. Porém, em entrevista concedida a Hohlfeldt, quanto ao protagonista de seu primeiro romance, o Dr. Gaspar, Assis Brasil afirma que o mesmo é como ele próprio o idealizou, *sem grandes rompantes, sem grandes lances de vida, foi assim que o quis, medíocre, se quiserem, não muito capaz de superar as dificuldades que encontrava pela frente, como eu me achava então*.³²

Na impossibilidade de conjugar todos os elementos que envolvem o processo de criação sem cometer injustiças, minimizam-se as declarações do romancista e olha-se para

³² Assis Brasil em entrevista concedida a Antonio Hohlfeldt, Porto Alegre. *Correio do Povo*, 06 nov.1976.

a obra. Se o escritor foi sensível à crítica ou se isso fazia parte de um processo natural de sua visão sobre a realidade representada, não importa. O fato é que, com o passar do tempo, esse quadro foi visivelmente alterado. Já em *As virtudes da casa*, Zélia Cardozo constatou que é para a construção das personagens que o autor reserva o seu maior desvelo:

As figuras, representadas sumariamente ao leitor, já em plena ação, vão crescendo em sua esfericidade composicional e revelando suas múltiplas facetas, à medida que a narrativa progride. Não há uma personagem principal no romance, um herói definido em suas linhas maiores. Tanto o naturalista francês como os quatro elementos que constituem o conjunto familiar – Baltazar Antão, o esposo; Micaela, a mulher; Isabel e Jacinto, os jovens – são elaborados passo a passo, num trabalho metucioso e lento. Pouco a pouco vamos conhecendo-lhes a textura e o caráter. (CARDOSO, 1986)

Ainda sobre personagens, o também escritor e crítico Carlos Emílio Lima, ao analisar *Os senhores do século*, o último volume do romance *Um castelo no pampa*, reconhece que a personagem Olímpio criado por Assis Brasil

tem verniz, estofado e ilustração e é muito mais do que uma simples gravura de memória na parede. É um monstro de ficção. Sua configuração psíquica tremula entre o cômico, o quase épico, o trágico, o ridículo, a própria paródia de si mesmo. Este *Doutor*, com seus infalíveis bigodes sempre maiores, com suas amantes românticas, sua oratória, seu autoritarismo de gabinete e seus sonhos utópicos importados (desejava construir uma cidade dos eleitos, dos *melhores* no louro pampa em frente ao seu castelo), cristalizou-se ressonante. (LIMA, 1995)

Flávio Loureiro Chaves, acerca da mesma obra, já fizera uma observação cuja base é a mesma da apreensão de Lima. Para ele, as personagens imaginárias de Assis Brasil, *nascem na outra margem* e não se tratam de ilustração da História, pois evidenciam justamente a sua natureza absurda, indicando já uma *visão do mundo*. (CAHVES, S/D verificável)

Luís Augusto Fischer, referindo-se a *Concerto campestre*, ressalta a alta capacidade do autor para criar situações e de pôr de pé personagens, *como um feito de registrar em nossa época, que se dedica mais à descrição de sensações e à metanarrativa do que às prerrogativas do romance, da novela, tradicionais*.

Além de reconhecer a força das personagens, Fischer (1997) avalia como o autor articula as relações entre elas, incluídas *aí algumas personagens de marcação, daqueles que se apresentam com face única, sem ambigüidades e que funcionam para a leitura como portos seguros aos quais podemos recorrer para saber o que mesmo está se passando*.

O confortável ponto de observação atual permite que conjuguemos outras questões sobre essa evolução em torno da personagem na ficção de Assis Brasil. Na primeira fase do escritor, a densidade e a prioridade dos temas a serem denunciados exigiam que as

mesmas ocupassem um segundo plano. O importante eram os fatos, porque as pessoas representadas eram menos importantes que os acontecimentos históricos para o *telos* romanesco. Por isso mesmo elas deveriam parecer fracas, submetidos a uma força esmagadora que as reduzia a fantoches. Isso poderia ser uma tática criativa como poderia corresponder a um processo inconsciente do autor na sua atitude ético-deológica. Mas não será este o momento de aprofundar essa discussão.

De qualquer forma, não se pode deixar passar em branco uma constatação de Antonio Hohlfeldt sobre o lugar da personagem feminina na ficção assisiana. Hohlfeldt lembra que *já é lugar comum dizer-se que até mesmo aqueles romancistas que mais pretenderam falar da épica gauchesca, terminaram por prestar sua homenagem ao silencioso significado da mulher em nossas inóspitas paisagens coloniais*. O crítico, porém, afirma que Assis Brasil faz mais do que dar uma nova abordagem, pois *marca um importante ponto, não apenas em sua carreira literária, como faz avançar a literatura sul-rio-grandense em um de seus temas mais reiterados*. (HOHLFELDT, 1983, p. 15)

1.5 O LUGAR DE ASSIS BRASIL NAS LETRAS GAÚCHAS E NACIONAIS

Na literatura gaúcha, pode-se afirmar que, passada a etapa de Erico Verissimo, cuja perspectiva épica exerceu a missão de dotar-nos de uma identidade regional; passada a fase de Josué Guimarães nas investidas contra os sistemas institucionais do período colonial e mais recentes; depois de Cyro Martins ter desmistificado (como representação do Bem, do Belo e do Bom) e desmitificado o monumento de palavras que ergueu o gaúcho heróico, desnudando os problemas do modelo social que culminou com a tragédia anônima do gaúcho-peão, Assis Brasil, embora mantenha a preferência por situar seus romances no passado, excede todas as etapas anteriores e investe sistematicamente no aperfeiçoamento das qualidades estéticas da narrativa romanesca que mergulha no passado para melhor entender o presente.

Um dos marcos dessa conquista na cena literária é a premiação d'*O pintor* na categoria Romance do Ano, concedida pela Biblioteca Nacional. O mesmo livro constou entre os finalistas do Prêmio Passo Fundo de Literatura, conferido durante a XX Jornada Nacional de Literatura, realizada naquela cidade, e foi matéria de inúmeras resenhas em jornais de todo o país. Nesse movimento, surpreende também a literatura em âmbito nacional, como observou Regina Zilberman (2002). Festejando a ruptura da fronteira com que a literatura e a crítica nacional olham para a literatura praticada no Sul, a estudiosa

gaúcha afirma que um dos méritos dessa conquista está no feliz acerto de algumas estratégias narrativas, como a postura adotada pelo narrador em *O pintor*, cujos exemplos são escassos na literatura nacional.

De algum modo e sempre, a ambição de toda a literatura é ser reveladora de outras realidades. No caso da prosa assisiana, por sua estreita relação com o passado histórico, não se pode perder de vista que, simultâneo às ambições estéticas, está o propósito da desmitologização ou desmitificação, sendo ambas entendidas como revisionais com relação à História. Sendo assim, mesmo nas obras que já se posicionam mais distantes da mediação direta de fatos históricos, como é o caso de *O pintor*, o jogo da dualidade com a história é uma constante por meio das imagens criadas, como registra o ensaio do crítico português Carlos Reis:

Não se percebe bem (mas provavelmente é essa ambigüidade que importa respeitar) se aquela História maiúsculada é apenas a que o romance relata ou se é também em termos muito mais alargados e porventura desmedidos para o protagonista Sandro, aquela que aos historiadores interessa. E, contudo, se atentarmos no que está em causa, reconheceremos na história contada um episódio fundamental de que foi uma decisiva mutação de procedimentos artísticos, na segunda metade do século XIX, mutação determinada para consagração da fotografia como técnica e também como arte de representação de pessoas e coisas. (REIS, 2001, p. 19)

A observação de Reis, quanto à história da fotografia de *O pintor*, ilustra o mesmo processo a que o leitor é submetido em quase todas as obras de Assis Brasil, pois sempre existe algo *daquela História maiúsculada que também aos historiadores interessa*.

Sobre *A margem*, é oportuna a nota de Moacir Amâncio quanto aos modos de a ficção assisiana relacionar-se com a história, quando afirma que é *com boa mão de romancista e não de historiador frustrado que Assis Brasil monta a narrativa, ou seja, criando uma dinâmica que se explica dentro dela, na relação de fatos e da psicologia dos tipos expostos no cenário da contingência temporal*. (AMÂNCIO, 2003)

Ainda no intuito de sopesar a projeção artística do escritor gaúcho além das fronteiras sulinas, consideram-se os prêmios em nível nacional. Das obras que integram o *corpus* deste estudo, destacam-se *O pintor de retratos*, que obteve o prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, no ano de 2001, e *A margem imóvel do rio*, que obteve o segundo lugar na categoria romance, do Prêmio Jabuti, no ano de 2005, uma das premiações mais importantes do país. A mesma obra recebeu também o Prêmio Portugal Telecom, no ano de 2004, único romance classificado entre os três vencedores.

A dinâmica do escritor na relação com outras áreas artísticas, em especial o cinema, além das versões filmicas de suas obras manifesta-se do mesmo modo na área da crítica por meio de documentário. Em novembro de 2007, foi lançado o filme *Luiz Antonio de Assis*

Brasil — o códice e o cinzel. Um documentário dirigido pelo cineasta piauiense Douglas Machado, cujo tema é a vida e a obra do escritor gaúcho. O filme é o quarto da série LITERATURA: BRASIL. Um projeto que visa a oferecer um amplo panorama da Literatura Brasileira e do Brasil, uma vez que muitos pensadores do país participam de cada filme. A obra de Machado visa, sobretudo, a incentivar o espectador à leitura — reconquistando a dimensão de auto-estima e conhecimento de uma cultura vasta, particular, viva, mas freqüentemente inacessível. A iniciativa é, de certa forma, inédita nas letras brasileiras. Os demais escritores que integram o projeto são o poeta piauiense Hindemburgo Dobal, o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna e o escritor Marcos Vinícios Vilaça.

Além do mundo literário do escritor, o filme apresenta uma abordagem biográfica e um panorama acerca de vários temas que circundam o seu universo existencial como a Oficina de Criação Literária na PUCRS, o Pampa, Porto Alegre, Mozart e sua ascendência açoriana. As gravações aconteceram no Brasil — diversas cidades do Rio Grande do Sul —, Portugal — Lisboa e Ilha de São Miguel, nos Açores — e Madrid, na Espanha. (MACHADO, 2007) A diversidade de locações onde os episódios foram gravados serve também para avaliar os espaços de atuação e de penetração da obra de Assis Brasil.

O diretor Douglas Machado adota, para a perspectiva fílmica, uma temática recorrente na literatura produzida pelo escritor gaúcho, em especial na série *Visitantes ao Sul*, composta pelos romances *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*. O foco narrador do filme *Luiz Antonio de Assis Brasil: o códice e o cinzel* é um olhar estrangeiro sobre o Pampa. A técnica adotada é a introdução de um narrador-câmera que acompanha a rotina do romancista, nas suas diversas atividades. O narrador-câmera, que também é o diretor, atua como leitor e interlocutor, interrogando o romancista sobre temas variados e fazendo conexões com o conteúdo ou com personagens de algumas de suas obras ficcionais.

Na medida em que o roteiro inclui depoimentos de críticos literários e escritores dos dois lados do Atlântico sobre a obra de Assis Brasil, o filme exerce uma função metacrítica de viés interdisciplinar. O recorte das vozes contempla vários olhares e abordagens acerca da ficção assisiana. A maior prova da relação dialógica do roteiro com a crítica preexistente é a intertextualidade que liga o título do documentário ao de um ensaio da estudiosa Léa Masina sobre o autor. (MASINA, 1988)

Os múltiplos caminhos interpretativos para os quais a crítica aponta dão a medida do aporte teórico por detrás das abordagens. Todas as opções de análise e de interpretação referidas serviram de base para a iniciativa deste trabalho. Contudo, é preciso ir além, ou seja, incluir uma nova contribuição à fortuna crítica de Assis Brasil. Por outro lado, é preciso também organizar e expor todo o instrumental teórico que foi colocado em ação para atender às demandas próprias da ficção assisiana como está no capítulo seguinte.

2 A ESCRITURA ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

*Os fatos sonham ser palavras, mas a palavra é um fumo leve demais,
perfume fugindo do mundo para se prender na vigente realidade; [...] só na
mentira do encantamento a verdade se casa à estória.*
Mia Couto

Tantas páginas já foram dedicadas à natureza similar da História e da Literatura quanto às suas diferenças epistemológicas e ontológicas que, atualmente, parece impensável o estudo de uma obra literária que não se vetorialize, pelo menos em alguma etapa, para aspectos históricos aos quais as obras ficcionais remetem.

Para além da posição de teóricos que defendem que toda História é ficção (WHITE, 1992) ou da contraditória ressalvada, segundo a qual não caberia comparação entre ambas devido aos diferentes estatutos discursivos (MIGNOLO, 2001), estão os inegáveis efeitos de um texto bem escrito no imaginário do leitor.

Inevitável ou desejável, a inserção da historicidade nas obras literárias acolhe questões problemáticas de outras disciplinas às quais a própria História sempre esteve vinculada e, atualmente, a fotografia, os documentários de vídeo e o cinema. O enfoque interdisciplinar é, portanto, quase um imperativo.

Em qualquer caso, a questão da representação estética é fundamental na abordagem. Não é o caso, portanto, de estabelecer uma convenção de veracidade para o discurso histórico nem uma convenção de ficcionalidade para o literário. Isso porque nem o erro nem a verdade se sobrepõem ao efeito de verossimilhança de um discurso coerente e belo que, a partir da retórica do encantamento, estabelece sólidas relações entre o imaginário e o real.

2.1 HISTÓRIA, LITERATURA E CULTURA

*A sábia história das aulas não é menos ilusória do
que essa mitologia do nada.
O passado é argila que o presente lava à vontade.
Interminavelmente.
Jorge Luiz Borges*

Sabe-se da origem comum a ambas nos primeiros textos épicos da literatura ocidental quando os acontecimentos históricos já nutriam as elaborações poéticas da épica grega. Tempos em que Clío³³, na sua ambivalência, poderia inspirar tanto Homero (2002) quanto Tucídides³⁴ ou Heródoto (1950). Sabe-se que, primeiro, este e depois Aristóteles, embora com objetivos diferentes, tentaram definir os limites ontológicos de ambas as áreas. Entretanto, mesmo após o advento da filosofia, dos esforços científicos para apreensão da realidade e, por fim, da separação definitiva da Literatura e da História, quando ambas se estabeleceram como disciplina, a situação persiste relativamente inalterada porque alguns partilhamentos são irrevogáveis.

A condição de *dizer o passado* (WHITE, 2001), objetivo da História, ou de refigurá-lo, função de qualquer narrativa, coloca a disciplina de Clío numa espécie de dependência com relação à literatura. A narrativa, independente de seu ponto de origem ou de sua finalidade, exige tanta atenção às suas especificidades quanto às suas modalidades – ficcional ou histórica. Afinal, não se pode ignorar que o único meio de constituição do discurso histórico é a narrativa³⁵, forma verbal que possui suas próprias regras e contingências. Ademais, sua função, no sentido amplo, cobrindo desde a epopéia até o romance moderno, define-se a título último por sua ambição de refigurar a *condição* histórica e de assim elevá-la ao nível de consciência histórica. (RICOEUR, 1997)

Desde o surgimento da História como disciplina no século XIX até tempos mais recentes, as investigações sobre a questão em áreas afins avolumaram-se. Estudiosos da filosofia, da linguagem, da filosofia da linguagem, de outras ciências (sociologia, antropologia, psicologia) e, mais recentemente, da cultura avaliam desde o caráter

³³ Figura mitológica considerada musa da História, que é representada ostentando a trompa das vitórias guerreiras e a clepsidra, emblema da ordem cronológica dos acontecimentos. **Dicionário de mitologia**. 2 ed. São Paulo: Best Seller, 2000.

³⁴ Historiador e estrategista grego (Atenas, 465–395 a.C.) Escreveu *A história da guerra do Peloponeso*. Eliminou os recursos mitológicos e, com estilo vigoroso, analisou o mecanismo da guerra, fazendo dessa história uma tragédia. É considerado um dos precursores das Ciências Históricas.

³⁵ É caso de lembrar os debates sobre as narrativas não-verbais e a importância da fotografia e do cinema para o registro histórico. Porém, são ainda insipientes e lutam por credibilidade quando desamparadas do verbo, pelo que se pode ver nos estudos de Boris Kossoy. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ontológico da História em função da natureza do literário (modos narrativos e tropos) até os efeitos da cultura sobre a mesma e vice-versa.³⁶

Tudo isso se desenvolve geralmente sob o olhar vigilante da filosofia e aparentemente despreocupado da literatura. Ou seja, as humanidades não se perdem de vista. O que afinal é bom, pois evita o excesso de tecnicismo e humaniza o trabalho teórico em função de sua finalidade: servir ao homem no seu processo de crescimento.

Ao mencionar Cultura, imediatamente cai-se na questão do amplo e escorregadio conceito. Previamente, é necessário reunir algumas definições nas diversas perspectivas suscitadas aqui, pois o assunto que se propõe envolve uma necessidade identitária, decorrente de uma questão transcultural própria das literaturas produzidas em ex-colônias, caso do Brasil.³⁷

Para a História, cultura é *a totalidade dos objetos reais nos quais residem valores universalmente reconhecidos e que são cultivados por esses mesmo valores* (RAMA, 1980, p. 43).

Atualmente, o termo é utilizado por filósofos, sociólogos e antropólogos para indicar o *conjunto dos modos de vida de um grupo humano determinado, sem referência ao sistema de valores para os quais estão orientados esses modos de vida.* (ABBAGNANO, 2003) Essa neutralidade, que elimina o histórico binarismo semântico entre civilização e barbárie, tem a vantagem de não privilegiar um modo de vida em relação a outro na descrição de um todo cultural. Assim, tanto Dom Quixote de Cervantes como uma sonata de Beethoven ou uma receita da culinária do pampa sulino são produtos culturais.

Contudo, sem desprezar outros conceitos, mas concentrando o enfoque, privilegia-se uma perspectiva lingüística que define cultura como o *conjunto complexo das representações, dos juízos ideológicos e dos sentimentos que se transmitem no interior de uma comunidade. Nessa acepção, a palavra engloba os conceitos que dependem da literatura e das belas-artes, mas excedendo-os muito amplamente.* (DUBOIS, 2003)

Nesse sentido, a cultura compreende especialmente todas as formas de representar o mundo exterior, as relações entre os seres humanos, os outros povos e os outros indivíduos. Compreende também tudo que é juízo explícito ou implícito feito sobre a linguagem ou pelo exercício dessa faculdade, em especial a literatura. Assim, as crenças míticas, as religiões, especialmente, com seus tabus, integram a cultura do povo; *a maneira convencional pela qual um povo julga outros e, portanto, todos os preconceitos raciais (e*

³⁶ No momento em que o problema ontológico se instalou no seio da própria História, surgiram, na cultura, manifestações literárias como o romance histórico, gerando reações que exigiram novos rumos na própria disciplina, ou seja, os questionamentos provocados pela literatura reordenaram a formulação dos problemas nas teorias da História

³⁷ Essa idéia será ampliada no Capítulo 4, sobre a condição pós-colonial do Brasil com relação às demais culturas envolvidas na representação ficcional como reflexo de uma realidade tão transculturada quanto carente de organização identitária.

racistas), ideológicos a ela se ligam igualmente e se deixam perceber nas representações da linguagem (DUBOIS, 2003).

Entende-se, portanto, o conceito lingüístico como o mais adequado para o objetivo deste estudo, pois abrange o conjunto de todas as produções da linguagem, privilegiando tanto a escrita da história como a da literatura. Ambas como produtos verbais e culturais, como objetos cujos valores estéticos ou éticos dão-se a conhecer e funcionam para seus respectivos fins.

2.2 NO MEIO DO CAMINHO, A NARRATIVA

No tempo real, na história, cada vez que se depara com diversas alternativas, o homem deve optar por uma e elimina ou perde as outras; mas não no ambíguo tempo da arte, que se parece ao da esperança e ao do esquecimento.
Jorge Luis Borges

Nesse alargado espaço, em que se insere a narrativa como objeto cultural — seja ela ficcional ou histórica —, o tempo e a linguagem são pontos essenciais para qualquer reflexão. Autores como Ítalo Calvino, Paul Ricoeur, Linda Hutcheon, Peter Burke, Hayden White avançaram bastante em reflexões, cujos precursores são Aristóteles, Santo Agostinho, Hegel, Nietzsche, entre outros.

Naturalmente, dentro desse conjunto, há gradações de ênfase e de interesses. Os filósofos partem de preocupações existenciais sobre as aporias do tempo, os teóricos da literatura dividem-se entre os que a vêem como um meio para outra coisa (platônicos) e os que a entendem como tendo um fim em si mesma (aristotélicos). Contudo, mesmo estes últimos sabem que essa postura é apenas uma estratégia investigativa, pois ao fim a aparente neutralidade ideológica acaba se alojando no seu devido lugar social por meio do imaginário das pessoas. Afinal, sendo a literatura um objeto cultural, nunca será isenta de alguma instância discursiva. Instância que, no entanto, não é apriorística e se fará visível no final do percurso ou ao seu tempo, configurando-se, assim, como resultado de uma atitude e de uma ação mais descritiva que normativa. Nesse ponto da exposição, faz-se necessário alertar que, de acordo com Hayden White, se chama discurso aquela forma de composição verbal que se pretende diferenciar da pura demonstração lógica, bem como da pura ficção (White, 2001).³⁸

³⁸ Nos doze ensaios, que compõem o livro *Trópicos do discurso*, o autor apresenta um minucioso estudo tropológico dos diferentes níveis discursivos nos produtos culturais como História, Filosofia, Antropologia, Psicanálise e Crítica Literária. Ele mostra que a aproximação analítica das representações humanas pode ser superficial sem a compreensão da íntima relação entre pensamento e linguagem com seus respectivos tropos.

Embora Aristóteles não tenha tratado objetivamente do tempo por ocasião da caracterização dos gêneros, fixou a duração da mimese trágica em, no máximo, 24 horas, deixando uma abertura com relação ao tempo de duração da narrativa épica quando afirma que o número de episódios é ilimitado. Observou e definiu que o arranjo dos mesmos, na épica, não é necessariamente cronológico. Sobretudo, dotou-a de grande liberdade com relação ao tempo, pois determina que o arranjo das ações (fábula) será segundo o poeta e que de qual ou tal seqüência emergirá o efeito a cuja finalidade pretendeu o autor. Segundo o eleata, a fábula ou *mythos* é o *princípio e a alma da tragédia, residindo, pois nesta opção estética a criação propriamente dita.* (ARISTÓTELES, 1997, p. 25)

Aristóteles, em defesa da autonomia da Arte, formulou a primeira tentativa de deslindamento teórico entre a ação do historiador e a do poeta: *A diferença está em que um narra acontecimentos, e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.* (ARISTÓTELES, 1997, P.28)

Também são aristotélicos os conceitos de *necessidade* e de *possibilidade* exigidos pela forma poética para garantir a verossimilhança. Conceito fundamental para o seu propósito de distanciar-se do platonismo que subordinava a arte a preceitos éticos e à Verdade.

Conforme o teórico, o autor de representações inevitavelmente deveria representar os objetos *como eram ou são, ou como os dizem e lhes parecem, ou como deviam ser* (ARISTÓTELES, 1997, p. 48), submetendo-os, assim, a um mínimo de contato com a realidade exterior. Com isso, define os contornos daquilo que se pode denominar verossimilhança externa. É desde então que uma das missões da teoria é mensurar, classificar e nomear o tanto de realidade que nutre a ficção. O fato é que a ficção pura não é possível nem desejável, pois vedaria qualquer possibilidade de *reconhecimento* ao leitor.³⁹

A matéria da ficção é essencialmente o real. Sendo ele a alma da ficção, em geral, pode-se afirmar que não existe ficção sem algum grau de realidade. A perpétua e recíproca

³⁹ Ao abrigo da ampla noção de verossimilhança, Paulo Ricoeur, Wayne C. Booth e Gerard Genette construíram teorias importantes para o estudo na narrativa. Paul Ricoeur, mais focado no estudo do tempo e das *referências cruzadas*, Wayne Booth e Gerard Genette, mais centrados na instância do autor e sua relação com o narrador e o leitor, trilham um caminho cujo objetivo é rigorosamente o mesmo. Qual seja o de identificar os graus de inserção do real na ficção. No estudo da narratologia, a partir do conceito de *autor implícito* e do princípio constitutivo da metonímia, Gerard Genette identifica as inserções do real no processo diegético. Todos os elementos provenientes da *realidade do autor* podem transitar entre o real e o ficcional, e mesmo de uma ficção a outra. O teórico francês classificou os tipos e graus de transgressões nas instâncias da representação diegética tomando por base a metonímia adaptada aos elementos da narrativa ficcional, denominando-os *metalepse* em várias modalidades. Toda a transposição de um nível narrativo (narrador, personagem, autor, leitor) a outro pode ser classificada como *metalepse*, pois envolve a participação extraordinária de elementos estranhos a uma narrativa principal, na qual entram ativamente, como, por exemplo, o próprio autor, o narratário ou personagens marginais. Um exemplo moderado de *metalepse* é a interpelação ao leitor ou a presença de um diálogo constante com este, como se ele fosse testemunha do ato de criação literária. A convicção é de que tanto os elementos materiais como espirituais provenientes da realidade vivenciada pelo autor podem surgir na sua literatura (GENETTE, Gerard. **Figures III.** Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 243-246). Como não existe ficção sem algum tipo ou grau de *metalepse*, cabe ao analista interpretar a finalidade e o funcionamento da aplicação desse recurso nas obras ficcionais.

inseminação que se realiza entre essas duas instâncias ontológicas deu origem a múltiplas classificações e terminologias teóricas. É precisamente este grau de realidade exterior minimamente reconhecível pelo leitor que sentencia a criação artística a um grau equivalente de temporalidade, ou seja, de historicidade. Dessa forma, História e Literatura ficam condenadas a uma eterna união incestuosa — mesmo tronco genético —, sendo teoricamente insolúvel a exatidão das fronteiras.

Intensificando a problemática sobre o ponto de intersecção e de incertezas geradas pela narrativa, alguns estudiosos se detêm sobre a reunião das ações, ou melhor, sobre os modos como isso ocorre, bem como sobre as temporalidades envolvidas na representação que, ao fim, sempre atendem a uma finalidade específica. Afinal, como já havia afirmado o grego, a organização das ações, fábula (*mythos*), constitui a finalidade, e *em tudo a finalidade é o que mais importa* (ARISTÓTELES, 1997, p. 25). Há que considerar que uma ação é exequível necessariamente num determinado tempo. A cada ação corresponde um tempo, o tempo da ação. Portanto, organizar ou arranjar as ações implica estabelecer nexos temporais que geram sentidos.

Embora Aristóteles não tenha entrado diretamente na teorização do tempo, deixou margem para aprofundamentos (verossimilhança externa/arranjo do *mythos*). Paul Ricoeur, partindo de uma questão existencial, elabora uma poética da temporalidade na narrativa em geral e tece considerações fundamentais sobre este imbricamento temporal na ficção, ou seja, a presença da historicidade.

Ricoeur encarregou-se de esquadrihar o estudo do tempo na narrativa, destacando três instâncias temporais: o tempo vivido, o tempo representado e o tempo da leitura (recepção) do *mythos* ou narrativa. A esses três momentos ele chama de *tríplice mimese* do tempo e da narrativa. Ele entende o conceito de tessitura da intriga (*mythos*) como sendo a réplica invertida da *distentio animi*, de Agostinho. O segundo conceito que o teórico francês toma de Aristóteles é o de *mimese*, que o coloca diante da problemática: a imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga. Esse é o caminho pelo qual ele estende a idéia de *mythos* para qualquer narrativa, chegando à idéia da tripla mimese. Com base nas três dimensões temporais implícitas na *mimese* aristotélica, Ricoeur elabora uma tripartição conceitual e funcional. Define o tempo *pré-figurado* (vivido, conhecimentos e referências anteriores) e o chama Mimese I; o tempo *configurado* (tempo na narrativa), Mimese II, e o tempo *refigurado* (tempo da leitura), Mimese III, como sendo os pontos ontológicos e de intersecção decisivos para qualquer narrativa.

Ricoeur chama a atenção para o fato de que o tempo humano — situado entre o tempo vivido e o tempo cósmico —, na verdade, constitui-se em tempo narrado, ou seja, os tempos que estão presentes nas narrativas. Com isso, observa que, embora os modos narrativos e as intencionalidades diferentes, as referências cruzadas entre História e Ficção ocorrem

independente da intenção ou por ela mesma, uma vez que ambas necessitam tomar empréstimos entre si.

Esses empréstimos consistirão no fato de que a intencionalidade histórica só se efetua incorporando à sua intenção os recursos de *ficcionalização* que dependem do imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz os seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de *historicização* que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo. (RICOUER, 1997, tomo III, p. 176-177)

Percebe-se que é, precisamente, sobre a idéia de verossimilhança que Paul Ricoeur elabora sua tese sobre a *reinscrição* do tempo na narrativa. Nessa *reinscrição* do tempo vivido na narrativa, ou seja, na *configuração*, dá-se a organização da temporalidade, em especial, sobre o que chama de *referências cruzadas*. A tripla relação mimética reforça a certeza de que toda narrativa tem sua dimensão histórica, porque, afinal, *pensamos historicamente*. (RICOUER, 1997, tomo III, p. 117,121,123)

Com essa base, Ricoeur estende a todo tipo de (grafia) narrativa a análise da *tríplice mimese*. Seu estudo constata que tanto a narrativa ficcional quanto a histórica são constituídas dos mesmos recursos estratégicos e certos *instrumentos de pensamento*, como: o calendário, a seqüência das gerações, os arquivos, os documentos e os rastros, que realizam a mediação entre o *tempo vivido* – que possui a noção de *como se presente*, intervalar – e o *tempo cósmico* (o tempo físico, total, universal, contínuo, uniforme e infinito, caracterizado pelo instante). Sendo comum a ambas uma função narrativa responsável pelo estabelecimento de uma consciência histórica. Isso, em princípio, tornaria inútil a preocupação com as fronteiras, restando ao estudioso derivar para a observação de apenas dois aspectos: os recursos ou estratégias próprias da narrativa e/ou a finalidade a que se destina. Isso porque a linguagem é sempre passível de servir a dois amos, apesar e para além de uma intencionalidade *a priori* de quem a utiliza, seja lendo, seja escrevendo.

Para ilustrar a densidade do problema, basta remeter à estetização da história proposta por Hegel, que serve de base para Hayden White, e é retomada indiretamente por Frye quando questiona: *Se a história é uma arte, seria uma arte do tempo ou do espaço? Se, a exemplo da música, é uma arte do tempo ou, a exemplo da pintura, arte do espaço*. (FRYE, 2000, p. 20)

Acrescenta-se, assim, um novo patamar de complexidade aos já existentes. Mas não seria esse o caso nuclear, nem o mais espinhoso para o enfoque. As questões do *conhecimento* e da *realidade histórica* conferem mais calor ao debate. Um problema que existe desde Platão e, após a elaboração teórica de Aristóteles sobre as representações da realidade, ficou ainda complexo, uma vez que serve como argumento tanto aos que

defendem a história como aos detratores do *status* científico da disciplina (RAMA, 1980, p. 72). Nesse sentido, o tempo ganha importância, pois a realidade histórica pressupõe o tempo.

As afinidades inalienáveis entre Literatura e História deixam óbvia a noção de historicidade como processo desde a Antigüidade. Um processo que, por suas articulações fortemente ancoradas no ato de narrar, é anterior ao registro escrito ao mesmo tempo em que se estende ao infinito futuro.

2.3 UMA ARQUEOLOGIA DO ATO DE NARRAR

Com relação aos tempos primeiros e sendo a fala humana anterior à escrita, não é possível precisar, mas sim imaginar, que houve um momento remotíssimo no qual o homem, após dominar a articulação lingüística e comunicar-se para fins de mera sobrevivência, começou a elaborar pequenos relatos de acontecimentos de interesse coletivo ou individual.

Um primeiro narrador descobriu talvez simultaneamente a possibilidade e o prazer de modificá-los, ou, ainda, de inventá-los e reinventá-los: *O contador explorava as possibilidades contidas na sua própria linguagem, combinando e permutando as personagens e os atos; e os objetos aos quais se referiam estes atos.* (CALVINO, 1977, p.75)

O primeiro narrador experimentou os *poderes narrativos*, descobriu que, no fluxo do discurso narrativo, cada animal, cada objeto, cada relação poderia adquirir poderes benéficos ou maléficos que se faziam mágicos, poderes detidos pela palavra nos arabescos de suas combinatórias.

Nesse fluxo e nesse encadeamento, cada palavra adquiria novos valores que eram transmitidos às idéias e às imagens que designava. Descobriu que esses novos valores provocavam efeitos diferenciados nos seus interlocutores e possivelmente nele próprio e que tais efeitos exerciam alterações no ânimo e na motivação de todos (CALVINO, 1977, p. 76).

Esse novo valor ou significado, que não se sustenta com uma única palavra ou frase, emerge do conjunto coeso de palavras da narrativa, fulgura obscuramente pressentido e penetra pungente, deixando uma cicatriz no imaginário do ouvinte. Aquilo que foi apenas um estremecimento não está em lugar nenhum e ao mesmo tempo está. A idéia de fulguração remete à fugacidade da apreensão.

Independente do nível de consciência que tivesse o primeiro narrador, ele descobriu que podia interferir na ordem estática e, indiferente da realidade, podia interferir no comportamento e na vontade de seus ouvintes. Na vertigem dessa percepção, intuiu sobre a força das palavras no imaginário. Também não é difícil imaginar que isso se transformou num secreto prazer e, de certa forma, num poder do qual o primeiro narrador jamais abriria mão e que evidentemente seria a herança reivindicada por todas as futuras gerações de narradores.

Muitos séculos depois de instaurada essa marca ontológica e genética, especialmente após o surgimento da escrita, os descendentes do primeiro narrador⁴⁰ aprimorariam e multiplicariam com grandes requintes as funções da narrativa.

Naqueles tempos, o narrador tinha a missão de contar e explicar os fenômenos a partir de uma interpretação. O conhecimento de que dispunha era a sua apreensão do mundo, nunca passiva, sempre medida pela espontaneidade enformadora da mente humana (CASSIRER, 2003)⁴¹ — sua subjetividade —, naturalmente, condicionada por uma visão predominantemente mítica. A natureza era a medida de todas as coisas, e os limites entre o humano e o divino eram determinados pelos sinais que alguns homens tinham o dom de interpretar.

Os mitos ou narrativas míticas exerciam funções claras já bastante exploradas pela pesquisa antropológica das sociedades primitivas. Uma delas, que não se diferencia dos tempos atuais, era explicar a enigmática e caótica realidade. Dizer o mito era organizar a realidade, era dotar de uma lógica a complexidade dos fenômenos naturais e sociais ao mesmo tempo em que preservava a memória coletiva e instaurava o sentimento de pertença a um grupo social.

Apesar da intenção de persuadir ou influenciar, a falta de retórica⁴², de elaboração estética e argumentativa para causar efeito intenso na assistência eram compensadas pelo rito e todos os recursos de expressão dramática. A experiência coletiva do rito, que tem seus ecos no cinema, no teatro e em algumas cerimônias religiosas, promovia o restante do efeito e consolidava o *telos*. Por outro lado, o rito tem uma instância individual que pode ter sua permanência no ato da leitura.

⁴⁰ Independentemente de atuarem na História ou na Literatura, ambas descendentes e ascendentes do mito.

⁴¹ Embora nessa abordagem e com a finalidade a que se destina o estudo de Cassirer não seja pertinente, a idéia remete à ação do narrador como autor de um modo narrativo e de uma intenção de compartilhar a sua cosmovisão e as suas convicções sobre a realidade apreendida. Está implicado na *persona* que narra a sua própria pessoa. Num deslocamento arriscado, articulando conceitos e antecipando o que segue, pode-se já pensar na presença de um autor envolvido ou de um *autor implicado*, cuja definição foi elaborada por Wayne Booth, em *Retórica da ficção* (Lisboa, 1980, p. 171).

⁴² Pode-se dizer que até havia uma espécie de retórica no sentido amplo, ou seja, no uso da linguagem com vistas a persuadir ou influenciar, embora sem a técnica (*ars bene dicendi*) como predicavam os antigos. Absolutamente distante do sentido restrito que o termo e a prática adquiriram posteriormente, ou seja, emprego ornamental e eloquente da linguagem em técnicas que poderiam ser vazias de conteúdo e ainda com fins escusos.

Porém, não se pode ignorar a força do estremeamento causado por aquilo que se mostra num lampejo à percepção nas palavras do primeiro e de todos os narradores, aquilo que não é dito, mas sim pressentido, aquilo que até hoje poderá fulgurar em qualquer narrativa, aquilo que está sem estar, o silêncio da narrativa — ou seja, o seu mito. Calvino interroga e responde: *que é um vácuo na linguagem senão o traço de um tabu, de uma interdição de falar de alguma coisa, de pronunciar certas palavras; o traço de uma interdição atual ou antiga?* (CALVINO, 1977, p. 77)

Mesmo após o advento da escrita, com refinamentos e técnicas, esse silêncio ou enigma é condição indispensável de toda narrativa vigorosa. Ou seja, aquela que, mesmo restrita a um conjunto finito de elementos e funções, os ultrapassa pelo esforço de superar a finitude da linguagem. Dizer no silêncio é a missão do mito. Na borda do dizível está o silêncio e é nele que o interlocutor vai buscar as verdades não ditas para completar as imagens insinuadas pelo narrador.

Sem perder de vista as prováveis peculiaridades do narrador primitivo, é preciso abandoná-lo e, por fim, recuperar e distinguir como se concebeu historicamente o ofício daqueles que tiveram a incumbência de consolidar o registro histórico ou o conhecimento do passado na disciplina, cujo objeto é o campo histórico propriamente dito, e não a imaginação apenas — o historiador.

2.4 EM TORNO DAS DEFINIÇÕES: HISTÓRIA E LITERATURA

Ainda que se isolem ao máximo os elementos comuns à narrativa ficcional e à histórica, é consenso que tanto a Literatura como a História possuem definições parciais e provisórias, deixando sempre escapar algo.⁴³

Hayden White afirma que a história é um tópico problemático, sendo um dos motivos, precisamente, o risco que a mesma corre de *cometer* literatura.

Alguns teóricos da literatura, tentando identificar os seus limites, apóiam-se precisamente em textos históricos para encontrar o traço essencialmente literário. Isso mostra que, até certo ponto, essa busca é vã, pois as características e os recursos de linguagem são praticamente os mesmos nos dois níveis discursivos. No dizer de Jonathan Culler, qualidades muitas vezes pensadas como literárias demonstram ser cruciais também

⁴³ Não se trata, portanto, de estabelecer que o discurso histórico se insira numa *convenção de veracidade* e o literário numa *convenção de ficcionalidade*. Isso porque não se trata de cobrar do *falante* autor veracidade ou acerto. Conforme Mignolo, nem o erro nem a verdade se sobrepõem ao efeito de verossimilhança de um discurso coerente e belo na sua relação com o real. E, nesse quesito, qualquer escrito estabelece relações com o real, sendo estas bastante complexas, pois, além da estrutura interna do relato, dependem também de um pacto que vai desde o nome do autor até a capa do livro. (MIGNOLO, 2001)

para os discursos e práticas não-literários.(CULLER, 2000) O teórico da literatura vale-se precisamente da discussão sobre a natureza da compreensão histórica como modelo para o que está envolvido na compreensão de uma história. Segundo ele, *os historiadores não produzem explicações que são como as explicações proféticas da ciência: não podem mostrar que, quando X e Y ocorrem, Z necessariamente acontecerá*. O máximo que os historiadores fazem é mostrar como uma coisa levou à outra. Desse modo, *o modelo para a explicação histórica é a lógica das histórias: a maneira como uma história, como algo veio a acontecer, ligando a situação inicial, o desenvolvimento e o resultado de um modo que faz sentido*. (CULLER, 2000, p. 27)

Embora seja estratégica a dificuldade apresentada pelo teórico, cuja finalidade é responder à pergunta *o que é a literatura e que importância ela tem?*, o argumento serve para ilustrar a idéia de que a questão inquieta os dois pólos de interesse. Como se vê, os métodos e o próprio fazer da História servem para entender a razão pela qual vale a pena a identificação do objeto estético, sinalizando para os meios de alcançá-lo.

Em relação aos teóricos da História, percebe-se que a problematização é mais intensa, pois decorre de um esforço de autonomia que sensibiliza os teóricos da literatura apenas como recurso retórico. O ponto central é que a História reivindica para si o estatuto de ciência, e para a literatura, a ambivalência é desejável.

Amplia-se o espaço interseccional e conflitivo em torno da questão do *conhecimento* – que é também filosófica. O *conhecimento histórico* é o centro em torno do qual se movem as aspirações e a problematização da História, Considerando que, desde Aristóteles, entendemos a arte como uma forma de conhecimento, fica mais clara ou mais confusa a questão dependendo do ângulo pelo qual se olha – se da literatura ou da história.

Se for possível suspender provisoriamente paixões ideológicas, filiações teóricas e éticas, pode-se pairar sobre todo o conjunto e assentir que um dos objetivos em comum a ambas as áreas é a melhor compreensão da vida humana, porque, afinal, a *reflexão histórica* tem uma *função cultural*.⁴⁴ E ninguém ignora que uma das formas mais intensas e menos arbitrarias de conseguir tal resultado é pela compreensão estética. Portanto, mesmo um texto histórico terá sua vigência garantida também por sua qualidade estética.

É evidente a complexidade do tema, máxime o tratamento que é dispensado a uma realidade teórica e a uma *realidade histórica*. Nesta, o historiador localiza os dados e dela extrai os fatos. Foi no âmbito da *realidade histórica* que a definição de *fato histórico* colocou a maioria dos adeptos das ciências abstratas numa espécie de *realismo ingênuo*. Isso os levava a crer que as disciplinas históricas se ocupam exclusivamente de fatos passados. instaurando-se, assim, a variante da idéia mais vasta de que a História se ocupa do tempo.

⁴⁴ A exposição de White (1992) deixa claro que, das duas linhas antagônicas com relação ao aspecto artificioso (arte) ou não da História, a filosófica recolhe a convicção sobre a função cultural da reflexão histórica.

2.5 O PASSADO SIMPLES: A PEDRA NO MEIO DO CAMINHO

Se o pretérito é o domínio dos historiadores, a exemplo dos geólogos e paleontólogos, os deslizamentos para as questões próprias da narrativa no sentido amplo ganham espessura. Até porque, segundo Barthes, o passado simples, pedra angular da Narrativa, assinala sempre uma arte; faz parte de um ritual das Belas Letras. Sendo a pedra angular da narrativa em geral, torna-se uma pedra no caminho para a linguagem da história. Prioritariamente, com sua ampla gama de possibilidades, a narrativa romanesca chama para si as atenções dos estudiosos, especialmente por não se tratar de uma

[...] lei de gênero. Uma época pode conceber romances epistolares, por exemplo; outra pode praticar uma História por análises. Por conseguinte, a Narrativa como forma extensiva ao Romance e à História, ao mesmo tempo, é geralmente a escolha ou a expressão de um *momento histórico*. (BARTHES, 1971, p. 43, grifo nosso)

Entre outros rumos, isso nos leva de volta à questão apresentada por Paul Ricoeur de que a *consciência histórica* é o resultado da função narrativa, e que a História, ela mesma,

[...] atestada pela própria semântica da palavra designa, num número muito grande de línguas, ao mesmo tempo, a totalidade do curso dos acontecimentos e a totalidade das narrativas que se relacionam com esse curso. (RICOEUR, 1997, tomo III, p. 177)

Outra consideração é que as definições contemporâneas mais prestigiadas de História são as de viés cultural mais intenso. Como Rama constata, o sentido da cultura só se define como algo projetado para uma meta, sendo um conceito teleológico, assim como a História é um conhecimento manifestamente dirigido para um fim. Nesse sentido, é determinada pela cultura, pois o *interesse histórico determina-se, no que diz respeito a qualquer cultura parcial, pelo problema: quais são as coisas com que essa cultura parcial se preocupa?* (RAMA, 1980, p. 211)

O adjetivo *parcial* para o termo cultura delimita vários níveis analíticos. Talvez fosse o caso de considerar a noção de *local* no sentido de fechar o foco com relação a uma visão universal da história. Um espaço físico e um espaço temporal são virtualmente cartografados. A consideração prévia é o passado local, ou seja, de um mesmo espaço geográfico do presente do observador.

Daí a perspectiva histórica, pois cada cultura irá construir uma história correspondente a seu espectro de *visão*. À raiz disso, Rama (p. 211) depreende que culturas de *visão* estreita ou limitada produzem sempre uma História estreita ou limitada, e inversamente.

O termo *visão* é um desvio tropológico, metáfora de um conjunto maior que envolve as idéias ou a mentalidade de uma cultura e de seus homens. Idéias que se deixam perceber por meio de suas representações – narrativas. Na verdade, as idéias e o conjunto de valores de uma cultura definem os estilos peculiares na recriação constante que os homens fazem da sua própria História, pois é a partir de uma determinada *consciência histórica*⁴⁵ que se define na utilização consciente ou inconsciente dessa forma cultural (História) e de como se toma consciência do passado. *Uma concepção histórica do mundo pode e deve ser o instrumento que a humanidade contemporânea utiliza para superar com êxito os perigos da problemática que definimos como a crise atual.* (RAMA, 1980, p. 213-214)

A partir daí, valoriza-se a educação e a genética cultural, pois a sociedade existe mediante um processo de transmissão, sem esta comunicação de idéias, esperanças, normas e opiniões a vida social não sobrevive. E a arte em geral e a literatura em especial constituem esse processo de transmissão, pois a Cultura se é a totalidade dos objetos reais com seus valores reconhecidos e que são cultivados por esses mesmos valores, dentre os quais se insere o romance.

Amarrando o aspecto cultural – com o estético contido – no processo de transmissão, é interessante notar e vincular a afirmação de White de que toda história carrega em si mesma uma filosofia da história⁴⁶, pois, nesse caso, abrange qualquer história narrada, inclusive as da ficção. Com isso, no plano filosófico e no estético eliminar-se-iam as fronteiras entre ficção e realidade. Tanto no nível filosófico como no estético, deixa de ser relevante a referida distinção em nome das apreensões e da conformação da consciência humana fruto de tais experiências.

Sendo linguagem e estando vinculada contextualmente a um espaço-tempo a escrita histórica expõe-se à ampla especulação crítica e metalingüística de toda produção crítica. A crítica será sempre linguagem sobre linguagem. Nesse sentido, toda reflexão teórica sobre a história é antes metalinguagem sobre tudo aquilo que já foi escrito na História. Essa fundamental circunstância justifica porque boa parte dos pensadores da história são também filósofos da linguagem, como Nietzsche, Hegel, etc.

White lembra que, no estudo sobre Estética, Hegel conceitua a poesia com ênfase no modo de *apreensão metafórica* e também no seu conseqüente aspecto teórico de elaboração expressiva. Para Hegel, o caráter desse modo de apreender, revestir e

⁴⁵ Foucault, numa atitude de desprezo e de questionamento sobre o *mal-estar peculiar do século XIX, que teve origem na descoberta da temporalidade de todas as coisas*, acusa a louvada *consciência histórica* daquele século de ser nada mais do que a própria formalização de um *mito*, ele próprio uma *forma-reação* contra a descoberta da serialidade da existência. White observa a vigência dessa acusação (*Trópicos do discurso*, p. 257). Na mesma corrente, Barthes, a exemplo de Ricoeur, chama a atenção para a **função** da forma narrativa como *escritura* partilhada por ambos – História e Romance – a partir de uma mentalidade e de uma consciência na sociedade (BARTHES, 1971, p. 23).

⁴⁶ *Toda Filosofia da História contém dentro de si os elementos de uma história propriamente dita, da mesma forma que toda história propriamente dita carrega consigo os elementos de uma filosofia da história plenamente desenvolvida.* (WHITE, 1992, p. 434)

expressar o fato é sob todos os aspectos puramente teóricos. Não é o fato em si e sua existência contemplativa, mas a construção e a linguagem que são os objetos da poesia.

Embora o objetivo explícito de Hegel seja a arte ou a linguagem poética, ele deriva inevitavelmente para a observação das oposições entre a mesma e a linguagem prosaica. Fica evidente que um enunciado prosaico sobre o mesmo fato não o *presentificaria* com a necessária união entre forma e conteúdo como expressão própria das elocuições especificamente poéticas. Porém, ao descrever a missão do poeta como própria para *reconciliar o mundo existente no pensamento com o das coisas concretas, configurando o universal nos termos do particular e o abstrato nos termos do concreto* – sinédoque da representação temporal –, é inevitável relacionar a atividade do poeta com a tarefa do historiador.

Considerando o caráter propriamente lingüístico que envolve a escrita histórica e dotando-a de aspirações elevadas como as da poesia, White invoca o estudo de Hegel sobre estética para mostrar que tanto o poeta como o historiador deve desfazer-se das aderências da consciência vulgar a tudo que é indiferente e contingente; dar corpo ao pensamento especulativo na esfera da própria inteligência, alçar a apreensão científica do cosmo do fato ao nível da penetração mais profunda da razão e, por fim, traduzir o pensamento especulativo nos termos da imaginação (WHITE, 1992).

Essa idéia é simpática ao ponto de contato mais contundente entre os dois fazeres — histórico e poético. Nele, o conceito de fato histórico como artefato de linguagem se consolida no espaço amplo de *apreensão metafórica* do mundo. Essa faceta da escrita histórica foi destacada por Hegel no seu estudo da poética, que, no entanto, como afirma White, evolui especialmente no sentido de contemplar a escrita histórica. Assim, pode-se deduzir que a *externalidade* que Hegel identificou na épica e a *internalidade* típica da lírica — instâncias estáveis — se unem em *esforço de imaginação poética para encarar o movimento através do qual se resolve essa tensão e se alcança a união do sujeito com o objeto* (WHITE, 1992, p. 102).

A própria idéia de movimento e esforço pressupõe ação, portanto, drama. Segundo Hegel, o princípio constitutivo da escrita histórica, por consolidar-se nesse plano, seria de uma *ação dramática* na qual o historiador lança mão de quase todos os recursos do poeta.

Segundo White (1971, p. 102) Hegel não só historicizou a poesia como também poetizou e dramatizou a própria história. Mas a questão da imaginação na história é um ponto conflitante e, portanto a afirmação mais aceitável é a de que *a história é a representação em prosa de um intercâmbio dialético entre externalidade e internalidade, tal como esse intercâmbio é vivido precisamente do mesmo modo que o drama é a representação poética desse intercâmbio poético tal como é imaginada.* (grifo nosso)

O uso do termo vivido é um complicador, pois o vivido de um historiador contemporâneo aos fatos não vai estagnar o fazer histórico de futuros historiadores, uma vez que a História é também ciência. Assim, quando um futuro historiador se debruçar sobre certo acontecimento do passado, terá de limitar-se a *viver* pela mediação lingüística, ou seja, pela força expressiva de um fato construído por outro e assim sucessivamente. A tríplice mimese coloca o romancista de temas ou ambientes históricos, antes de qualquer coisa, como leitor da narrativa histórica. Com base na tripartição mimética, na análise, retoma-se a questão da pré-figuração que o autor faz com relação à matéria escrita preexistente da história. Esta questão é central para o estudo do estilo e da relação entre forma e assunto, que, ao fim, deve atender a uma preocupação estética sem, no entanto, deixar de ser discursiva.

Todo historiador ou romancista depende ou parte da Mimese III, o tempo *refigurado* como leitura da matéria histórica preexistente. Ambos *reconfiguram* a *refiguração* alcançada em suas fontes.⁴⁷

Isso, além de evidenciar a semelhança de percursos entre poeta/romancista e historiador, remete ao núcleo da metalinguagem e ao problema do *eu* após a crise da escrita histórica no século XIX. Com isso, entrega-se à literatura a missão – vedada à história pelo seu ceticismo – de recompor os fatos com liberdade imaginativa.

A vivência advinda do conhecimento por meio da mediação lingüística passa pela imaginação. O registro textual, transformado em documento histórico, remete-nos à afirmação de Linda Hutcheon no sentido de que *já jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados* (HUTCHEON, 1991, p. 39).

2.6 EM TORNO DA METALINGUAGEM

A prática metalingüística sempre existiu, mas pode-se dizer que tem sua gênese com a tomada de consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia ou da arte. Essa tomada de consciência afetou muitas áreas do conhecimento, mas afetou especialmente a História e a Literatura.

A linguagem poética, que logrou sua emancipação da linguagem do discurso de idéias ou referencial no século XIX, voltando-se cada vez mais para a consideração do seu próprio ser aparentemente intransitivo, abriu dois novos e férteis espaços na literatura. A literatura

⁴⁷ Quando Assis Brasil refere, por exemplo, o segundo Império ou a Proclamação da República, para além do dialogismo com a História, o que faz é reconfiguração da refiguração que alcançou nas suas fontes de pesquisa histórica.

surge como figura de compensação face à utopia de uma linguagem totalmente transparente, tal como vigorava na episteme clássica, ao iniciar um deslocamento para fora de si mesmo. (FOUCAULT, 1966) Por outro lado, voltou-se para si mesma, fazendo com que a reflexão sobre a arte passasse a ter mais destaque do que a própria arte, originando uma metalinguagem essencialmente ficcional, que problematiza conscientemente questões poéticas. (SILVA, 2002)

É nesse contexto que o romance se propõe conscientemente a problematizar o discurso histórico na forma como vinha sendo praticado até então no romance histórico tradicional, quando foi útil às aspirações do Romantismo e do Realismo. Ou seja, aliado a uma noção ingênua da verdade, embora as finalidades ideológicas diferentes das duas escolas.

Em ambos os casos, os dois novos espaços criados pela consciência metalingüística ou crítica levam a literatura a abandonar a visão idealizante e a invadir o espaço teórico ou epistemológico numa atitude francamente auto-reflexiva. Essa aparente desorganização ou reorganização dos espaços discursivos caracteriza o final do século XIX e torna-se fundamental no século XX.

Walter Benjamin (1983) constata que a multiplicação das técnicas e dos códigos devida à revolução industrial e tecnológica mudou a sensibilidade e produziu uma nova consciência de linguagem como resposta necessária à mudança na percepção estética do público receptor. Avaliando o fenômeno, Haroldo de Campos alia-se a Walter Benjamin, notando que a chamada crise da linguagem *tem início com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo não-linear em arte; [...] pela civilização marcada não pela idéia de princípio meio e fim, mas de simultaneidade e interpenetração.* (CAMPOS, 1977, p. 151)

Em qualquer dos casos, trata-se da relativização das fronteiras discursivas, e no que tange à História e à Literatura é sintoma da intensificação de um *processo* que, na verdade, sempre existiu.

O movimento da linguagem literária para dentro de si mesma, questionando-se sobre a razão de ser da poesia, ganhou cada vez mais em especificidade, emancipou-se cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial – eliminou nexos, cortou elementos redundantes, concentrou e reduziu ao extremo (CAMPOS, 1977). Por outro lado, a linguagem literária como *metalinguagem ficcional* – no seu movimento para fora de si mesma foi incorporando elementos de outras áreas e expandindo a limites impensáveis o diálogo com a História em especial. Apesar da falência do romance histórico tradicional, o gênero na sua evolução para uma narrativa histórica típica do século XX continua o seu *processo*, que parece infinito.

Embora as históricas tentativas de definir os limites entre linguagem prosaica e linguagem poética, sendo os formalistas russos os pioneiros da nossa era (EIKHENBAUM, 1973), estudos posteriores enfatizam aspectos de similaridade que as caracterizam, permitindo um olhar mais sereno sobre as íntimas relações existentes entre o que hoje chamamos de discurso poético e de discurso histórico.

Se hoje, ao invés de linguagem falamos de discurso, é do mesmo modo, que, em outros tempos, se materializou a noção de forma entendida como *integridade dinâmica* e concreta que tem em si mesma um conteúdo fora de toda correlação exterior. (CHKLOVSKI, 1973)⁴⁸

A exemplo de outros gêneros, a ficção contemporânea de fundo histórico, além de exercitar aquela função poética por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem de conteúdo estético, é também motivada pelo próprio ato de dialogar com outros textos, isto é, mais do que por uma função referencial, ela é complementarmente movida por uma função metalingüística, intertextual.

A troca de subjetividades típica do diálogo instala-se no texto, caracterizando-o como lugar de intersubjetividades. E aqui é preciso mencionar o conceito de Intertextualidade, desenvolvido por Kristeva a partir dos estudos de Bakthin sobre Dostoievski. (BAKTHIN, 1992) Partindo da polifonia, a idéia que se fixa é a de que *todo texto é absorção e transformação de outro texto*. (KRISTEVA, 1974, p.64) O que define a intertextualidade como representação da intersubjetividade com os seus respectivos discursos. O texto seria assim o cenário onde se confrontam, onde se aderem ou simplesmente se recusam os discursos existentes, a partir da intertextualidade e da transtextualidade.

Genette fala de relações transtextuais, ou seja, *tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos*. Entretanto, as várias formas de transtextualidade não aparecem como classes estanques, sem comunicação. Ao contrário, elas atuam de forma muitas vezes conjunta e complementar, sendo essas relações numerosas e decisivas na construção textual. (GENETE, 1982, p.35)

Para Genette, o hipertexto é todo texto derivado de outro texto — que lhe é anterior —, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. Gêneros como a paródia, o pastiche, as fantasias [*travestissement*] caracterizam-no como transformação: certas epopéias, certos romances, certas tragédias, certas comédias, certos poemas líricos, ao mesmo tempo, pertencem a seu gênero textual, sendo também hipertextos de outros textos existentes. Muitas vezes, no próprio hipertexto está a marca paratextual que o liga ao hipotexto. Um hipertexto pode ser lido em si mesmo ou em sua relação com o hipotexto.

⁴⁸ Posteriormente, com as teorias da recepção, reduzir-se-iam esses excessos, pois como se sabe a correlação entre o leitor e a obra é decisiva e quase vital. Não há finalidade na obra sem leitor. Até a intransitividade é relativa.

Essa leitura palimpséstica — um verdadeiro jogo — permite ao leitor o prazer do encontro entre o texto e seus pré-textos.

No texto poético, por meio da transtextualidade, o discurso da história e suas imagens ganham novas cores e saberes (*sabores no dizer de Barthes*), pois dele emerge o *fulgor do real cujo lugar é indireto e precioso*. (BARTHES, 2005, p.18) ⁴⁹

A palavra *lugar* está aplicada na concepção moderna (não-aristotélica), entendida como relação que um corpo estabelece com outro ou com outros tomados como referência (Abbagnano). Este conceito de *lugar* ganha importância durante a análise dos processos de hipertextualidade na obra de Assis Brasil, uma vez que a noção de estrutura é considerada em função do lugar dos elementos das narrativas. A noção de lugar estará vinculada à de processos metonímicos e sinedóquicos identificáveis no tempo e no espaço tanto da trama quanto da textualidade.

A partir daí, a linguagem figurada se insinua como alternativa teórico-analítica também para o discurso histórico. Desde os gêneros, até as figurações poéticas ou tropos são recursos importantes, em especial no que diz respeito aos modos de representação. Uma vez que tais modos são limitados a um número restrito de gêneros e de figuras, que teoricamente pertencem à literatura, mas que na *práxis* constroem as representações lingüísticas em geral, se estabelece um amplo espaço para a análise. Isso possibilita relevantes considerações para avaliar decisões estratégicas ou modos presentes nas *interpretações e representações históricas*, seja na ficção, seja na própria História.

A equação a ser considerada é a seguinte: todo texto se estrutura em um modo lingüístico; todo gênero literário ou não possui uma instância discursiva (TODOROV, 1980); todo discurso contém um elemento trópico. O elemento trópico — *zona de sombra* — de todo discurso decorre do esforço de adequação da linguagem ao objeto, sendo um movimento *pré-figurativo, mais trópico que lógico* (White, p. 14). Um desvio que não é apenas *de* (um sentido possível), mas *em direção a* outro sentido (p. 15). Contudo, não deixa de ser uma espécie de decisão literária. E a isso se pode agregar a idéia de que as *decisões literárias dependem de normas extraliterárias — éticas e existenciais —, que regem outros aspectos da [minha] vida*. (COMPAGNON, 1999, p.26) Diante de tais convicções, o texto apresenta-se como espaço de inescapável e abrangente exposição do eu.

⁴⁹ Retomo a idéia, na análise, com a noção de transtextualidade ou intratextualidade no âmbito das obras do próprio escritor. Constata-se uma espécie de hipertextualidade na qual o romancista cria intencionalmente uma rede. Uma espécie de estrutura.

2.7 A META-HISTÓRIA

A chamada crise da linguagem que, por extensão, foi também a crise do historicismo é o ponto de partida da reflexão de Hayden White para o conceito de meta-história. Ele afirma que *em qualquer campo de estudo ainda não-reduzido (ou elevado) ao estatuto de verdadeira ciência, o pensamento permanece cativo do modo lingüístico no qual procura apreender o contorno dos objetos que povoam seu campo de percepção.* (WHITE, 1992, p. 14)

No intuito de organizar a *história da consciência histórica* na Europa do século XIX, White coloca em primeiro plano o aspecto lingüístico de toda elaboração sobre o fazer histórico. Num estudo abrangente sobre uma poética da escrita histórica, ele elabora uma minuciosa análise dos modos da representação histórica desde o século XVIII. Desvinculando-a das categorias usuais de designação nas escolas tradicionais, instaura quatro categorias modais com suas respectivas correlações tropológicas. O crítico defende que o *problema da escrita histórica resume-se a uma questão de variante estilística dentro de um único universo discursivo* (WHITE, 1992, p. 434), ou seja, o discurso narrativo no qual a História estaria inserida.

Sua base hipotética é a de que tanto o trabalho histórico como todas as histórias (e filosofias da história também⁵⁰) são estruturas verbais na forma de um discurso narrativo em prosa. Afirma que todas as histórias *combinam certa quantidade de dados conceitos teóricos para explicar esses dados e uma estrutura narrativa que os apresenta como um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados.* (WHITE, 1992, p. 11)

A convicção que o orienta é que o historiador realiza um ato essencialmente poético no momento em que escolhe as estratégias conceituais com que irá explicar ou representar seus dados. Essas escolhas ou modos ocorrem no momento da *prefiguração* do campo histórico, ou seja, decorrem de *intuições poéticas* que se formalizam em modos correspondentes a quatro tipos de tropos: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. Seriam estratégias prefigurativas (tropológicas) que sancionam teorias particulares para dar aos relatos históricos a aparência de uma explicação.

Essas afinidades processuais, metodológicas e estruturais de qualquer história (ficcional ou não) afinam-se com o estudo de Paul Ricoeur sobre a narrativa. No fundo de tudo, está a noção de *mytho*, fábula, arranjo ou enredo que se funda com Aristóteles. A diferença, porém, está na terminologia e na ênfase que o teórico francês dá à inserção e ao

⁵⁰ Para White, a filosofia obedece ao mesmo princípio narrativo. Rama, por sua vez, compara a filosofia da História com a teoria (RAMA, 1980, p. 16).

tratamento do tempo na estrutura narrativa, enquanto White opera com enfoque central em tropos lingüísticos e, ao fim, discursivos resultantes da interação do historiador com a sua matéria (historiador-leitor). Partindo dessa convicção, apóia-se basicamente em questões da linguagem como modo de representação da concepção histórica de cada época com sua ideologia e caracterização tropológica específica.

É interessante notar os usos diferenciados que Ricoeur e White fazem do termo *modo*. Enquanto aquele o utiliza para diferenciar a escrita histórica da ficcional, este o instaura no âmbito da própria escrita histórica (dentro do mesmo discurso narrativo). A partir da *tríade de universais* — lírica, narrativa e drama, estabelece quatro modalizações: metafórica, metonímica, sinedóquica e irônica. A cada modo vincula um tropo correspondente a um estilo que é revelador de afinidades entre o autor e o texto.

Os gêneros literários são tomados como correlatos dos modos da *percepção histórica*. Esta seria o resultado de uma *afinidade eletiva* entre o ato da prefiguração do campo histórico⁵¹ e as estratégias explicativas utilizadas pelo historiador (WHITE, 1992, p. 433-4). É útil observar que o ato da prefiguração definido por Ricoeur corresponde ao pré-compreender o que ocorre com o agir humano, com a sua semântica, com a sua simbólica, com sua temporalidade, vale dizer, à Mimese I. Embora White não mencione explicitamente, o processo descrito é uma *prefiguração* resultante de uma *refiguração* efetuada anteriormente pelo historiador na condição de leitor dos *rastros, calendário, arquivos e documentos* da sua pesquisa.⁵²

O crítico norte-americano entende como superficial a mera articulação de conceitos teóricos utilizados explicitamente pelo historiador ou pelo filósofo para dar às suas narrativas o aspecto de uma explicação. Para superar essa impressão de superficialidade analítica, ele postula a identificação de um nível profundo de consciência para definir o estilo historiográfico de determinado historiador. Afinal, a relação entre consciência e estilo ocorre tanto na ficção como na escrita histórica.

White lembra que toda *história, mesmo a mais 'sincrônica' ou 'estrutural', há de ser posta em enredo de alguma maneira*. Assim, a estrutura épica de enredo parece ser a forma implícita da própria crônica. O *historiador arranja os eventos da crônica dentro de uma hierarquia de significação ao atribuir aos eventos funções diferentes como elementos da estória de maneira a revelar a coerência de formas de um conjunto completo de eventos como um processo compreensível, com princípio, meio e fim discerníveis*. (WHITE, 1992, p.

⁵¹ O campo histórico por si só já é bastante polêmico, pois remete às discussões que caracterizaram o século XIX em torno da fixação do objetivo concreto da disciplina. Envolve a decisão de priorizar a História Política ou a História da Cultura, sendo que esta última adquiriu adeptos e defensores somente a partir do Romantismo (RAMA, 1980).

⁵² Essa condição remete a questões de recepção. Afinal, o historiador e o romancista trabalham sobre a mesma matéria e na mesma condição de leitor, que Ricoeur aprofunda quando aborda as relações entre o *Mundo do texto e mundo do leitor*, (p. 277-286, Tomo III).

22-23) Essa tarefa é a constituição da fábula, o arranjo do *mythos* — que Aristóteles definiu como a atribuição do poeta —, e nela igualam-se o historiador o poeta e o romancista.

A partir desse ponto, à teoria de White sobre a meta-história alia-se a teoria de Ricoeur sobre a *refiguração*. Trata-se da *refiguração* que se faz novamente *configuração*, vale dizer, uma *reconfiguração*, estendendo-a ao fazer romanesco. Isso implica que o romancista tenderá a reagir argumentativamente aos imperativos do tropo que informa o protocolo lingüístico que utilizou como fonte. A escolha entre um ou outro modo estilístico ou tropológico dependerá das ideologias conflitantes no ato de sua reconfiguração. Porém, não radica apenas na decisão simples de reagir frontalmente às estratégias explicativas da História, pois a argumentação, na narrativa romanesca, tem-se organizado em estratégias que são primeiramente estéticas, podendo mostrar-se tensamente argumentativas dependendo do nível de análise a que se chega.

No estudo, White firma que o modo épico corresponderia ao princípio de definição dos heróis, dos valores coletivos e dos limites físicos (geográficos) do poder. O gênero épico, em síntese, por sua estrutura narrativa e ontológica vinculação com a História, seria a base de qualquer representação histórica, no modo metafórico.

Entretanto, em função das alterações provocadas pelo avanço do conhecimento de toda ordem e da filosofia e das consciências dominantes em determinadas épocas, as narrativas históricas se desdobrariam *evolutivamente* (WHITE, 1992, p. 25) em modos que oscilariam entre o trágico, o cômico e o satírico (irônico).⁵³

Operando apenas sobre os modos de representação da narrativa histórica, White fixa seu ponto de observação nas estruturas profundas de outros gêneros. Essas estruturas profundas são tomadas como matrizes discursivas predominantes nas narrativas históricas de cada época e as suas modificações vinculam-se a fatores ideológicos predominantes e de estilo em cada historiador. Como a propriedade discursiva é intrínseca a qualquer gênero, seja literário ou não, a abordagem de White alarga radicalmente a reflexão e o debate a respeito da *natureza e função do conhecimento histórico* (WHITE, 1992, p. 18), deixando uma abertura para que se perceba que os mesmos mecanismos são aplicados com propriedade à própria escritura romanesca. Não necessariamente a contrapelo do que ele propõe à escrita histórica, mas pela comparação entre os dois discursos (romanesco e histórico), constata-se que ambos utilizam os modos tropológicos.

⁵³ A sátira pressupõe a inadequação última das visões do mundo dramaticamente representadas tanto no gênero da estória romanesca quanto nos gêneros da comédia e da tragédia. Como fase na evolução de um estilo artístico ou de uma tradição literária, o advento do modo satírico de representação assinala uma convicção de que o mundo envelheceu (WHITE, 1992, p. 25).

2.8 RELAÇÕES INTERDISCIPLINARES – INTERARTES

Diante disso, considera-se o problema das modificações⁵⁴ que ocorrem a partir de *alterações mútuas entre as diversas formas de arte e outros domínios culturais próximos entre si aparece, especialmente, no que concerne às relações entre a literatura e outros tipos de mensagens verbais*, como aborda Roman Jakobson (2002).

Parece interessante comparar o enfoque de White ao estudo de Jakobson sobre o *dominante* – conceito surgido no último estágio da teoria formalista russa, que corresponderia à integração de som e sentido num todo inseparável. O *dominante*, afirma o estudioso, pode ser definido como *o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho.* (JAKOBSON, 2002, p. 513)

Na intenção de aprofundar a pesquisa e reconhecer os diálogos possíveis da teoria de White com outros segmentos teóricos, observa-se que para o lingüista, o dominante é aquele *elemento que torna específica uma determinada variedade de linguagem, domina a estrutura toda e assim sendo atua como seu constituinte obrigatório e inescapável, dominando todos os demais e exercendo influência direta sobre cada um deles.* (JAKOBSON, 2002, p. 513)

A definição pode ser aplicada não apenas a uma única obra poética, mas ao conjunto de obras de um determinado período, definindo uma escola poética. Além disso, o autor chama a atenção para o fato de que a linguagem nunca se estabelece apenas sobre uma das suas funções. A função referencial, a emotiva, a conativa, e a metalingüísticas combinam-se com a função poética, podendo ser aplicável a outras séries de valores culturais – como, por exemplo, a escrita histórica. Exatamente porque, nem o trabalho poético tem exclusivamente objetivo estético, nem os outros objetos culturais, como, por exemplo, a escrita histórica exclui a função poética: *um trabalho poético não se encerra em sua função estética, as funções estéticas não se limitam ao trabalho poético.* (JAKOBSON, 2002, p. 515)

A recíproca é verdadeira na escrita histórica. A utilização de uma determinada figura, as reiterações, a preferência por uma opção de foco narrativo, as questões estilísticas utilizadas na escrita histórica – caracterização de uma personagem, seus matizes psicológicos e as imagens⁵⁵ daí decorrentes – podem ser submetidas ao conceito de *dominante*, estabelecendo um sistema estruturado em hierarquias. Esse, ao sofrer um

⁵⁴ Aplicar a idéia às possíveis pressões provocadas pela narrativa ficcional e sua respectiva matriz discursiva provocando modificações no discurso histórico.

⁵⁵ Essa definição que envolve uma espécie de estatística funciona de forma complementar à definição de imagem de Machado e Pageaux, que veremos mais adiante.

desvio entre seus dominantes, tem sua hierarquia modificada, configurando uma nova hierarquia.

Ao abordar a questão dos gêneros, embora seu interesse basicamente literário no sentido de observar os gêneros transicionais, Jakobson toca no ponto central da teoria de White sobre a evolução das representações do conhecimento histórico. Segundo ele, a *hierarquia dos recursos poéticos se modifica dentro de um gênero determinado* (JAKOBSON, 2002, p. 516). A hierarquia estabelecida entre os gêneros dominantes de uma etapa, após sofrer um desvio, altera-se, instaurando uma nova hierarquia e por fim caracterizando uma nova fase em que irá predominar um outro gênero.

No entanto, deve-se pensar essa proposta como provisória ou esquemática para a análise, pois a própria noção de gênero é por demais complexa. Não se pode tomar o gênero como uma entidade fechada, isto é, com um número determinado de traços, de que se pode ter consciência e a partir dos quais são possíveis julgamentos de valor. (LIMA, 2002, p. 286) O gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção, sem que sejam necessariamente as mesmas. Há, portanto, a possibilidade de se definirem exaustivamente os traços constitutivos de um gênero. A definição pura do gênero romance, por exemplo, é impossível sendo realizável apenas descrever historicamente certo romance, certa tragédia e pesquisar o seu desenvolvimento histórico (LIMA, 2002, p. 286). Mesmo assim, deve-se desconfiar do critério cronológico como suficiente para conhecer as obras contemporâneas, pois apenas um número restrito de obras é selecionado na abundância de cada época, cujos valores eram diferentes, a exemplo dos sentidos dos textos e das práticas de leitura e de escrita. (REUTER, 1996) O perfil do gênero romance se apreende pelo conhecimento das expectativas com que são recebidos e/ou produzidos – sua tradição valendo para qualquer tipo de escrita.

Voltando ao estudo de White, constata-se que o autor avança tanto com relação à abordagem de Jakobson como em relação ao complexo problema dos gêneros numa espécie de fechamento do circuito disparado pelos formalistas no ensaio de Jakobson. Ao estabelecer a correlação entre os gêneros – abrangência estrutural e discursiva – e às figuras de linguagem – abrangência particular e estilística – escapa ao escorregadio de ambas as dificuldades teóricas da escrita histórica. Ao lançar mão das quatro figuras de linguagem – a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia – provoca o deslocamento conceitual desses tropos para o plano discursivo. Assim, revela o estágio da evolução do pensamento histórico de cada época e as respectivas ideologias por eles sustentadas. A metáfora – o mais abrangente dos tropos, pois contém em si mesma todos os demais – é tomada em suas várias gradações para classificar em escala ampla os modos de

organização da escrita histórica desde as suas primeiras elaborações até o emblemático século XIX. Tal operação, mais do que cabível, é própria à análise do romance.

Mesmo com o sólido referencial teórico de White, é relevante manter um cotejamento tríplice no sentido de não perder de vista a teoria da história apresentada por Rama, aliando a ambas uma reflexão que parte da própria ficção sobre o mesmo tropo, a metáfora, na visão de Jorge Luiz Borges.

Assim, caracteriza-se uma atitude que é, a um só tempo, metaficcional e interdiscursiva, pois é útil às considerações mais abrangentes do estudo, porque na escrita histórica ou na literária, as fronteiras se invadem mutuamente em termos teórico-filosóficos, fazendo com que o ensaio surja das entrelinhas e/ou esteja mimetizado em ficção.

Trata-se do conto *La metáfora*, de Borges (1989), em que se desdobra uma artificiosa reflexão sobre o glossário de figuras poéticas tradicionais da poesia da Islândia elaboradas por um personagem historiador (Snorri Sturluson), no século XIII. O narrador chama a atenção para dois tipos de metáfora que são definidas pelo historiador. Diríamos que ele isola a definição de Aristóteles – que se funda sobre as coisas, em analogias comprováveis – das que se fundam sobre a própria linguagem. Àquelas Borges adjetiva de *meras eternidades* ou trivialidades. Estas, ou seja, as que se fundam sobre a própria linguagem, ele denomina *objetos verbales puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata*⁵⁶, porque resultam de um processo mental que *no percibe analogias, sino que combina palabras*.

Para além das simbologias do cristal, do anel e da prata, o curioso no relato borgeano é o fato de que as metáforas compiladas pelo referido historiador-personagem eram do segundo tipo, ou seja, metáforas que provocam um agradável assombro, mas deixam perceber que *no hay una emoción que las justifique*. Esse mesmo tipo de metáfora que levou Benedetto Croce a acusar os poetas e oradores barrocos de uma *frialdad íntima* e de *poco ingeniosa ingeniosidad* – culteranismo e conceptismo.

A ausência de emoção na poesia pode desmotivar o leitor em função de sua intenção ao aproximar-se do poema. Porém, é precisamente o processo mental e a indispensável frieza de raciocínio que se faz útil ao estudo das metáforas fora da poesia, na sua oposição à prosa ou em termos discursivos. Mais interessante é o fato de que a personagem borgeana é um historiador *que en su intrincada vida hizo tantas cosas*. O que o escritor argentino acaba por sugerir implicitamente é que a metáfora é mais vigorosa ou mais ressonante quando *la unidad esencial es menos aparente que los rasgos diferenciales*. Assim, a máxima do escrito borgeano parece ser a de que não se esgotam as metáforas e

⁵⁶ Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de toda espécie de pureza. E a luz pura, tal como é recebida e restituída pela transparência do cristal, na limpeza da água, nos reflexos do espelho, no brilho do diamante, assemelha-se à limpeza de consciência, à pureza de intenção, à fidelidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999).

que los modos de insinuar las secretas simpatías de los conceptos resultan de hecho ilimitados. Su virtud o su flaqueza está en las palabras.

Pode-se acrescentar que a observação acerca das secretas simpatias e das recusas conceituais é, de fato, ilimitada no estudo tropológico, revelando afinidades eletivas e estilísticas⁵⁷ que são, ao fim, o que busca o estudo de Whyte. Com isso, o trânsito vai do plano poético para o discursivo.

Há no relato de Borges uma ironia finíssima, pois, após lembrar a metáfora de um verso de Dante que, por sua vez, aparece parcialmente em Gôngora, sendo que ambas remetem ao livro bíblico Êxodo, 24:10, o narrador afirma: *la metáfora de Gôngora es, si no me equivoco, una mera grosería, un mero énfasis.*

Para Borges, o tropo que se constrói a partir da própria linguagem escrita, que é metalinguagem, tem mais vigor por resultar do refinamento de um processo mental. No final, afirma: *Algún día se escribirá la historia de la metáfora y sabremos la verdad y el error que estas conjeturas encierran.*⁵⁸

Independente da contribuição borgeana, em qualquer circunstância, a obra de White alarga a atual discussão do *problema do conhecimento histórico*. Além da exposição sobre o desenvolvimento do pensar histórico num período específico (WHITE, 1992, p. 17). Ela abre a elaboração de uma teoria geral daquele modo de pensamento chamado histórico, que afinal não é exclusividade da História. Na verdade, apenas o descreve. Não valida nenhum modo de interpretação histórica em detrimento de outro, nem chega a verdades últimas, exceto à já defendida por Immanuel Kant sobre a liberdade que temos de conceber a história como nos aprouver, assim como temos liberdade de fazer dela o que quisermos (WHITE, 1992, p. 440).

Conclui-se, da leitura de White, que a reflexão histórica está condenada a fluir em algum dos quatro modos tropológicos (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia), tendo cada qual sua própria estratégia de explicação e a implicação ideológica que lhe é peculiar.

⁵⁷ Um fato de estilo se dá a conhecer antes de tudo pelo seu modo de existência no texto e analisá-lo exige uma atitude interdisciplinar, devido à complexidade de aspectos que se conjugam. Bally baseou a estilística ou a noção de *fato estilístico* nas expressões de afetividade, observando a sinonímia que, posteriormente, ficou a cargo da Semântica. Spitzer o vinculou tanto aos sentimentos quanto ao pensamento. A contribuição da Lingüística com técnicas para análise das relações paradigmáticas (Jakobson) e sintagmáticas (Riffaterre) sistematizou as implicações teóricas sobre as propriedades da linguagem. O fato estilístico atinge o leitor de uma ou de outra maneira, seja porque é demasiado freqüente, seja porque é injustificado em seu contexto, seja porque é desmesuradamente acentuado, etc. Em qualquer caso, em todo enunciado lingüístico há um certo número de leis, relações e imposições que não se explicam pelo mecanismo da língua, mas unicamente pelo mecanismo do discurso. Isso ocorre porque o texto é um sistema conotativo secundário relativamente a outro sistema de significação que lhe é exterior e anterior. Ao mesmo tempo, essa parcela discursiva impõe às reflexões a presença da função retórica de qualquer texto, redividindo os estudos em *Poética*, cujo objeto seria o discurso literário, e *Estilística*, cujo objeto seria todos os discursos; domínio da antiga *elocutio* da Retórica. A partir dessa evidência, o estudo de Wayne Booth sobre a *retórica da ficção* adquire acuidade neste trabalho.

⁵⁸ Em outro relato, Borges sentencia: Yo sé (todos lo saben) que la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece, **sé también imaginar** que ese juego (guerras entre el Norte y el Sur), que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el arte divino de destejar el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, **de modificar el pasado**. Nota para un cuento fantástico In: **La cifra**. Tomo III Obras Completas (grifos nossos).

Em função disso, os pensadores contemporâneos, a exemplo dos filósofos da História no século XIX, se deparam com o problema de ultrapassar a visão irônica que se instalou na escrita histórica desde o Iluminismo e que ocupou os filósofos contemporâneos de Hegel.

A quem estiver interessado apenas na História, White sentencia que só resta optar por um dos quatro modos, naturalmente, depois de eleger entre uma orientação moral ou estética. A isso se pode acrescentar que tais opções (moral ou estética) não se auto-excluem mutuamente. Ou seja, uma opção estética sempre contém em si mesma uma moral que a orienta.

Naturalmente, não se opera com a noção de amoralidade, pois é irrelevante para fins analíticos, uma vez que não se parte de uma moral pré-estabelecida. Até porque, como já disse Andreas Huyssen,⁵⁹ a toda criação estética subjaz uma voz, um discurso e uma ideologia. Ficando claro quando afirma que *os pós-modernos se contrapõem à ladainha modernista da morte do sujeito trabalhando em direção a novas teorias e práticas de sujeitos da fala, da escrita e da ação*, revelando uma mudança de interesse em relação à subjetividade. (HUYSSSEN, 1992) Fato que nos obriga a rememorar a base dada pelo formalismo de que *o signo tem resíduos culturais*. Logo, a palavra é sempre signo *de*, não *para*.

Qualquer opção estética sempre será sustentada por um discurso que é a sua moral intrínseca e que ao fim e ao cabo só poderá transitar nos mesmos níveis discursivos que orientam tanto a historiografia como qualquer outra representação escrita. Diante disso, se a questão da historicidade na ficção for observada sob a perspectiva de seus níveis discursivos, tornam-se inúteis as fronteiras de ordem lingüístico-formais de modos narrativos no sentido que Ricoeur confere à palavra — modo ficcional e modo histórico.

O modo irônico na historiografia predominante no século XIX é fruto da consciência sobre a impossibilidade da expressão e das formas verbais alcançarem a verdade das coisas. Essa desconfiança com a palavra escrita, a qual desestabilizou as pretensões e o futuro da História no século XX, recrudescer as intenções, ampliando espaços na literatura, especialmente no romance.

Conforme White, o predomínio da visão irônica na historiografia precisa ser superado e substituído por um grau maior de autoconsciência ontológica em respeito aos seus limites de linguagem. Depreende-se daí uma diferença importante entre ficção e história, que se pode definir da seguinte maneira: o que ainda é um problema para a teoria e para a escrita histórica é solução para a literatura. Ou seja, a auto-reflexividade que o autor reivindica para aqueles espaços epistemológicos já é uma opção estética e teórica na literatura. E a própria

⁵⁹ Embora seu estudo estivesse interessado em definir aspectos da pós-modernidade, acredita-se que serve para as produções escritas de qualquer tempo.

ironia predominante nas narrativas históricas, na ficção, torna-se uma sofisticada estratégia criativa.

A cômoda posição da literatura deve-se à convicção quanto à impossibilidade de conhecer a natureza última das coisas, ou seja, a grande parte da literatura consciente desde a década de 40 do século passado é essencialmente agnóstica. Essa condição deve-se primeiro à relativização das convicções científicas e, posteriormente, à fragilização das convicções ideológicas decorrentes dos conflitos políticos e econômicos mundiais. Afinal, assim como o romancista, o historiador também é submetido às pressões do seu *agora*. A partir daí, abre-se um infinito número de combinações possíveis para uma mínima tipologia das influências que concorrem no ato da escrita histórica. Sobretudo, deixa evidente a razão geral das polêmicas como o risco da subjetividade.⁶⁰

A observação dos usos que a ficção faz de elementos do campo histórico com estratégias irônicas é uma das bases deste estudo. O que se considera é que as lacunas, o não-dito, os silêncios intrínsecos da ironia tornam-se altamente eficazes para a interpretação histórica na ficção, pois permitem ou mesmo exigem a interação do leitor no deciframento característico da ressonância como efeito estético. A idéia é a de que o silêncio sobre temas históricos que, em princípio, seriam óbvios se torna provocante às inteligências minimamente cultivadas no assunto. Isso cria uma zona de vácuo que, aparentemente, liberta de imposições ideológicas,⁶¹ suga o leitor para o jogo. O jogo da leitura e o trânsito pelos três tempos são fundamentais para a ficção que não existe sem o leitor.

Essa maneira de existir do silêncio⁶², conseqüentemente, introduz um novo *tempo na escritura, isto é, potência derivante portadora de História* (BARTHES, 1971, p. 92).

Frustrada a pretensão a uma totalidade narrativa de um tempo igualmente abrangente, resta ao narrador, seja de que ordem for, atuar no particular, no parcial. Parcialidade do

⁶⁰ No âmbito da História, uma das conseqüências possíveis seria o surgimento de uma corrente dedicada à micro-história, corrente historiográfica que renuncia ao estatuto científico de disciplina, invadindo o território da literatura, rompendo de vez as fronteiras da narrativa histórica com a ficcional. O método opera com escala de observação reduzida, exploração exaustiva de fontes, descrição etnográfica e preocupação com a narrativa literária. A mesma contempla, sobretudo, temáticas ligadas ao cotidiano de comunidades específicas, referidas geográfica ou sociologicamente, às situações-limite e às biografias ligadas à reconstituição de microcontextos ou dedicadas a personagens extremos, geralmente vultos anônimos, figuras que por certo passariam despercebidas na multidão. Jacques Revel é um dos defensores da corrente. É ex-presidente da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), que mantém vários acordos de cooperação com instituições de ensino superior do Brasil. Disponível no site: http://www.uerj.br/modulos/kernel/index.php?pagina=708&cod_noticia=1246. Acesso em: 27 out. 2007.

Carlo Ginzburg é um dos pioneiros da micro-história. Segundo ele, o gênero lhe permite combinar a atenção microscópica para o detalhe revelador e o olhar telescópico, que descobre as raízes perdidas e as engendrações futuras. Um marco na História das Mentalidades e na fixação dos métodos da micro-história, em que se vai do pequeno acontecimento ao panorama de época. Entrevista concedida à ZH, Caderno de Cultura, 25/08/2007.

⁶¹ Salvaguardadas as proporções, seria algo semelhante à escritura branca de que falou Barthes. Porém em nível temático. Escritura indicativa, amodal ou inocente, que propõe não a opacidade da forma, mas sim do pano de fundo histórico. BARTHES, Roland. A escritura e o silêncio. In: **O grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 89-93.

⁶² A afirmação de Foucault sobre a qual White se apóia é que em todo esforço para encerrar a ordem das coisas na linguagem, condenamos à obscuridade um certo aspecto dessa ordem. Visto que a linguagem é uma coisa, como qualquer outra, ela é opaca por sua própria natureza. Atribuir, portanto, à linguagem a tarefa de representar o mundo das coisas é um erro crasso (WHITE, 2001, p. 262).

tempo, do espaço, da ideologia. A teoria da literatura possui ferramentas mais que suficientes para esse tipo de empreendimento intelectual. A análise do tempo refigurado na narrativa, pela experiência da leitura, insinua-se interessante aos propósitos analíticos.

É fundamental lembrar que a noção de silêncio envolve tanto o conceito de mito quanto de ironia.⁶³ Tanto o mito quanto a ironia reivindicam o silêncio e seu funcionamento. É por meio dessa conexão que se pretende resgatar aquilo que é anterior à fratura entre o modo épico e o historiográfico, permanecendo como eco na romanesca em particular. Para tanto, na análise, é necessário buscar a passagem da narrativa que insere o leitor no tempo mítico por meio do silêncio no ato da leitura.

Teoricamente se aceita a mútua inserção dos modos como sendo necessária para as intenções que constituem a configuração do tempo na narrativa histórica ou ficcional.

De modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando a entender aquilo que se deseja dizer.⁶⁴ Sobretudo, ela é uma figura que pressupõe a dissimulação, o artifício. A partir de um silêncio intencional ou de uma omissão, simula-se a ignorância de algo, pressupondo e mesmo exigindo que o interlocutor percorra o raciocínio já elaborado pelo provocador da ironia, chegando à mesma conclusão que ele, em uma espécie de *maiêutica*.⁶⁵

Mas o grande responsável pela teorização da ironia ainda na estética romântica foi Friedrich Schlegel. Embora sua utilização como recurso literário remonte ao século XVII — Rococó —, a sua aplicação mais significativa aconteceu no pré-romantismo e romantismo. A base do conceito é filosófica e define-se como clara consciência sobre o caráter antinômico da realidade. A ironia surge como atitude de superação das contradições infinitas e do conflito entre o absoluto e o relativo.

Porém, como forma literária e fundamento último da estética romântica, a ironia não se restringe apenas ao movimento oitocentista, expandindo-se entre os séculos XVIII e XX. Sua forma mais explícita caracteriza-se pelo dialogismo como apelo por parte do narrador ao leitor. Esta visão baseia-se numa atitude jocosa em que o autor se diverte com este jogo

⁶³ E, por extensão, naturalmente de toda a linguagem. Falar é um ato repressivo identificável como uma forma específica de repressão pela área da experiência que ele condena ao silêncio (WHITE, 2001, p. 263).

⁶⁴ Basicamente, a ironia funciona pela aproximação de dois pensamentos, no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda ao menos de imediato. Escamoteando o pensamento que não se dá a conhecer prontamente. Quando o fingimento empalidece e a idéia recôndita se torna acessível à compreensão instantânea do oponente, temos o sarcasmo. Neste caso a ironia permanece, mas de forma grosseira e violenta. A ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor. Ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo. A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo; o sarcasmo é demolidor, impenitente. A ironia depende do contexto, fora dele o seu efeito desaparece tragado pela obscuridade resultante; o sarcasmo, por sua vez, não se condiciona tão estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move. Além, é claro, de ser mais do que tudo fecunda. (PAIVA, 1961).

⁶⁵ Técnica inventada por Sócrates para seus discípulos. Consiste em interrogar um interlocutor dogmático com uma pergunta dissimuladamente simples e ingênua conseguindo confundi-lo e evidenciando a fraqueza de suas convicções, opiniões e raciocínios. Isso acabava por irritar e ridicularizar o interlocutor, provocando o riso. Daí sua utilização como recurso para o gênero satírico que White muito bem identificou.

de construção e desconstrução que tem sempre algo de desmitificação ao introduzir um elemento negativo sobre algo estabelecido. Entretanto, a ironia pode atingir graus de sutileza quase imperceptíveis.

A ironia como tática só é possível após a profunda reflexão do seu autor e, geralmente, tem uma seriedade que, além de contar com, contribui para o alargamento da consciência leitora, pois aciona determinados processos mentais que tendo sido experimentados pelo autor, o serão também pelo leitor crítico. É este que capta os silêncios. E o silêncio é a ponte para o trânsito do leitor entre o tempo mítico (necessário para consolidação do imaginário) e o tempo da ação (tempo da refiguração e pró-futuro). O tempo objetivo ou vulgar e o tempo fenomenológico ou humano constituem o tempo histórico ou tempo narrado. A relação com a tradição imposta ao leitor na leitura da narrativa, por meio das referências cruzadas (história na ficção), permite a inserção do *grande tempo* aristotélico, do tempo mítico no jogo da leitura, instaurando uma espécie de ritual.

Naturalmente, é necessário adequar conceitos. O ritual é um fenômeno coletivo, o qual possui uma dimensão individual em cada participante. Isolando-se essa dimensão, pode-se operar primeiro nela e depois estender os efeitos para o aspecto coletivo.

A historiografia tem seus respectivos mitos (narrativas)⁶⁶ que são passíveis de serem tomados pela ficção. Afinal, por meio da consciência histórica geral que todos usufruímos, o uso que se faz do conhecimento histórico é, afinal de contas, de foro íntimo e individual pelo vínculo com o outrora no imaginário de cada um.

Caracterizando provisoriamente o ato da leitura como ritual, como repetição do mito na sua conjugação com o rito — narrativa e leitura —, entende-se que ocorre a ampliação do espaço-tempo ordinário e a aproximação, através do leitor, entre o tempo mítico e a esfera profana da vida e da ação. A eficácia dos acontecimentos fundadores (históricos) e únicos se irradia sobre um tempo mais amplo que o da ação (inicial) no ritual da leitura. Dependendo de como o mito é narrado na ficção, essa irradiação instaura uma nova imagem sobre os mitos tradicionais.

A questão da eficácia remete à interrogação sobre qual objeto ou situação atua a eficácia do mito nas narrativas contemporâneas. Gerard Bouchard, em um estudo sobre os mitos literários nas Américas, afirma que o mito literário tem uma essência que ultrapassa o seu aspecto de quimera, fabuloso e de derrapagem da razão. Ele o define como representação ou sistema de representações dadas como verdadeiras, cuja propriedade é a de imputar uma significação de maneira durável.

⁶⁶ Partindo da reflexão de Machado e Pageaux sobre mitos, pode-se pensar que, embora a semelhança possível entre estudo temático e estudo de mitos, prevalece o caráter fixo *esquemático* deste como diferenciador. Por outro lado, deve-se considerar que as narrativas da História têm algo de rigidez, ou seja, o número de variações ou de possibilidades estará sempre atrelado a um *esquema básico* de origem: tempo, espaço e personagens históricos envolvidos em determinados eventos (MACHADO e PAGEAUX, ANO, 2001, p. 100).

A representação efetivada pelo mito possui a particularidade de ser pioneira; ela está na origem de outras representações. Nesse sentido, pode ser considerada fundadora. Além disso, ela se encarna tanto em objetos e personagens quanto em acontecimentos e narrativas. Tudo isto se conjuga ao fato de que o mito deve ser avaliado não na relação com a verdade, a conformidade com o real, mas na relação com a eficácia, ou seja, na sua capacidade de superar as contradições. (BOUCHARD, 2005)

A permanência do mito nas narrativas contemporâneas é um fato. Entretanto, ele surge nas mais diversas metamorfoses. Pode ser uma tentativa de destruição, desvendamento, mas pode ser a tentativa de substituição ou de remitologização. A uma fase de desmitologização assumida em uma etapa, pode seguir-se uma remitologização. Para Mielietinski (1987), a ênfase do mitologismo do século XX do mundo atual reside na revelação de *certos princípios imutáveis e eternos positivos ou negativos, que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas. O mitologismo acarretou a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais* (MIELIETINSKI, 1987, p. 351).

Na hermenêutica da consciência histórica (que não pertence apenas aos historiadores, mas que é partilhada por todos os elementos de uma sociedade), comemorar, atualizar, prefigurar são três funções que ressaltam a grande escansão do passado como tradição, do presente como efetividade, do futuro como horizonte de expectativa e como escatologia.

Considera-se uma definição de profano com relação aos monumentos e valores históricos já consagrados pela historiografia e vivos no imaginário coletivo, no ritual da leitura. A narrativa ficcional, ao retomar os mitos (ações, acontecimentos) fundadores, dependendo não apenas e não mais das verdades e perspectivas fundadoras, introduz o profano. E o ritual da leitura irradia novas possibilidades de prefigurações para o presente e para o futuro da reconfiguração de monumentos e valores consagrados pela historiografia e vivos no imaginário coletivo. Ou seja, a leitura, por meio do artifício e dos recursos estéticos utilizados na sua forma de configuração do tempo passado.

Nesse quadro, destaca-se uma questão de fundo constante: além dos personagens híbridos, ou seja, históricos que ganham uma existência ficcional a partir de suas biografias, toda e qualquer escrita tem algo de biográfico (JOSEF, 1997) devido ao inevitável grau de subjetividade que se desprende do autor com relação às personagens históricas ou não, agarrando-se à palavra. A escrita histórica ou o íntimo contato entre Literatura e História abrem espaço de contato com outro gênero: a biografia, que afinal, desde Plutarco tem sido considerada um gênero literário.

A biografia é uma experiência dilacerante, pois o biógrafo sempre se esquia do alvo quando pensa dele estar se aproximando.

Os resíduos de uma experiência iluminam obscurecem, sugerem, ocultam, convidando permanentemente a assumir a precariedade, a *fragilidade do conhecimento*. É um gênero que envolve por definição um dilema ético; sempre em alguma medida, está cometendo uma invasão de privacidade, retira do biografado aquilo que ele manteve no seu íntimo, que confiou a fontes que jamais esperou serem consultadas [...] Examinar uma trajetória de vida exige um olhar sensível e um operar cuidadoso. (MIGNOT, 2002, grifo nosso)

Não é raro, entretanto, que o romancista, além de manipular as biografias envolvidas — reais ou inventadas —, acabe imiscuindo à sua narrativa a sua própria biografia. E isso ocorrerá na exata medida da inserção do *eu* que é tributo de qualquer escritura.

Seja consciente ou inconsciente, seja pelo tanto de discursividade que todo texto possui, tanto o narrador romancista quanto o cronista ou o historiador freqüentam esse espaço delicado que envolve a (re) construção de uma vida. Isso porque a noção de heroísmo é tão cara à História quanto à ficção devido aos mecanismos de consagração ou de subversão de uma determinada ordem. Os grandes e os pequenos nomes da memória e do imaginário coletivo, ou seja, aqueles que escaparam do olvido têm ponto de partida nas biografias.

2.9 O CRONISTA, O HISTORIADOR E O NARRADOR

Sonhará que o esquecimento e a memória podem ser atos voluntários, não agressões ou dádivas do acaso.
Jorge Luiz Borges

Considerando a figura do narrador, Walter Benjamin o identifica pelo relato *seco* no qual os incidentes são apresentados sem que seja impingido ao leitor o contexto psicológico do acontecimento. Quanto mais seco o relato, melhor é o narrador, e maiores e mais duradouros são o espanto e a reflexão sobre o relato na recepção. O cronista da história também apresenta os incidentes como peças exemplares, ele não precisa explicá-las. A partir daí, o teórico estabelece a seguinte equação: a informação e a explicação estão para a imprensa e para a História, assim como a oscilação e a interpretação estão para a narrativa e para a recepção. Por esta lógica, a função do cronista da história assemelha-se à do narrador, e a do Historiador, à da imprensa. Em lugar da explicação demonstrável ou de informação, o narrador adota a *interpretação, que nada tem a ver com o encadeamento preciso dos acontecimentos, mas sim com a maneira de enquadrá-los no curso insondável do universo* (BENJAMIN, 1983).

A inexorável relação da narrativa com o gênero épico e deste, por sua vez, com a História, embora a metamorfose sofrida ao longo dos séculos com o surgimento do romance, não apaga a sombra desta figura bifronte que é o cronista. Benjamin indaga se a *historiografia não seria o ponto de indiferença criadora entre todas as formas do épico*. Nesse caso, a História escrita se comportaria, em relação às formas épicas, como a luz branca em relação às cores do espectro.

Seja como for entre todas as formas narrativas não há nenhuma cujo aparecimento na luz pura e incolor da História escrita esteja mais escoimada de dúvidas do que a crônica. E, na ampla faixa cromática da crônica graduam-se, como matizes de uma mesma cor, os *modos* pelos quais se pode narrar. *O cronista é o narrador da História*. (BENJAMIN, 1983, p. 65, grifo nosso)

Por outro lado, uma acusação fácil ao cronista é ser excessivamente notarial e, por isso, mesquinho ou omissivo no relato. A sensível (in)diferença apontada por Benjamin reside no fato de que há uma grande diferença entre escrever e narrar. Segundo o autor, o cronista narra, o historiador escreve. *O historiador está obrigado a explicar de uma maneira ou de outra os incidentes de que trata; não pode em circunstância alguma se contentar em apresentá-los como peças exemplares do mundo*. (BENJAMIM, 1983, p. 65)

Ao *narrador histórico* cabe a suspeição das contingências do seu presente. O historiador, ao reconstruir e interpretar o passado, dialoga com o mundo em que vive e, obviamente, com seus problemas e desafios. Até porque a História não é neutra e se apresentará conforme as paixões e pressões de seu tempo. (COTRIM, 2004)

Walter Benjamin insurge-se contra o procedimento historicista que opera, no processo mítico, elegendo o que *vale a pena* registrar, ou seja, o discurso dos vencedores. Conforme o autor, *o cronista que se põe a contar os acontecimentos sem distinguir entre pequenos e grandes presta tributo à verdade de que nada do que alguma vez tenha acontecido pode ser considerado perdido para a História* (BENJAMIN, 1985, p. 155), podendo ser citável em cada um de seus momentos.

Quando o filósofo preconiza que só uma humanidade redimida há de assumir todo o seu passado (BENJAMIN, 1985), não se consegue imaginar a extensão da crônica que contemplaria todos, pequenos e grandes. Por outro lado, tem-se a tentação de imaginar que a única possibilidade de *assumir todo o passado* é por meio da literatura. Ou seja, por meio dos recursos que Linda Hutcheon denominou *metaficção historiográfica*. E aqui é cabível a nota de Shüller (2004) sobre a condição de que *Não apagamos as marcas do lugar em que estamos. Nossa situação no tempo e no espaço faz a diferença. Ao diferir conferimos. A diferença faz-nos falar*.

Todas essas questões são filtradas pela figura do narrador. Conceito pacífico na literatura, elemento norteador de uma história (estória), o narrador assume outras missões na História. Há pelo menos uma centúria, essa figura transforma-se em elemento problematizador das convicções predominantes na historiografia desde o Século XVIII até o XIX. A imaginação, contingência do humano, sendo um dos atributos mais caros à literatura, gerou instabilidade nas convicções positivistas da época. Inspirando cuidados, polêmicas e formulações teóricas de várias ordens, o narrador é o “tendão de Aquiles” da História.

Como se pode constatar, o estudo de Hayden White passa pela noção de narrador e todas as implicações que esse elemento da narrativa encerra. Tudo aquilo que entendamos por subjetividade, por estilo, por opções narrativas gravita em torno daquele que narra. Essa instância ou entidade é um dos pontos centrais tanto para a História como para o romance.

2.10 A LITERATURA E O ROMANCE

A exemplo do que ocorre com a História, não é possível definir literatura sem cometer pecados conceituais, principalmente se esquecermos que a noção de literatura e o que ela designa se constitui progressivamente, e só se afirmou realmente (a exemplo da História) na segunda metade do século XIX (REUTER, 1996, p. 6).

As tentativas atuais de definição situaram-se desde o formalismo russo até a Lingüística, com o Estruturalismo, passando pela Estilística, sempre em torno da composição formal. Seja organicista ou formalista, a questão resolve-se na linguagem e na estrutura.

Qualquer que seja o ângulo de observação do analista para identificar o especificamente literário, em algum momento ele perceberá que a *literatura é algo que não apenas se complica no tempo, mas que se espalha num espaço conceitual a partir de um centro oculto* (FRYE, 2000, p. 19).

A literatura pode ser definida como a divisão central das humanidades, flanqueada de um lado pela História, de outro pela filosofia. Isso não responde à pergunta: o que é literatura?, mas permite dimensionar ainda mais a mesma questão até agora explorada, qual seja, o espaço de partilhamento entre as áreas de interesse.

Assim como o mito, arquétipo pré-literário, que era uma espécie de protofilosofia, com relação ao relato de fatos históricos, a literatura goza de uma confortável posição por não ter de dar respostas ou soluções científicas e, no entanto, sendo capaz de fazê-lo de forma sugestiva (fulguração do mito, reconfiguração do imaginário).

Nos arquétipos da escrita tem-se o mito e as narrativas orais na sua capacidade para reinventar combinações.

A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das *interdições*, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura é *redescobrir* palavras e *histórias* deixadas de lado pela memória coletiva e individual.⁶⁷ (CALVINO, 1977, p. 77) grifo nosso

Amparada na noção de historicidade e de consciência, presente em qualquer narrativa ficcional, a citação de Calvino permite entender, pelo viés da *redescoberta de histórias*, que os mitos fundadores, entendidos como força inconsciente, permanecem em toda narrativa, por mais sofisticada e atual que seja: *por isso, o mito age sobre a fábula com uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes* (CALVINO, 1977, p. 77). O distanciamento em direção aos arquétipos é na verdade um distanciamento da observação estrutural mínima. É como se, ao invés de observar as fibras de um tecido, pretendêssemos observar a paisagem que nele foi desenhada.

A literatura, dentro de seu largo domínio de escrita — *littera* —, partilha de forma pacífica com a história a condição de narrativa histórica. Ocorre o inverso quando se insinuam as características da escrita poética ou ficcional na escrita histórica.

Passando provisoriamente ao largo das polêmicas sobre os gêneros, a narrativa está vinculada e, de certa forma, dá vigência a um dos mais antigos gêneros de que se tenha conhecimento. Não se tem registro de tragédias contemporâneas à *Ilíada* e à *Odisséia* — século IX a.C. — e dos ditirambos ou poesia lírica, cuja origem ainda é misteriosa, sabe-se de registros no século VII a.C., portanto, posterior à *Ilíada*.

A epopéia engloba, graças a uma espécie de denominador comum, a narrativa e o romance (BENJAMIN, *O narrador*, p. 66); por isso, Aristóteles, na tentativa de deslindar os limites da arte, havia distinguido as diferenças entre a poesia épica e as narrativas históricas. A épica deve ter uma estrutura dramática, como a da tragédia; deve ser constituída por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio (ARISTÓTELES, 1997). Já a estrutura das narrativas históricas expõe, segundo o Estagirita, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesse período a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros numa relação meramente casual.

⁶⁷ A *interdição* de que fala Calvino está para a noção de *silêncio* que já foi apresentada, assim como a noção de *redescoberta* está para a *reconfiguração* do passado.

A ficção conquistou espaço, e o narrador assume lugar de testemunha (condição de cronista e/ou historiador) e o ato de narrar por si só pressupõe uma parcialidade.

Reduzindo a ênfase no aspecto mítico-primitivo da narrativa e considerando os artificios da narrativa romanesca, é necessário aceitar que *a literatura é um jogo combinatório que obedece às possibilidades intrínsecas ao seu próprio material, independentemente da personalidade do autor do objeto da narrativa* (CALVINO, 1977, p. 78).

No entanto, essa independência é relativa, uma vez que a própria historicidade das narrativas define um inevitável grau de envolvimento do autor com o modo de combinação das coisas, das personagens e dos eventos. Inclusive por ser ele próprio o primeiro a conhecer e a experimentar *uma significação inesperada, sem correspondente ao nível lingüístico em que nos encontramos, mas que brota de um outro nível e coloca em jogo no autor, neste outro nível, uma coisa que lhe é cara, ou que é cara à sociedade à qual ele pertence* (CALVINO, 1977, p. 78).

Nesse momento é que o autor estabelece o perfil e os limites do narrador, seleciona suas palavras, suas preferências, seus modos, seus silêncios, enfim, seu estilo.⁶⁸ Há algo de inconsciente em todo jogo literário ou não, mas é com a voz de uma consciência que o narrador adquire seus contornos na conformação da sua escritura.⁶⁹

Também Benjamim chamou a atenção para o silêncio ou o segredo do mito primitivo e medieval que sobrevive em toda narrativa como continuidade daquele aspecto primeiramente religioso, que se pode identificar como hermético (Poe) nas perspectivas Iluministas (BENJAMIM, 1983, p. 69). Entretanto, segundo o autor, se o mito instaura a aflição, o conto de fadas é o rito mais antigo de que a humanidade dispõe para espantar o pesadelo e libertá-la. O que está na base dessa idéia é a narrativa como meio *de enfrentar os poderes do mundo mítico com astúcia e superioridade* (p. 70). Daí se depreende sua magia libertadora ao mostrar, de forma lúdica, o jogo possível de cumplicidade do ouvinte/leitor com o objeto de seus temores. O silêncio revela outra história que se deixa

⁶⁸ Invoco a definição de estilo que Barthes adota para conceituar escritura. Diz ele: o **estilo** tem sempre algo de bruto, é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. A intenção, ou seja, a consciência se estabelece no nível da escritura, na união de um estilo a uma língua e nas respectivas escolhas que definem um comportamento humano. Escolhas que definem uma ideologia ou a instância discursiva da forma. (BARTHES, 1971).

⁶⁹ No sentido amplo que o termo *escritura* pode assumir com relação a um discurso e também no sentido restrito de maneira pessoal de escrever. Oposta a estilo aprendido, convencional ou como fusão dos gêneros. Mas, sobretudo, oposta à idéia de *uma teoria da escritura que viesse orientar a pura descrição dos fatos — supondo-se que essa última expressão tenha um sentido* (DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973). Ao lado dessa idéia está o conceito de *escritura* proposto por Roland Barthes como correlato ou sinônimo de *literatura*, uma vez que considera os graus de inserção do sujeito naquilo que escreve, ou seja, *é a máxima inscrição do sujeito no ato da emissão dos enunciados, é a voz subjetiva que fala através do texto sem que o sujeito tente ocultar-se pela completa submissão à legislação dos códigos, sejam epistemológicos ou ficcionais estabelecidos*; é, pois, uma linguagem reflexiva, auto-referencial, que visa a recolocar o sujeito no centro do ato de enunciação; uma linguagem que é, no dizer de Barthes, *o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever*. (BARTHES, 2005, p. 7) e (BARTHES, 1971)

vazar pelas frinchas da história narrada e que o leitor crítico é capaz de apreender como salvação ou como ironia.

2.11 LEITOR CRÍTICO OU LEITOR ESTÉTICO

Digamos que há então um tipo de leitor que estabelece nexos específicos e que Umberto Eco denominou leitor crítico ou estético.⁷⁰ A partir da definição de leitores- modelo na sua semiótica textual, o teórico romancista amplia a reflexão, visando a cercar o conceito de *ironia intertextual*. Ele estabelece os níveis de leitura possíveis a dois tipos de leitor. Um que denomina semântico, e outro leitor que denomina crítico ou estético, deixando para este o mérito de alcançar a *ironia intertextual*, enquanto, ao leitor semântico, caberia apenas a compreensão da história. O primeiro, embora transitando e usufruindo de todos os efeitos do primeiro nível, concentra o paladar na linguagem, nas questões estilísticas e estruturais. O leitor semântico quer saber o que acontece na história.

O leitor crítico ou estético quer saber como aquilo que acontece foi narrado. É ele também que suspeita da pluralidade de sentidos e

decide se o texto tem um ou mais sentidos, se vale a pena ir em busca do sentido alegórico, se a fábula conta também como leitor — e se estes sentidos diversos estão ligados em sólido e harmônico plexo ou podem flutuar independentes. Será o leitor de segundo nível a decidir que é difícil desenredar o sentido literal do sentido moral na fábula do lobo e do cordeiro (como se na ausência de sentido moral não tivesse sentido contar sobre aquela diatribe entre animais). (ECO, 2003, p. 210)

Para Eco, onde não há citação, não haveria ironia intertextual (citacionista). Ele também estabelece outra diferença entre o leitor crítico ou estético e o leitor que é capaz de captar as remissões ao universo literário e à intertextualidade entre autores diferentes. Todavia, nada impede que se adote o conceito para o âmbito da ficção de um mesmo autor, e que o leitor exerça o que ele denomina *ironia intertextual*, como é o caso neste estudo sobre Luiz Antonio de Assis Brasil.

Apesar da diferenciação entre leitores feita por Eco, acredita-se que, a partir dos silêncios da narrativa, o diálogo da literatura com a história, por não estar atrelado exclusivamente ao universo literário, sempre terá o poder de provocar sutis *deslizamentos* em monológicas convicções dos dois tipos de leitores (semântico e crítico). A incitação a

⁷⁰ O conceito de leitor crítico ou estético foi apresentado, primeiramente, no **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980. ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: **Sobre a literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 199-218.

dúvidas e a estranhamentos sobre velhas verdades resultantes de engenhos da linguagem e trama encarrega-se do resto. Por isso mesmo, porque tem finalidade estética e deseja a novidade e o prazer, a ficção devolve à História parte de sua dimensão humana muitas vezes elidida na elaboração daquele que a constrói.

Na freqüência de Foucault, Adorno e Benjamim sobre as falências e lacunas de todas as suas formas de representação, Calvino observa que *a linha de força da literatura moderna está no fato de que ela tem consciência de dar a palavra a tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual* (CALVINO, 1977, p. 77).⁷¹

Devido ao indiscutível imbricamento sempre presente e motivador de atrações e recusas entre ambas as disciplinas, consolidou-se na ficção o gênero específico para abrigar de forma mais efetiva a inserção deliberada do real no ficcional: o romance histórico.

2.12 DO ROMANCE HISTÓRICO À NARRATIVA HISTÓRICA DO SÉCULO XX

Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa.
Jorge Luiz Borges

Historicamente, a epopéia desapareceu no século XVIII, com o advento da era industrial. Por um mecanismo de substituição natural, à sua morte corresponde o surgimento do romance, de tal modo que Hegel o denominou *epopéia burguesa moderna*, pressupondo uma realidade já prosaica, a qual busca restituir os acontecimentos e as personagens.

Um dos primeiros teóricos a identificar e a ditar os parâmetros do gênero foi George Lukács. O crítico húngaro chamou a atenção para o possível primado do romance sobre todas as outras formas literárias. Segundo ele próprio, seu estudo está focalizado no ponto em que a mudança de uma categoria estética é mais histórica e interna do que em Hegel. O resultado é uma síntese entre a *essência atemporal* e a *essência de significação* — , chegando ao postulado de uma *essência como estrutura significativa*. Para o autor:

[...] a problemática da romanesca é o reflexo de um mundo deslocado. É por isso que o carácter "prosaico" da vida não passa de um sintoma, entre muitos, do fato de agora em diante a realidade fornecer à arte um campo desfavorável, de modo que o problema central para a forma romanesca deve terminar com as formas totais e

⁷¹ Embora o alvo da argumentação de Calvino sobre o não-dito sejam o inconsciente e os tabus da linguagem que o mito oculta, e sua abordagem tenha corte psicológico e não estético ou filosófico, não se exclui a sua contribuição para os silêncios históricos, pois, afinal, apóia-se na linguagem e suas vicissitudes na elaboração do mito

fechadas que nascem de uma totalidade em si acabada, com todo o universo de formas em si imanentes e perfeitas. (LUKÁCS, p. 15)

Para ele, as causas para o caráter do gênero não seriam *de modo algum artísticas, mas histórico-filosóficas* (LUKÁCS, p. 15). Nessa lógica, a explicação ou o tratamento romanesco de um fato social (como categoria integrante do histórico) ajudaria na compreensão do processo de estruturação dinâmica que o engloba. Em oposição à epopéia e ao drama, ele classifica o romance como a forma da *virilidade amadurecida* (LUKÁCS, p. 79). Àquela por causa da infantilidade normativa, a este porque se conserva à margem da vida, além das idades concebidas como categorias *a priori*, como estádios normativos.

Em sua avaliação sobre a forma interior do romance e sobre a significação histórico-filosófica que enforma, define que o seu conteúdo consiste na história de uma alma — o herói romanesco — que *entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência*. (LUKÁCS, p. 102) E isso ocorre porque o herói do romance é *o indivíduo problemático, típico dessa estrutura que se apresenta com uma determinada essência significativa, ligada às condições históricas em que surgiu*.⁷²

Para ele, as formas estruturantes do romance caracterizam os limites produtivos impostos de dentro às virtualidades ao mesmo tempo que remetem sem equívocos para o instante histórico-filosófico em que são possíveis os grandes romances, que simbolizam o essencial do que há para dizer (LUKÁCS, p. 100).

Contudo, antes e para além das vinculações com a poesia épica e com o contexto histórico-filosófico, a história do gênero caracteriza-se pela natureza proteiforme e está ligada ao desenvolvimento da consciência da língua, que se traduziria no desenvolvimento dos dicionários, das gramáticas e das enciclopédias (REUTER, 1996, p. 6) e que, posteriormente, derivaria para um profundo autoquestionamento.

Após séculos de submissão ao poder, foi também nesse momento que os papéis — escritor, editor, crítico, historiador, etc. — e as funções se delinearam. A necessidade de autonomia que a literatura começou a buscar encontrou no romance sua expressão máxima no sentido de transgredir a ordem vigente até então. Os critérios gradativamente passam a ser mais internos (estéticos) que externos (políticos e morais). Essa espécie de subversão, posteriormente, se expandiria em várias direções como marca característica do romanesco.

⁷² Na sua autocrítica da *Teoria do Romance* efetuada no Prefácio da publicação de 1962, Lukács admite como defeito do seus estudos a influência herdada das ciências do espírito. Bem como influência de Hegel: oposição dos modos de totalidade na arte épica e na arte dramática, concepção histórico-filosófica da dependência e da oposição mútuas da epopéia e do romance. Quanto à tipologia das formas romanescas, ele reconhece que seu estudo manteve tributário de métodos de apreensão intuitiva. Alega que os mesmos criavam conceitos sintéticos e gerais para voltar a aplicá-los dedutivamente aos fenômenos singulares com a pretensão de chegar, assim, a uma grandiosa visão de conjunto. Tal alternativa desempenhou papel decisivo na história da teoria, e consistia em *saber se, em relação ao real, a alma da personagem principal é demasiado estreita ou demasiado larga*.

Esse ganho de autonomia levou os romancistas a *tematizarem* fatos e personagens do mundo real. Tudo que diz respeito à realidade do homem cabe no romance. Vêm daí as inúmeras modalidades e classificações que, vinculadas a tantos detalhes, geram o risco de minudências infecundas e escorregadias. Mas vem daí também a vitalidade do gênero que, apesar de manter fortes laços com o histórico, se metamorfoseia continuamente no âmbito de si mesmo ao longo de sua própria história, como bem lembrou Roland Barthes:

Romance e História tiveram relações estreitas no próprio século que viu o maior desenvolvimento de ambos. Mas ao contrário de esclarecer, essa ligação profunda, que deveria ajudar a compreender Balzac e Michlet ao mesmo tempo, é, nos dois casos, a construção de um *universo autárquico*, que fabrica ele próprio suas dimensões e seus limites, e neles dispõe seu tempo, seu Espaço, sua população, sua coleção de objetos e mitos. (BARTHES, 1971, p. 41)

Todas as metamorfoses do real e todas as formas de conhecimento cabem no perímetro do romance, que se converte numa espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo. A conjuntura imagética resultante exerce função gnoseológica na medida em que promove tanto ou mais conhecimento que entretenimento. Com isso, o romance permite ao escritor construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas, e ao leitor, desfrutá-lo de modo privilegiado, sem risco para a sua própria existência; o romancista conhece e concebe o mundo por meio do romance e o dá a conhecer ao leitor; é a forma mais completa para se obter uma imagem totalizante do universo.

Considerando o processo evolutivo do romance na sua relação com a história, vê-se que o romance histórico tradicional partia do histórico-social e conseguia, em alguns casos, chegar ao individual por breves imersões na psique das personagens. No meio do seu caminho evolutivo, o Realismo — com Flaubert e Galdós, por exemplo — dotou o gênero de profundidade psicológica e humanidade. Uma definição de Galdós é significativa da consciência do romancista sobre o gênero, quando afirma que o romance é:

imagen de la vida y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisionomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (DEL RÍO, 1948)

Com a infinidade de matérias possíveis para serem tematizadas, o romance não reconhece obstáculos e nisso exerce uma espécie de imperialismo que gera o conflito com outras formas de conhecimento, dentre os quais o histórico. Sempre subvertendo ou

consagrando tais elementos, pois, conforme afirma Cortázar, *o que se chama História é a presa mais certa e completa da linguagem* (CORTÁZAR, 1993).

No Ocidente, desde meados do século XX, a representação literária de elementos históricos — seja de pessoas, seja de acontecimentos — dotou-se de recursos mais complexos e menos ingênuos. O romance histórico que tão bem atendeu às necessidades do século XIX se esgotou em si mesmo no momento em que ficou clara a sua incapacidade para compensar, de forma cabal, as lacunas da História, bem como de satisfazer esteticamente os espíritos mais agudos quanto à representação de uma realidade que já era mais da dúvida que das certezas.

Por isso, é preciso definir os níveis das relações que se estabelecem entre a realidade histórica de uma época e suas produções literárias, vale dizer, o lugar ou grupo social que lhes deu coerência e autenticidade. (GOLDMANN, 1967) O Romantismo e o Realismo colocaram-se em posição de objetivar francamente a realidade social e cultural no século em que ocorriam transformações importantes na feição política e social do Ocidente. O século XIX foi o século das independências para a grande maioria dos países colonizados pelo continente europeu. Por outro lado, entre os países de *lá* (Norte do Ocidente), e pelas mesmas causas, os sistemas também exigiam novas rearticulações econômicas e políticas que ocorriam simultaneamente às novas consciências no plano intelectual, estético e epistemológico.

A partir daí, pode-se afirmar que os tipos de relações entre Literatura e História se organizaram de forma necessariamente diversa nesses dois pólos. Enquanto, na Europa, o Romantismo promovia um retorno ao medievo e o resgate de uma possível essencialidade ligada às raízes culturais, nos países colonizados, caracterizava-se pelo esforço em construir as identidades nacionais. Já nos mesmos países a relação entre literatura e história assume papel fundamental com o Realismo quando o esforço era no sentido de localizar ou evidenciar os problemas sociais numa revisão crítica da realidade constituída no âmbito restrito da nação. Fixar ou desmontar práticas políticas e sociais do modelo anterior foi o perfil da literatura das ex-colônias em geral.

Contudo, é natural que nos países do primeiro mundo algo semelhante ocorresse, pois teriam de deparar-se com suas também novas realidades. Naturalmente, as inquietações seriam de outro corte, mas sempre com algum nível de correlação, desviando de considerações causalistas. As relações de concomitâncias entre uma mudança social e certa mudança no romance existem, mas afirmar que uma é causa única da outra é sempre contestável e raramente correto (REUTER, 1996, p. 3).

Porém, no caso do gênero romanesco — objeto em constantes e infinitas rearticulações —, bastante sensível tanto aos estímulos internos (literários) como aos externos (históricos), a complexidade aumenta. As transformações sociais, políticas e intelectuais certamente têm

sua expressão. O romance histórico sofria dos mesmos sintomas da História. Contudo, o romance, ao mesmo tempo em que reorienta suas inquietações externas, volta-se para suas causas intrinsecamente estéticas.

Embora a crise geral do pensamento, é no seu próprio interior que o romance começa a subverter antigas convicções que, apesar das intenções realistas, e no seio mesmo deste, mantinha um viés idealizante por vínculos muito óbvios com a história política.

Se foi no espaço da Literatura ou da História que primeiramente surgiu a consciência da crise, parece irrelevante para o estudo. A definição das causas e os efeitos com relação à influência mútua nos autoquestionamentos entre o gênero romance histórico e a própria História, que já começava a enfrentar-se com interrogações sobre sua fragilidade como ciência, parece modificar sobremodo a questão.

Por certo, os ecos da dita crise da História têm ressonância nas representações literárias que não tardaram em acolhê-las na ficção.

De outra parte, historiadores insatisfeitos com a *impotência do real para expressar na História o passado inteiro* buscaram na ficção o preenchimento das lacunas conhecidas do ofício, aliando imaginação e elaboração livre a um tecido histórico perfeitamente definido. Porém, é válido interrogar se o círculo vicioso pressentido no conflito que acaba por envolver historiadores e romancistas não é primeiramente tributário do precursor romance histórico. Este, de algum modo, mexeu com ideologias, provocou indignações de uns e favoreceu outros, mas sobretudo promoveu reflexões em todos os segmentos aos quais diz respeito (REIS, 2003).

Reis observa que, no momento em que um historiador diz: *imaginemos que*,⁷³ materializa-se uma das facetas do conflito. Na outra coordenada do problema, o discurso literário, sofrendo as conseqüências da ampla crise suscitada pela insuficiência da linguagem como forma de representação da realidade, exterioriza sintomas da crise da representação — *Mimese*.

No século XX, tudo isso culmina em teorias e formulações enfatizando a queda das convicções monolíticas quanto ao real histórico. Formulam-se questões específicas sobre os limites entre ficção e realidade.

Os recursos narrativos em obras que incluíam intencionalmente elementos históricos tiveram de fazer algumas acrobacias para superar as marcas indesejáveis do gênero precursor sob pena de déficit do valor estético e de transformar-se em algo desprovido de lugar. Algo que não é nem Literatura nem História e que alertou escritores e teóricos no sentido de estabelecer a medida exata de inserção do real na ficção. E sobre isso, embora destinado a outro objeto, calha muito bem a Tese VI de Benjamim. *Articular historicamente*

⁷³ Alusão ao estudo sobre a obra de Max Gallo: *Os patriotas*. In: DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. Diálogos sobre a Nova História. **Anais**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

algo passado não significa reconhecê-lo 'como ele efetivamente foi'. Significa captar uma lembrança de como ela figura num instante de perigo. (BENJAMIN, 1985, p. 156)

Aperfeiçoaram-se as técnicas narrativas em busca daquilo que depois Barthes chamaria de *efeito do real*. (BARTHES, 1984-A) Em outro estudo, na análise sobre a novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac (BARTHES, 1992), o teórico elabora uma consideração sobre o espaço ideal da personagem histórica no romance. Defende que o peso *exato* de realidade conferido a uma personagem histórica é diretamente proporcional à sua pouca importância no espaço romanesco. Segundo ele, *esse pouco é a medida da autenticidade*. A introdução lateral, oblíqua, *en passant*, do dado biográfico *como que pintados sobre o cenário, e não destacados no palco asseguram a medida*.

Essa lateralidade vai ao encontro da idéia de *fulgor* trabalhada por Benjamin na sua Tese V sobre a imagem do passado: *A vera imagem do passado passa zumbindo. Só enquanto imagem que fulgura, para nunca mais ser vista, exatamente no instante de sua recognoscibilidade é possível fixar o passado.* (BENJAMIN, 1985, p. 156)

2.13 A FICÇÃO ROMANESCA NO SÉCULO XX

Todo esse processo de conscientização da escrita contribuiu para a atitude reflexiva e crítica de que se dotou o romancista. A ficção romanesca do século XX adquire nuances que evidenciam a insuficiência das fontes ou das narrativas históricas existentes, porém de forma apenas sugerida. Deixam de constituir verdades para serem representadas esteticamente, apaziguando o leitor semântico e instigando o leitor crítico.

Sempre na proposta metalingüística, a ficção enceta um esforço de extrair, não apenas do discurso histórico, mas também das narrativas ficcionais preexistentes, um conteúdo desconhecido ou esquecido, a fim de driblar ciladas de arbitrariedades, lacunas e fragmentações dos interesses subjetivos possíveis no conjunto das narrativas precedentes. Tal atitude do romancista se assemelha àquela que Hegel define como um estado superior do historiador a qual ele denomina *auto-reflexão irônica*⁷⁴.

Nessa linha de ação, o estudo de Linda Hutcheon (1991) sobre a poética da pós-modernidade é esclarecedor e abrangente. Hutcheon tem o mérito de identificar, a partir de várias obras romanescas, as marcas de intencionalidade para preencher ou inverter perspectivas consagradas como versão oficial da história ou ainda como lugar de questionamento das práticas éticas, sociais e culturais impostas pelo poder institucional. Analisa romances como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez; e *A mulher do*

⁷⁴ White registra que Hegel indica esse como estágio superior do historiador (WHITE, 1992, p. 116).

tenente francês, de Jonh Fowles, sob a convicção de que a literatura toma para si a missão de recuperar os equívocos da História ao mesmo tempo em que faz sua autocrítica.

Com a identificação dessa atitude estética e a partir da noção de intertextualidade com a História, Hutcheon estabelece o conceito *metaficção historiográfica*. Esta se caracteriza por uma nítida ênfase textual no *eu* narrador e no *você* leitor. É o narrador atuando no sentido de conscientizar o seu leitor sobre as habituais convenções da narrativa em terceira pessoa que condiciona o contexto da compreensão leitora. Hutcheon ressalta que tal procedimento é um meio de aguçar a consciência crítica do leitor para aquilo que lhe chega por meio da narrativa histórica. Resumidamente, ela afirma que a criação estética, na pós-modernidade, atua como que didaticamente para ajudar o homem a *ver* o que está por detrás, na base de qualquer estrutura narrativa, seja literária, social ou política.

No entanto, saindo do ângulo de Hutcheon e ingressando em uma abordagem mais estética, entende-se que *o desnudamento irônico dos procedimentos de construção da obra, cujo papel importante na evolução literária foi ressaltado pelos formalistas russos, se apresenta, aos olhos de hoje, como uma operação metalingüística decisiva na configuração da literatura do nosso tempo.* (ARRIGUCCI, 1995, p. 157)

Quanto aos artifícios de fusão e distanciamento entre a terceira pessoa e o *eu que narra*, referidos por Hutcheon, são patentes e preliminares em qualquer tipo de análise literária porque tangem questões estéticas. Fator que, no âmbito deste trabalho, servirá para revelar a poética de Luiz Antonio de Assis Brasil. Neste ponto, cabe mencionar que o fenômeno de inserção do *eu que narra* não é característica única do romance de ficção, e a recíproca se dá também no discurso crítico de um modo geral com o enunciador retomando seu lugar e inserindo a respectiva dimensão histórica (BARTHES, 2003) e a invenção mesmo em textos de natureza teórico-científica. Uma abordagem que olhe para os efeitos desse procedimento estético na crítica – leitor ativo –, e não no leitor passivo, chegará a outras conclusões que, é claro, irão além da mera constatação sobre a diluição dos gêneros, revelando também uma identidade estética e cultural.

A via de mão dupla própria da escritura romanesca lembra a afirmação de Barthes sobre o *universo autárquico* que surge da relação entre Romance e História. Universo de linguagem que se autoconstrói, definindo suas dimensões e seus limites (BARTHES, 1971, p. 43). Universo que se converte em objeto da meta-história, da literatura e da cultura e no qual a transtextualidade tem papel relevante como estratégia romanesca.

Encarando-se desse modo, embora a atual e extrema expansão de fronteiras culturais, vê-se que, ao estudo do romance, importam menos as relações com a História do que a evolução da forma romanesca e a identificação das estratégias de uma empresa de conquista pela linguagem. Conquista na qual as imagens possuem um papel preponderante, consolidando, sobretudo uma identidade cultural via estética romanesca.

2.14 IMAGEM, ESCRITURA MITO E VIAGEM

*Não se pode materializar o infinito, mas é
possível criar dele uma imagem.*
Andrei Tarkovski

O enfoque metodológico deste estudo trata, em especial, do conjunto de imagens na prosa de Assis Brasil, observando considerações estéticas, pois a criação de uma imagem em ficção é arte, sobretudo.

Pensar em imagem exige o trânsito por algumas de suas definições. Pode-se dizer que a palavra imagem é um tópico⁷⁵ problemático que, por sua vocação para transitar por várias áreas do saber, se transforma em uma espécie de tropo interdisciplinar. O significado denotativo de imagem tem correlato direto com o sentido da visão. Não é este o caso na definição de Northrop Frye (2000), pois a própria palavra visão como perspectiva migrou de sua denotação primeira para uma denotação metafórica como percepção do intelecto. Esclarecida essa obviedade, trata-se, claro, da imagem que se estabelece a partir da narrativa no imaginário do leitor.

A observação de Foucault (1966) de que a escrita se nutre de si mesma naturalmente envolve a escrita histórica e ficcional, ou seja, ambas nutrem-se da própria escrita que lhes antecede como eterno ponto de partida e de chegada. O dado e a crônica histórica, como linguagens, são substratos no universo da escritura. Porém, aquilo que é objeto teórico no plano histórico pode ser tema no plano romanesco. Este, por sua vez, pode iluminar e complementar as imagens da História nas suas falhas e silêncios. Com isso, constata-se que a escrita romanesca constitui-se num contínuo processo de autofagia sem pudores ou escrúpulos seletivos ao plano discursivo de que lançará mão. Uma espécie de imperialismo temático contra os imperialismos.

Contudo, quando se trata do discurso da História⁷⁶, aquilo que o romance altera não é a História. A partir do romance, o que efetivamente se alteram são as imagens e os efeitos que elas são capazes de produzir em cada época e em cada sociedade e, naturalmente, em cada escritor.

⁷⁵ Na retórica clássica, os *topói* eram não só a matéria dos argumentos, como também os lugares-comuns empregados pelos oradores na composição dos seus discursos. Atualmente, entende-se por forma estereotipada de expressão e de pensamento, ou seja, modos de dizer e de pensar que se transformaram em clichês de emprego universal na literatura.

⁷⁶ A História tem algo de imóvel, possui um *esquema* rígido semelhante ao mito primitivo dos antropólogos. Os acontecimentos espaço-temporais que determinaram os fatos.

No seu estudo sobre mitologia poética, Northrop Frye afirma que *uma imagem não é a simples réplica verbal de um objeto externo, mas qualquer unidade de uma estrutura verbal vista como parte de um padrão ou do ritmo total — significado — de um escritor* (FRYE, 2000, p. 21). Grifo nosso

A afirmação de Frye suporta duas decisões metodológicas deste estudo. Ao adotar os termos *padrão* e *ritmo*, conduz à noção de conjuntura imagética nas obras de um mesmo escritor. Vale dizer, em um universo ficcional determinado que tenha fins estéticos, sobretudo. Por outro lado, a mesma ilustra o estudo de Hayden White sobre o *elemento tropical* no discurso das ciências humanas (WHITE, 2001), uma vez que se instaura como prática consciente e indispensável para justeza da representação lingüística das idéias. Até porque é o próprio Frye quem justifica o *desvio* tropológico do vocábulo, quando afirma que narrativa e significado se *tornam — para usar termos musicais —, respectivamente, o contexto melódico e harmônico do sistema de imagens*. Padrões imagéticos ou fragmentos de significação derivam do momento epifânico — lampejo de compreensão instantânea sem referência direta ao tempo. (CASSIRER, 2000)

Esse lampejo ou fulgor de imagem que o romancista vislumbra e elabora primeiro e o leitor depois, em perspectiva simbólica, capta outra realidade. No dizer de Mircea Eliade: *Se o espírito utiliza as imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória e, conseqüentemente, não poderia ser expressa por conceitos*. (ELIADE, 2000, p.11)

Segundo o historiador e romanista romeno, a imagem em si é verdadeira no seu conjunto de significações, e não apenas em uma de suas tantas interpretações. Ignorar a multiplicidade de significados neutraliza sua essência. Traduzir uma imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único plano referencial, é pior que mutilá-la, aniquilá-la como instrumento de conhecimento. (ELIADE, 2000, p. 12)

Tanto a idéia de fulgor — que percorre reflexões de Benjamin a Eliade — como a condição oblíqua, *an passant* — Barthes —, que caracteriza a imagem do passado na ficção, afina-se à noção de imagem artística, que Andrei Tarkovski define como

metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem. (TARKOVSKY, 2002, p. 41)

Articulando-se os conceitos aos propósitos deste estudo, pode-se concluir que infinito é o passado com o seu interminável acervo de imagens possíveis.

As definições apresentadas evidenciam a importância do estudo das imagens nos produtos da cultura. Rearticulando os antigos estudos culturais, a imagologia é

indispensável aos estudos literários. Preocupação originariamente do Velho Mundo na sua tentativa de medir o grau de penetração na cultura dos povos colonizados, os estudos imagológicos, atualmente, ampliam suas lentes. A imagologia opera com um conceito de imagem que é bastante adequado à análise das manifestações do espírito na literatura, ao mesmo tempo em que fornece um método de análise não-intuitivo. A partir dos estudos de Machado e Pageaux, dispõe-se de um embasamento sólido para ampliar e dar mobilidade à análise e à interpretação ficcional. Para Pageaux, a imagem é

[...] resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: é a representação de uma realidade cultural *estrangeira* através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. (MACHADO & PAGEAUX, 2001, p. 51) (Grifo nosso)

Este conceito, de certo modo, está contido no conceito de cultura já apresentado por Dubois quando o lingüista afirma que identificamos a cultura na *maneira convencional pela qual um povo julga outros e, portanto, todos os preconceitos raciais (e racistas), ideológicos a ela se ligam igualmente e se deixam perceber nas representações da linguagem* (DUBOIS, 2003). Ambos os conceitos contemplam, em especial, as relações com o estrangeiro no âmbito da nação/país. E porque, objetivamente, não se limita a essa interpretação como hipótese de trabalho, faz-se necessária uma reorientação ou adaptação do conceito de *estrangeiro* não no plano da nacionalidade, mas da cultura.

Depois de Julia Kristeva (1994) ter mostrado o quanto podemos ser estrangeiros a nós mesmos, não cabe mais a noção de estrangeiro tendo por base origem ou nacionalidade.

No Brasil, onde se exacerba a questão da multiplicidade cultural e étnica, não só pelo histórico de colonização e de *terra prometida*, mas também por seu gigantismo geográfico, faz-se imperiosa a redefinição do conceito de estrangeiro. Para melhor definir a noção de estranhamento nessas condições, talvez seja o caso de adotar a palavra *forâneo* por ser menos comprometida com idéia de nação e país. Pelo mesmo motivo, a experiência da viagem e suas representações na literatura conquistam espaço na análise.

Cada poeta ou escritor tem uma mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica de formação de símbolos da qual ele não é consciente em grande parte. (FRYE, 2000) Sendo tais imagens partilhadas com outros autores, poder-se-ia falar de *símbolos arquetípicos* para casos de ocorrências constantes ou talvez para ocorrências periodizadas ou temporalmente situadas, como no caso da mundialização. É aí que as narrativas lançam mão do recurso da viagem como possibilidades de constituição de imagens.

Nesse caso, o viajante e as imagens decorrentes da sua experiência já seriam símbolos culturais ou arquétipos. Afinal, se percorrermos a literatura ocidental, a figura do

viajante é motivo e é tema para inúmeras tramas. A recorrência temática à imagem do viajante na obra de um autor seria apenas a intensificação do arquétipo do estrangeiro — binômio identidade-alteridade.

A personagem estrangeira ou o viajante desfruta de uma cômoda posição para emitir opiniões e impressões sobre os lugares por onde passa, sobre as pessoas e sobre as práticas de tais lugares, enfim sobre as paisagens que freqüenta. Sendo que a historicidade de tais elementos fica aparentemente num plano secundário, pois a narrativa centra-se na personagem — viajante, estrangeiro ou forâneo. Entretanto, essa aparente desimportância da historicidade, esse pano de fundo ganha espaço, dependendo da vitalidade da linguagem poética, ou seja, da felicidade do estilo e das escolhas estratégicas do narrador. A imagem que daí se origina tem algo de fugacidade e de leveza que adere ao espírito do leitor. Assim, a noção de imagem pode ser vista de várias perspectivas que, conjugadas, contribuem para a interpretação da escrita romanesca.

Afirmar que a palavra viagem adquiriu *status* de tropo nos estudos culturais exige uma breve justificativa historiográfica. As grandes navegações visaram à dominação econômica e cultural do Oriente e, por meio do acaso e da Fortuna, chegaram ao Sul, que se fez promessa para o Velho Mundo.

O espírito da dominação colonizadora, temperado por altas doses de exotismo, caracterizou as viagens públicas e privadas entre os séculos XVI a XIX. Essas viagens ainda mantinham algo de épico, seja pelo caráter coletivo das conquistas, seja pelo tom das narrativas que se encarregaram de eternizá-las, seja pelo perfil heróico — embora a alta dose de individualidade⁷⁷ — de homens românticos que se aventuram pelas terras do Leste e do Sul. Essas viagens foram movimentos expansionistas; pode-se dizer até mesmo espaciais no sentido de estabelecer relações mais de contigüidade que de similaridade em face das assimetrias dos envolvidos (conquistados e conquistadores). Em analogia com o esquema saussuriano, tais viagens eram, em uma palavra, movimentos horizontais para exploração de geografias diversas — sintagmáticos — por unidades de poder, hierarquizadas.

Viajar tornou-se uma provocante figura que talvez tenha corrido riscos, dissolvida na linguagem prosaica, como gíria. Nela, viajar significa arriscar conjecturas, interpretações, expectativas, hipóteses insólitas ou improváveis, ou seja, imaginárias. Imaginárias também, pois, fornidas de subjetividade, são as anotações de viagens e suas conseqüentes narrativas. Se já é de algum tempo que as viagens rendem páginas na literatura, a metáfora do Sul também já produziu belas alternativas poéticas.

⁷⁷ A propósito disso, um bom exemplo é a autobiografia ficcionalizada de Cristóvão Colombo na novela de CARPENTIER, Alejo. **El arpa y la sombra**. Madrid: Alianza Cien, 1987.

O Sul como tropo alcança sua maior carga conotativa no momento em que deixa de ser um substantivo. Ao perder o significado literal de pólo oposto ao Norte ou o hemisfério inferior do globo, assume outros lugares discursivos. Como adjetivo reveste-se de conotações metonímicas e sinedóquicas, conforme o caso: partes das coisas que pressupõe as demais coisas do Sul ou qualidades típicas das coisas e geografias do Sul. Onde fica o Sul? Para baixo, embaixo. Mas, claro, isso é uma questão de orientação cartográfica, que, aliás, é um produto cultural como qualquer outro.

A base teórica da reflexão é que a história dos usos de uma palavra mapeia a orientação discursiva e a poética a um só tempo. A noção de arbitrariedade do significante com relação ao significado é um dogma de fundo das teorias da linguagem desde o estruturalismo. As inadequações entre discurso, modo de enunciação e significado é o equivalente textual do mesmo problema. Isso gera espaços que dão margem ao que White denomina *zonas de sombra*, referindo-se ao discurso. Tais zonas de sombra que se originam do uso naturalmente exercem uma função, sendo, ao mesmo tempo ou por isso mesmo, uma zona de abertura a novos significados. A proposta de Hayden White é de que na explicação de

tópicos problemáticos como natureza humana, cultura, sociedade e história nunca dizemos com precisão o que queremos dizer, nem expressamos o sentido exato do que dizemos. Nosso discurso sempre tende a escapar dos nossos dados e voltar-se para as estruturas de consciência com que estamos tentando apreendê-los, ou, o que dá no mesmo, os dados sempre obstam a coerência da imagem que estamos tentando formar deles. (WHITE, 2001, p. 15)

Na história da palavra Sul, constata-se que pelos meandros existentes entre o poético e o noético, o discurso teórico e o crítico a acolheram. Essa apropriação, para o bem ou para o mal, preservou-a de algum modo, apesar das ambivalências latentes já incorporadas ao seu sentido.

Superado o determinismo teórico que levou ao binarismo estereotipado etnocêntrico organizado por Me. Stäel (1987) com relação ao caráter e o espírito dos habitantes do Norte e do Sul no Velho Mundo, e, para além de acontecimentos históricos em que os eventos sulinos incorporam camadas de sentido ao Sul, seguem as produções intelectuais despejando iridescências surpreendentes ao termo. Paralelamente a isso ou como correlato do deslocamento ao Sul, estão as viagens também como tropos de outros movimentos (interiores).⁷⁸

⁷⁸ O Sul como tropo teórico e poético está amparado na idéia de Sul que é mais recente que as outras politicamente inadequadas às questões das políticas econômicas internacionais. Ela passou a ser mais empregada como metáfora a partir dos anos 1980, como forma de evitar as polêmicas que cercam os conceitos de subdesenvolvimento e terceiro mundo. Mais suave, a noção de Sul não traz a carga de atraso contida na palavra subdesenvolvimento, nem a idéia de estratificação da expressão terceiro mundo. Sabemos que neste hemisfério também existem alguns países desenvolvidos, como a Austrália e a Nova Zelândia, e que no Norte existem alguns bolsões de pobreza, como na Mongólia.

Entretanto, numa época como a nossa, em que o Oriente já está praticamente domesticado, quando a instantaneidade dos meios de comunicação banaliza o que antes foi exótico ou estranho e que o Sul — pelo tanto de enigma que preserva — é ao mesmo tempo a velha promessa e uma virtual ameaça ao centro do poder globalizado, a arte literária antecipa o que possivelmente é fundamental na consciência e no espírito do homem do século XXI: um movimento de verticalidade interior que o reconcilie com seu passado individual e coletivo e, de forma paradigmática, o instaure na nova realidade que exige que se olhe o Outro com sua história. A busca e a revisão dos resíduos perdidos do passado por meio do romance é uma ponte para o autoconhecimento e para o conhecimento do Outro, estabelecendo o modelo autêntico de solidariedade cultural como solução para o mundo globalizado.

As viagens que tanto motivaram os escritores desde o século XVII migraram como objeto de estudo para o espaço epistemológico. Ironicamente, o deslocamento da viagem — vale dizer, a viagem da viagem — transformou-a num tropo discursivo⁷⁹ interdisciplinar caro àqueles que se ocupam da crítica da cultura, especialmente na imagologia. As abordagens de caráter pós-colonial ou estudos culturais na era do multiculturalismo sondam com justificado carinho suas aparições nas produções culturais. Entretanto, é sobretudo graças ao gênio de romancistas contemporâneos — talvez não alheios a esses movimentos — que verificamos a vitalidade e a graça dessas figuras: a viagem e o Sul.

A localização dos mesmos elementos na literatura de países colonizados e na de seus colonizadores é uma alternativa elementar para os estudos pós-coloniais e multiculturais. Entretanto, tais abordagens somente alcançaram a sua expressão máxima após a devida definição do valor estético de tais aparições nas obras escolhidas individuais e locais, como é o caso das que compõem este estudo. Caso contrário, corre-se o risco de dedicar tempo e atenção a obras que têm menos ênfase no literário que no político ou no social.

Investigar como esses dois recursos poéticos ou retóricos, conforme o caso — o Sul e a viagem —, estão sendo manipulados no espaço estético da contemporaneidade é uma proposta que exige fôlego e dedicação exaustiva. Mas, como se sabe, é com uma pequena oscilação que a roda começa a girar. Por isso, a opção de começar com a ficção de Assis Brasil na qual tais recursos são medulares.

⁷⁹ Considerando o estudo de White para a análise das representações humanas e a importância da íntima relação entre pensamento e linguagem, falar em tropo interdisciplinar pode parecer até uma redundância, contudo inevitável (WHITE, 2001, *Trópicos do discurso*).

2.15 ROMANCE E IDENTIDADE: HISTÓRIA E MEMÓRIA

*Somos feitos para o esquecimento.
Mas algo fica, e esse algo é a história ou a poesia,
que não são essencialmente distintas.*
Jorge Luiz Borges

Ao estabelecer a relação entre romance e identidade vê-se que os caminhos se bifurcam. Dois deles são o da identidade cultural e o da identidade do próprio gênero. Todavia, essas opções aparentemente distintas se revelam complementares.

Cada época produzirá ou redefinirá a identidade formal do romance a partir do conjunto de opções estéticas, temáticas e das imagens preexistentes. Não apenas cada época, mas também cada lugar redefinirá a identidade do gênero romanesco. Isso se constata pela identificação de uma temática predominante, de um perfil de herói com seu conjunto de valores, das idéias, das angústias e dos sonhos que o habitam. No romance, os tipos podem ser mapeados, e os estereótipos podem ser questionados, criando uma nova visão sobre a realidade individual, social e artística não apenas do presente, mas também do imutável passado.

Dos caracteres e das idéias do herói, do narrador e demais personagens, bem como das relações de alteridade estabelecidas pode-se, por fim, reconhecer uma identidade social e cultural para, a partir dela, vislumbrar a identidade estética que caracteriza a sociedade que foi contemplada pela obra. Seja como tema, seja como origem.

Viu-se que, desde o Romantismo, o romance tomou para si a tarefa de pintar a vida das sociedades. Na sua aurora e por algum tempo, o romance fez tradição ao encampar o projeto de construção das identidades nacionais. Os hábitos e costumes da nova classe — a burguesia — obtiveram espaço privilegiado, bem como os códigos de honra e valores éticos. Embora com estratégias diferentes, seguiu fazendo o mesmo durante o Realismo e ainda no século XX pode-se ver essa marca. Mesmo as narrativas de estilo intimista se manifestam sempre na diferenciação ou indiferenciação entre os grupos sociais.

Em face disso, a escritura romanesca caracteriza-se por enfatizar uma função estética na qual língua e estilo se unem num ato de solidariedade histórica (BARTHES, 1971). Uma linguagem mais ou menos ornamentada, um estilo mais enxuto ou mais exuberante está entre as características que correspondem ao momento criativo de um autor, mas, sobretudo a uma etapa nos rumos do gênero. Etapa que ganha seu significado no contexto de surgimento e na trajetória do escritor. E disso, podem-se depreender várias questões

identitárias. A relação entre linguagem e sociedade permite que a forma seja apreendida na sua dimensão humana, na sua intencionalidade. Até porque esta também é reveladora da identidade.

Cada povo tem as suas construções da memória⁸⁰, de esquecimento e de história, cristalizadas no imaginário. Estas podem tornar-se entidades concretas, apesar do aspecto fantasmagórico que alguns mitos possam ter. Todos já temos uma História e um acervo de imagens que povoa o imaginário coletivo. No caso do Brasil, bastante jovem, esse corpo, construído ao longo de dois séculos, foi aos poucos abandonando o olhar do colonizador e construindo uma feição mais local.

Sem desconhecer que há um arrefecimento de obras que se voltam para o passado histórico, é constatável que, atualmente, o romance que tematiza o passado tem vocação revisional para os valores instituídos não apenas na tradição histórica, mas também na romanesca especialmente. E a identidade que daí emerge estabelece novos contratos com as verdades construídas na etapa que a antecedeu. Isso vale para a literatura propriamente dita em termos da tradição do gênero e no tratamento dos mitos históricos e vale para o imaginário coletivo. Mesmo que tenhamos a convicção de que tais mitos são *uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo*. (SARAIVA, 1981)

O autoconhecimento, a dúvida e o questionamento sobre mitos históricos e literários se solidarizam num espaço – o romance –, permitindo o vislumbre de novas realidades e identidades. Vislumbre apenas porque a identidade da escritura romanesca é tão mais reveladora da identidade pressentida do que da identidade construída. O que em nada reduz a força que exerce sobre a realidade à qual ela diz respeito, ou seja, àquela da qual o romance é produto cultural e histórico, mas também interveniente como expressão simbólica. (PAGEAUX, 2001)

Nesse movimento, a singularidade das situações históricas cria identidades na escritura. A escritura, que, de certa forma, é a dimensão discursiva⁸¹ da forma romanesca, acarreta as articulações e as modificações decisivas das mentalidades e das consciências.

⁸⁰ Na noção de memória, está a de lembrança. Para Benjamin, a lembrança instituiu a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração a geração. Ela é a musa da épica em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico inspiradas por ela. Entre estas figuras, em primeiro lugar, a que o narrador encarna. Ela funda a rede que todas as histórias interligadas formam no final. Uma estória emenda na outra, como os grandes narradores, sobretudo os orientais, tinham gosto em mostrar. Em cada um deles vive uma Scheherazade, a quem em qualquer ponto de sua história ocorre uma nova. Benjamin acredita que, com a decadência da epopéia e com a ruptura da sua unidade original, a lembrança dividiu-se. A recordação passou a ser a musa do romance e a memória a musa da narrativa. O teórico vê oposição entre uma memória típica do romancista e uma memória típica do narrador. Para ele, a do romancista é a memória perenizante ligada a um herói, a uma luta. Já a do narrador seria uma memória de entretenimento consagrada a muitos acontecimentos dispersos. Porém, este é o tributo que ele deve ao seu tempo, pois não sabe da evolução do gênero até os dias atuais e muito menos das polêmicas da Nova História.

⁸¹ Quando o contínuo escrito reunido vai tornar-se enfim um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de certo Bem engajando assim o escritor na evidência de uma felicidade ou de um mal-estar e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem (BARTHES, 1971, p. 23).

Os valores e os contornos identitários preexistentes modificam-se pelas exigências de novas necessidades sociais e estéticas. Cada geração de romancistas tende a retocar ou reformular as imagens e identidades já recortadas pelas escrituras que os antecederam, porque os novos acontecimentos e contextos tanto envelhecem como adensam as palavras de novas significações. Isso porque:

[...] as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma *lembança* que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é na sua duração. (BARTHES, 1971, p. 26) grifo nosso

Ou ainda pelas conexões ideológicas ou pela necessidade de libertação de formas enrijecidas, mas principalmente pelas novas imagens, o romance assume a missão de sensibilizar e transmutar o imaginário coletivo. O gênero, a partir de suas dimensões estética, discursiva e histórica, revitaliza ou reformula as identidades com relação a um imaginário preexistente numa cultura ou sociedade. E, a par de movimentos como o multiculturalismo, o que o romance transgride é, ao fim, uma visão estática de identidade⁸², pois sempre acrescenta algo que atenua ou intensifica um traço do passado.

Cada época possui o seu próprio imaginário, e o romance, ao incidir sobre anacronismos, é uma das forças que o molda. À luz dos novos tempos e de novos olhares, o romance deseja superar os equívocos do passado. Sua arma é a mentalidade do presente que se debruça sobre um imaginário que já não mais corresponde à vigente realidade. Assim, todas as opções estéticas de uma obra atuam sobre as identidades particulares e coletivas, modificando-as, até porque *a identidade é um estar sendo* que envolve todos os outros sistemas, especialmente a alteridade no tempo (TUTIKIAN, 1999).

Característica que encerra naturalmente um gesto de resistência que, nos tempos atuais, quando as relações de toda ordem entre as culturas se expandem a limites impensáveis, intensifica-se em todas as formas de expressão humana, mas no romance especialmente. Definir os novos limites e paisagens identitárias a partir de novas imagens que, ao mesmo tempo em que representam, determinam as linhas de força que regem a realidade cultural na tradição é uma das funções do gênero. Com isso, o romance demonstra plena consciência de que a tradição é a única certeza entre a fugacidade do real objetivo e do real imaginário. É sobre ela que ele investe.

⁸² A idéia de transgressão contra uma visão estática de identidade está no estudo de Tutikian, mas cabe perfeitamente ao objetivo deste estudo. (TUTIKIAN, 1999).

2.16 ROMANCE, LIRISMO, RETÓRICA, IDENTIDADE E ALTERIDADE

Após a ruptura entre a poesia épica e as narrativas em prosa – depois reduzida pelos românticos –, há, nos dias atuais, uma outra forma de aproximação na qual o lirismo e os recursos poéticos recuperam um espaço perdido a serviço de outras funções. Esse lirismo convive com o espessamento da capa discursiva e revela o refinamento das possibilidades estéticas da linguagem no gênero romanesco.

Na era da mundialização, o romancista recupera aspectos da História cuja finalidade, entre tantas outras, é também a de dar um sentido específico e singular a realidade dos seus contemporâneos, a partir de reformulação do imaginário sobre construções históricas. Ocorre que, diferentemente de projetos do passado, o romancista, no seu processo de criar condições para essa recuperação, forja seu instrumental, e nesse sentido, os artifícios poéticos da linguagem são essenciais. A transtextualidade, a interdiscursividade, as alegorias, os silêncios típicos da ironia e a fragmentação são os caminhos encontrados pelo romance para dialogar com a tradição. Mas é sobretudo o refinamento e a essencialidade da linguagem que permitem o grande salto de valor estético.

Ao caminhar cada vez mais em direção às possibilidades internas da linguagem — ambigüidades de sentidos e de soluções, organização inédita de imagens e associações criativas —, abandonando regras e modelos, o fenômeno romanesco expande-se e emancipa-se cada vez mais como discurso autônomo. Entretanto, essa expansão não é sinônima à extensão escritural, mas o é de possibilidades estéticas e temáticas.

O imperialismo temático e expressivo típico do romance configura o espaço de inserção de discursos e linguagens diversas. E o romancista, a exemplo do poeta lírico, é o elemento que une todas as escolhas de linguagem de que é feito um texto. Há, por exemplo, um andamento especial com os pontos finais e as pausas mais demoradas entre uma cena e outra, que vai reforçando no leitor a expectativa de uma relação de familiaridade com o que está lendo. O sujeito do texto só se revela por meio da construção do texto (no texto, portanto) e aí encontra o leitor como sujeito da leitura-tradução, metade indispensável para que o processo tenha significação. (CARA, 1989)

A preocupação com o efeito romanesco pressupõe uma ação retórica no sentido de planejamento cuidadoso das estratégias e dos recursos que devem aparecer no texto para causar o efeito desejado no leitor — emocionar, revoltar, abrandar, convencer e persuadir. O que se entende tecnicamente por retórica desde a Antiguidade Clássica é a avaliação prévia (mesmo que seja por um exercício de imaginação) e necessária antes de escrever das circunstâncias envolvidas na situação particular. O escritor, no exercício retórico, precisa

supor o tipo de leitor, que posições ele poderá defender, o quanto ele conhece do tema que está sendo tratado, que vantagem (ou desvantagem) tem o ponto de vista que defende, e assim por diante. Cada obra exige a redefinição dessas circunstâncias, pois são elas que vão determinar o que deve ser escrito, o que deve ser ressaltado, o que deve ser deliberadamente camuflado, que linguagem deve ser usada, que estratégias deve escolher. Isso tudo quem decide é o autor.

Como se vê, todas essas condições próprias da linguagem articulada para fins estéticos não excluem a sua capacidade de persuasão. Ao contrário, a beleza é uma espécie de argumento tácito. De toda forma, desde o advento dos estudos lingüísticos, a retórica voltou à ordem do dia com *a pesquisa do discurso literário, detendo-se nas leis, normas e desvios que regem a expressão do pensamento estético através da palavra escrita* (BOOTH, 1980). A partir daí flexibilizaram-se as resistências na divisão rígida entre estética e retórica. A diferença com relação à Antigüidade é que agora se sabe fazer a anatomia provisória dos elementos que, no espaço da narrativa, respondem a cada um desses apelos — estético e retórico. Na base da interrogação feita e respondida por Wayne Booth (1980) sobre se *haverá algum argumento de raiz estética que justifique uma arte cheia de apelos retóricos?*, encontra-se a noção de **autor implícito** (*alterego do autor*).

Ricoeur, a partir daí, trabalha o conceito de autor implicado, surgido com a estética da recepção na proposição de Iser, para resolver a questão da autonomia semântica do texto reinante com o estruturalismo. Até porque, como se sabe, a tese da autonomia semântica do texto só vale para uma análise estrutural que ponha entre parênteses a estratégia da persuasão que perpassa as operações da alçada de uma poética pura — *intentional fallacy*. Suspende esse parêntese é necessariamente levar em conta aquele que fomenta a estratégia de persuasão, ou seja, o autor. A diferença é que, a partir da noção de *autor implicado*, o que fica em evidência não é a psicologia do autor nem o processo de criação, e sim as estratégias, as técnicas pelas quais uma obra se torna *comunicável* e que podem ser assinaladas na própria obra.⁸³

Para Booth (1980), nenhum autor pode optar por evitar a retórica: *a sua escolha é apenas entre tipos de retórica a usar. Não pode escolher se vai, ou não, afetar as avaliações dos leitores, através da sua escolha de modo narrativo; pode, apenas, optar por fazê-lo bem ou mal* (p. 165). É nesse ponto que entram as decisões que irão definir os efeitos da narrativa; e é nesse mesmo ponto que ganha importância o narrador. *As diferenças talvez mais importantes do efeito narrativo dependem do fato de o narrador ser, ou não, dramatizado individualmente e de suas crenças e características serem, ou não, partilhadas pelo autor* (p. 167).

⁸³ Essa afirmação associa, em parte, as teorias de Booth, Ricoeur e Genette, indicando também o campo de ação do leitor crítico de Eco.

O que fica bastante evidente a partir daí é o texto como lugar de encontro entre autor e leitor mediado pelo narrador. Phillippe Lejeune considera que só na comunhão com um leitor pode um *eu* encontrar-se com o *outro*. Embora a ênfase na escrita confessional ou autobiográfica, o pacto autobiográfico⁸⁴ é inevitável entre todo leitor, narrador e autor, estabelecendo-se em qualquer obra literária que admita a existência de dois planos: o da poética e o da crítica. Assim, percebe-se a importância que Lejeune concede à figura do leitor como peça fundamental nesse processo de escrita. A noção de pacto associa necessariamente um eu e um outro.

De acordo com Bella Josef, em princípio, toda obra literária é uma escrita do eu — é uma forma de permanência no espaço da memória. (JOSEF, 1997) A partir dessa idéia pensa-se o escritor na sua temporalidade de homem destinado à finitude que reencontra o passado na própria escrita e partilha a experiência com o leitor.

Phillippe Lejeune fala da cumplicidade que se estabelece entre tais instâncias para a realização do texto. Quanto ao leitor, na medida em que reconhece uma identidade entre o autor e o narrador, firma o pacto autobiográfico sob um ponto de vista da confiabilidade. O nome próprio do autor no texto, ou nas capas, remete à existência do escritor e propõe essa relação. O nome é um sinal, talvez o único, indubitável da realidade extratextual, que remete à pessoa real.

Assim, o narrador forçosamente se define como entidade dual: é uma pessoa no mundo e ao mesmo tempo o produtor de um discurso. A partir desse momento, o contrato é proposto pelo autor e firmado pelo leitor no momento da recepção, ou seja, no ritual da leitura, sendo, sobretudo, o resultado de um investimento retórico amparado na idéia de uma autoridade que se instaura não apenas pelo nome, mas também e principalmente pela linguagem e suas opções de estilo.

A questão da identidade considerada sob a ótica do pacto biográfico implícito pressupõe uma relação de alteridade ou de *mesmidade* entre autor e leitor, ao mesmo tempo em que dá a conhecer as relações de alteridade representadas na obra. Tais relações, dentro de um sistema crescente, fornecem base para conhecimento de uma identidade individual, local, regional e nacional. A partir daí, amplia a possibilidade de compreensão de idiosincrasias — boas ou más —, singularidades e méritos por meio de imagens oriundas de tais relações no texto. Ao mesmo tempo, permite a tradução e a propagação do espaço ideológico no qual se situa (PAGEAUX, 2001).

Pela contextualização no passado e pela evocação de acontecimentos ou personagens factuais, vê-se que a interpretação histórica da narrativa ficcional na sua dimensão mítica, enquanto *saber que organiza o real, história explicativa, fundadora e*

⁸⁴ Segundo a teoria de Philippe Lejeune, pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, da relação estabelecida entre o autor, o narrador e a personagem principal. (LEJEUNE, 1988)

caucionadora de um discurso se faz relevante para a abordagem em termos culturais, como autoridade (PAGEAUX, 2001, p. 103).

O romancista parece ver a gravitação do passado sobre o presente como um nó insolúvel, o qual tenta insistentemente desatar. Isso se deve à convicção de que nenhum povo pode prescindir do seu passado, base do seu caráter, nem pode viver à margem das correntes históricas, pois para adaptar-se a estas é necessária uma constante renovação. O presente, que é a vida, se faz da distensão entre passado e futuro.

Por isso mesmo, é capaz de inserir novos significados e interpretações no imaginário dos indivíduos contemporâneos que, ao se identificarem com as personagens, perfazem solidariamente as trajetórias e vivem os seus embates, olham as paisagens por seus olhos, partilham de seus sentimentos e reflexões. Nesse processo, é o narrador e a personagem romanesca que proporcionarão novas paisagens interpretativas, podendo gerar profundas mudanças.

De tudo isso, conclui-se que é, cada vez mais, a partir de uma consciência estética e da análise dos procedimentos estéticos da escritura romanesca que se pode vislumbrar e definir os demais elementos de uma cultura e de sua respectiva face identitária (TUTIKIAN, 2006).⁸⁵

A perspectiva deste estudo, valorizando a consciência estética, distancia-se da do historiógrafo da literatura. Aquele busca definir ou atribuir as propriedades especiais ou o valor especial do que considera literatura, transformado-a em documento histórico e procurando nela suas causas factuais, vida do autor, quadro social e cultural, intenções atestadas, fontes. Desvia-se dessa alternativa de pesquisa pela convicção de que nela reside um *paradoxo* que é o de explicar *pelo contexto um objeto que [me] interessa precisamente porque escapa a esse contexto e sobrevive a ele*. (COMPAGNON, p. 22)

O estudo baseado na observação da economia de opções estéticas da narrativa revela o olhar do presente sobre a tradição literária do gênero, bem como sobre os usos que a ficção faz dos elementos históricos e das funções que atribui aos mesmos. Ao dizer função, tem-se a consciência de que a serpente morde a cauda e se corre o risco de retomar a problemática da consciência ingênua, e assim sucessivamente. Entretanto, apesar de sutil, há uma diferença significativa no enfoque que observa a literatura como manifestação de subjetividade produzida pela conjugação do espírito com o artifício.

A leitura racional *a posteriori* da história, por meio da identificação de certas regularidades e/ou reiterações nas produções do espírito, recusa o modelo único e possibilita o seu alargamento, sendo sensível à alteridade. Assim, as representações

⁸⁵ No âmbito deste trabalho, essa idéia se consolida, em especial, a partir do estudo de Jane Tutikian sobre as literaturas das ex-colônias portuguesas africanas.

(imagens) do Mesmo e do Outro contidas no *imaginário social*,⁸⁶ que integram o conjunto mais complexo da história do imaginário, permitem tratar documentos literários e artísticos como plenamente históricos sob a condição de ser respeitada a sua especificidade.

Para além de tudo o que foi exposto, o que está no centro de observação entre os diversos níveis de interpenetração entre História e Literatura é a capacidade que a narrativa romanesca possui de transfigurar a experiência humana e auxiliar o homem na sua trajetória. Afinal, a arte e a História representam os instrumentos mais poderosos no estudo da natureza humana (CASSIRER, 2003). Essa idéia definiu a ordem de análise do *corpus* que se inicia com *A margem*, uma vez que nela estão tematizadas as duas áreas referidas, provocando o debate sobre as razões de cada uma delas e ampliando o significado de ambas para a sociedade, e vice-versa.

⁸⁶ Expressão tomada dos historiadores e sociólogos cujo conceito envolve o conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. (LE GOFF, 2003)

3 O ITINERÁRIO DA PAIXÃO: DA MARGEM PARA O CENTRO E PARA OUTRAS MARGENS

Inicia-se a análise com *A margem* porque nela está o ponto de partida para uma sondagem em dois planos na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Adota-se o olhar de um leitor que, conhecendo o universo ficcional do romancista, identifica novas possibilidades interpretativas. A obra, ao mesmo tempo em que incita a dúvida e o questionamento no plano histórico, provoca, exigindo uma profunda ponderação sobre o trato da história na estética romanesca do século XX.

É do âmbito interdisciplinar que se recolhe d'*Amargem* uma reflexão teórico-filosófica sobre a pugna antológica e ontológica entre História e Literatura⁸⁷, que emerge a partir dos conflitos do protagonista historiador.

Levando em conta a inquietação com questões históricas, *A margem* configura-se em uma espécie de centro na trajetória ficcional do romancista, pois é nessa obra que surge objetivamente a figura do Cronista do Império, ou seja, o Historiador.

O texto lança uma ponte sobre o invisível abismo que separa o Brasil monárquico do Brasil republicano em razão de desconforto provocado pelo efeito de desilusão que atinge o leitor. Diante das imagens de personagens e de acontecimentos históricos bastante conhecidos, que desfilam com a liberdade de um alinhamento óbvio em aparência e intrigante em profundidade, o leitor se vê impelido a buscar novas significações para velhos objetos e acaba por reconhecê-los em novas imagens⁸⁸, abrangendo inúmeras instâncias analíticas. Desde personalidades públicas, como O Imperador D Pedro II, Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, Francisco de Assis Brasil, até classes sociais, como a oligarquia sulina, instituições como o IHGB⁸⁹, e o próprio Rio Grande do Sul, na relação com o centro político

⁸⁷ Não se entra no mérito das desconfianças quanto à filosofia da história — outra disciplina —, uma vez que o lugar de observação é literário, mas também porque no Capítulo II a questão foi suficientemente abordada. Embora seja útil relembrar o meio consenso de que a história não é uma ciência como as outras, devido à tomada de consciência sobre a construção do fato histórico, e o conflito entre *relato* e *explicação* que desnudam processos de manipulação, abalando a tão almejada *objetividade* (LE GOFF, 2003).

⁸⁸ Além de ser tentado a identificar uma Alegoria na personagem e na sua história pessoal que, ao fim, se confunde com a própria história da disciplina História.

⁸⁹ Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

da nação, proclamação da república e inclusive o próprio século XIX surgem dessa perspectiva.

Uma das chaves interpretativas do texto está em aceitar o compromisso com a liberdade de escolhas que caracteriza toda ficção, mas também toda escritura. Em função disso, no que tange à observação da matéria histórica, a sondagem do discurso que sustenta o texto reivindica uma espécie de sensibilidade histórica ao mesmo tempo em que não pode furtar-se à reflexão sobre os recursos técnicos de que dispõe para fazê-lo. Nesse duplo esforço, experimenta-se, talvez com redobrada intensidade, a angústia do protagonista historiador: suas ardentes dúvidas, a deformação das fontes e o difícil controle sobre os possíveis incêndios da imaginação incitados pelo assédio da palavra poética.

Enfim, embora o objetivo central seja a definição das virtudes estéticas do texto no trato das questões históricas, sabe-se que no trabalho do romancista a intenção nunca é apenas estética devido à inescapável condição humana e discursiva. Com isso, fatalmente, se é empurrado à reflexão filosófica sobre as teorias da História e da própria literatura a partir do conceito de escritura. Afinal, como se viu em Barthes, a escritura que revela uma lembrança que só é liberdade na escolha; não mais na duração (BARTHES, 1971, p. 26).

Embora todas essas convicções e ressalvas, o que garante efetiva correspondência às expectativas que se plantam no imaginário do leitor são as virtualidades da obra, ou seja, os elementos que dão corpo àquilo que se entende por valor estético.

Portanto, somente a exploração minuciosa do texto nos seus ditos e sobre-entendidos, em suas afirmações e negações, em suas lacunas, em seus silêncios permitirá que se façam visíveis imagens que não derivem apenas de frívolas evocações individuais ou coletivas e que possam servir para compreender e interpretar melhor a realidade na *duração*, ou seja, no tempo. Imagens dotadas de certa perenidade que é, afinal, a reivindicação última de toda obra de arte.

N'A *margem*, imagens de fatos e personagens da nossa jovem história como nação funcionam como dispositivo e porque não dizer atrativos para revisitar e reformular o imaginário sulino e brasileiro. Aos efeitos gerados pelas relações que se estabelecem entre cenários e personagens reais e ficcionais conectam-se outros que se encontram dispersos em outras obras do romancista, conferindo-lhes uma nova nuance.

A obra define-se como escritura com estatuto próprio fomentando dois discursos, daí o viés interdisciplinar e intertextual. Entretanto, apesar das diferenças e ambivalências entre a escrita histórica e a escrita ficcional, as leis que definem qualquer escritura sempre a submetem ao que a antecede.

É útil lembrar que quase todas as obras de Assis Brasil levam o leitor a confrontar-se, de forma mais incisiva, com essa precedência, seja ela denominada tradição, fato⁹⁰ ou memória⁹¹. O argumento visto em Ricouer de que toda ficção tem sua dimensão histórica não desmerece o enfoque do problema a ser sondado, o qual se justifica pela reiteração com que o autor recupera o século XIX — quase uma obsessão — a partir de diferentes ângulos nas suas narrativas. É assim que o Século das independências sul-americanas adquire contornos de problema a ser investigado na trajetória literária do autor.

Embora e para além dos inumeráveis desdobramentos da intertextualidade entre ficção e História ou entre ficção e ficção, sua escritura subordina-se a um tipo especial de coerência naquilo que Barthes chama de *memória segunda* das palavras prolongando-se misteriosamente em direção a novas significações. As latências do texto, ao serem confrontadas com os dados históricos (memória coletiva), adquirem um significado social e cultural, já não apenas textual, como veremos a partir da resenha e da análise, que se apresenta a seguir.

3.1 AS VIRTUDES E OS CONFLITOS D'A MARGEM IMÓVEL DO RIO

Ambientada no ocaso do período monárquico brasileiro, *A margem imóvel do rio* narra o retorno do Cronista da corte — personagem sem nome próprio e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) — à Província do Rio Grande. Ele deveria encontrar um fazendeiro chamado Francisco da Silva a quem o monarca prometera um título de barão em reconhecimento à sua hospitalidade por ocasião de sua passagem pelas terras do Sul. A ação é desencadeada por duas cartas que são remetidas a Sua Majestade cobrando o cumprimento da promessa: uma do próprio fazendeiro, e a outra, do Bispo Metropolitano —, ambas sobre o mesmo tema. Como nem os registros oficiais, nem a memória do Imperador e nem a do Cronista revelassem algo sobre o caso, por sugestão do Mordomo-Mor e por obra do acaso, ele é incumbido, pelo próprio Imperador Dom Pedro II, de voltar ao Sul e encontrar o candidato a barão.

⁹⁰ A noção de fato a que a abordagem se vincula inclui, além de acontecimentos históricos, qualquer obra literária, que afinal é um fato histórico. Em especial, as do próprio autor.

⁹¹ Dada a sua complexidade, o conceito de memória, nos limites deste estudo, surge em vários níveis. Como fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história, acumular objetos (LE GOFF, 2003, p. 419).

No contexto geral, a missão de encontrar o autor das cartas adquire feição de urgência e sigilo político. Uma autêntica aventura, pois o Mordomo-mor adverte que o caso se deve esclarecer antes que os republicanos tomem conhecimento. Estando a palavra do Imperador em jogo, o Cronista deveria adotar uma estratégia detetivesca para elucidar, com a brevidade requerida, quem era o tal Francisco da Silva.

O Cronista era homem de certa idade a quem a profissão e a viuvez de muitos anos não causavam dissabores nem alegrias. Essa monotonia, entretanto, já se havia rompido há algum tempo com a chegada da governanta Cecília à sua casa e à sua vida. Contudo, ele ainda não avaliara a intensidade da mudança até a prematura morte da jovem, causada por um problema de saúde pública de proporções alarmantes, ou seja, a febre amarela. Sacudido por essa recente tragédia pessoal, a viagem à província mais meridional do Brasil insinua-se como um desastre. Envolto no sofrimento pela perda amorosa e alvejado pela incômoda constatação de que houvera uma *falha* na História cuja responsabilidade era sua, o cronista, que devotava uma obediência acrítica ao Imperador, resigna-se à missão de voltar ao Sul, *região de bárbaros e castelhanos* onde estivera há vinte e um anos, registrando a passagem imperial. A penosa incumbência só se ameniza pela presença espiritual ou *fantasmagórica, mas familiar (A margem, p.19)*⁹² de Cecília, que o guia e o estimula em algumas situações.

Aos poucos, a enganosa simplicidade inicial da missão revela-se um desafio com doses crescentes de mistério que obstaculizam sua realização. O Cronista deixa a sede tropical do Império, o efervescente Rio de Janeiro, e interna-se nas fronteiras gélidas e vazias do pampa em busca do misterioso estancieiro. No seu périplo pela Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, o funcionário imperial depara-se com os ambientes típicos da velha aristocracia rural gaúcha, mulheres enigmáticas em suas recordações e em seus silêncios, mulheres perturbadoras ou mulheres simplesmente; também aventureiros em busca de ouro, homens rudes do campo, forasteiros e outras personagens e situações que percorrem a narrativa, construindo um ambiente denso devido à rarefação da lógica comum ao emissário da corte.

O Cronista se vê como peça de um jogo de incongruências em que o seu objetivo vai, aos poucos, perdendo a materialidade e a finalidade. Todos os Franciscos da Silva que encontra poderiam ser o seu. Todos com histórias mais ou menos coerentes a respeito da visita imperial às suas terras. O grande desafio é descobrir com qual deles estaria a Verdade. O candidato a barão se multiplica a ponto de assemelhar-se a uma miragem no deserto do pampa. Nesse ambiente, ao descobrir detalhes que antes lhe haviam passado

⁹² A partir daqui, neste capítulo, todas as citações d'*A margem imóvel do rio* serão efetuadas, indicando apenas a página referida.

despercebidos, o cronista tem suas certezas abaladas: a geografia, as paisagens, as pessoas e seu modo de ser são explorados por seu olhar de forâneo.

Ao encontrar, finalmente, o verdadeiro Francisco da Silva — um português nascido perto da Serra Grande de Serpa, em Portugal, ex-fazendeiro, dono de um entreposto de secos e molhados que recusa o título em nome da despesa com os trâmites —, percebe o logro e a mesquinhez da sua missão.

No enfrentamento com a tão almejada Verdade, ele tem revelações sobre si mesmo, sobre as dificuldades do seu ofício de historiador e sobre as frágeis fronteiras que o distinguem do ficcionista. O seu maior aprendizado, porém, é quanto à importância de aprender a *abrir mão das descobertas*.

Dois notas intrigantes semeiam inquietação no leitor. A primeira é o aparente desconhecimento que tanto o protagonista como as personagens locais possuem sobre lugares e acontecimentos históricos e políticos⁹³ que estavam no auge da efervescência precisamente enquanto ele errava pelo pampa sulino. A segunda é a desproporção entre a importância dispensada ao caso — a concessão extemporânea de um título de nobreza com 21 anos de atraso — e os eventos políticos que, se imagina, deveriam ocupar a Casa Imperial naquele ano aparentemente categórico para a história do país. É em busca dessas respostas que o leitor vai.

A proposta estética de transformação do herói estrutura-se numa base de excentricidade que se conjuga em três níveis de descentramento, sendo um físico e dois abstratos: o geográfico, o emocional e o ideológico. A viagem, que tira o Historiador do centro político do país e provoca-lhe uma seqüência de microssismos íntimos, caracteriza-se como descentramento geográfico. O emocional, que, mesmo antes da viagem, já surtia secretamente seus efeitos no espírito do cronista, deve-se à sua relação com Cecília. Por fim, o descentramento intelectual-ideológico ao qual foi levado o herói, estando submetidos aos efeitos combinados dos dois anteriores no decorrer da trama — o geográfico e o emocional. Sendo que este, intensificado por aquele, cria o ambiente psicológico favorável à transformação do protagonista que se completa com o último descentramento: o ideológico. A conjunção dessas variantes cria a verossimilhança necessária à credibilidade que a narrativa alcançará na percepção do leitor, ao final.

Sua trajetória labiríntica, num território estranho como o Rio Grande, quase estrangeiro para a sua percepção, parece funcionar como um ritual de iniciação que o lança à outra fase de sua existência. Contudo, o que se anunciara como uma tragédia assume feição de

⁹³ Ao surgir o nome Pedras Altas na diegese, imediatamente, vem a pergunta: Como poderiam as pessoas à época, especialmente os opositores da República (se é que havia opositores), não mencionarem ou sequer lembrarem o nome de Joaquim Francisco de Assis Brasil? Essa interrogação confrontada com exatidões descritivas e históricas provoca estranhamento no pesquisador e funciona como uma ponte que se lança para interpretar os silêncios intencionais da obra.

redescoberta. Ocorre a reconciliação do herói com sua intimidade reprimida, uma espécie de libertação, que surte lá seus efeitos também no leitor.

3.2 UM JOGO DE SEDUÇÃO

O herói, não por acaso, certamente, é um Cronista que *se sente*⁹⁴ *um historiador antes de mais nada*, e o seu processo de transformação n'*A margem* fratura a noção de hierarquia entre ciência e arte impregnando a antiga discussão de sentidos novos.

O leitor é instigado a entrar em um território escorregadio e a investir, junto com o Historiador, na convicção ingênua de poder ir ao encontro da realidade factual para recuperar as *faltas* da escrita histórica e a sua própria memória. O impossível retorno às origens do conhecimento, uma viagem no tempo, uma viagem ao passado irre recuperável.

Ninguém hesitaria em classificar *A margem* como narrativa histórica pelo inventário de referências cruzadas com o histórico real. Personagens reais como o Imperador Dom Pedro II, o poeta inglês Robert Southey o Bispo Dom Sebastião Dias Laranjeira situam o leitor em um ambiente de credibilidade e dão autoridade ao narrado. Há também referências livrescas reais, como o romancista inglês Walter Scott, alusão a edificações, como o Palácio de São Cristóvão no Rio de Janeiro e à estação Pedras Altas, no RS; tem-se também a descrição do relevo e dados da geografia do RS, como a Lagoa dos Patos, facilmente reconhecíveis pelo leitor. Tudo isso, a exemplo de acontecimentos históricos como a epidemia de febre amarela e a proclamação da república, conferem-lhe um ambiente de veracidade que, mais que permitir, induz ao percurso interpretativo da historicidade. Corrobora ainda mais para isso a intenção explícita do protagonista – e da qual o leitor logo se vê imbuído – de “*anotar os erros da ‘História do Brasil’*”, de Robert Southey (p. 17).

O processo histórico revisional pretendido pelo herói contamina o leitor, que é provocado a continuá-lo além dos limites da leitura, embora sem os critérios e a intenção do protagonista. A intenção é, neste caso, revisar e reformular as imagens dos personagens e acontecimentos antes citadas já constituídas em documentos e monumentos, que comodamente habitam o imaginário do leitor. Uma tarefa cuja tendência, após a leitura da obra, é ser empreendida espontaneamente pelas gerações subseqüentes e com perspectiva local.

⁹⁴ O curioso é que ele apenas *se sente* um historiador. Se considerarmos a diferença apontada por Walter Benjamin entre a função do cronista e a do historiador, veremos que o herói é, de fato, um cronista com todas as implicações de ofício que distinguem um do outro. Inclusive quanto às lacunas deixadas pelo cronista na sua escrita *branca* que se assemelha à ação do narrador.

A atividade profissional, bem como o comportamento – caráter – e a intenção do herói erguem e resolvem positivamente a interrogação sobre a sua autoridade diante dos conflitos do enredo. O cruzamento entre o mundo do texto e o mundo do leitor começa a delinear-se num vai e vem de costuras, passando daí a focalizar a intenção e a *autoridade* do narrador, pois o que está na base de tudo é sempre uma estratégia de persuasão que tem como alvo o leitor. É especialmente em nome da persuasão que o espaço aparentemente soberano do narrador cede caminho para o *autor implicado*,⁹⁵ uma vez que é este quem toma a iniciativa da prova de força que subjaz à relação da escritura com a leitura. A partir daí, ganha destaque a noção de voz narrativa como sendo aquela que garante as estratégias de persuasão próprias de uma *retórica da ficção*⁹⁶ (RICOEUR, tomo III, p. 278).

A noção de *autor implicado* adquire mais consistência na medida em que não se perca de vista que a obra responde a um programa romanesco amplo cujo objetivo é reduzir as insatisfações ou pontos obscuros da história gaúcha e brasileira do século XIX. Corrobora para essa causa a noção de pacto biográfico — relação que se firma no texto entre autor, narrador e personagem principal (LEJEUNE, 1998).

N'A *margem*, a *visão de dentro* da problemática da História se instaura pelo olhar de um membro do IHGB, aliada ao ambiente de veracidade criado pelo cruzamento com referências reais. A consistência e a autoridade surgem na medida em que o narrador em terceira pessoa, conduzindo o leitor, coloca-se junto ao protagonista de forma tão íntima que, por vezes, equivale à primeira pessoa. A proximidade entre narrador e protagonista não chega a infringir as fronteiras entre as suas instâncias narrativas, mas é uma espécie tênue de metalepse por metonímia em que o narrador está pela personagem. Na teoria de Genette, o procedimento poderia ser identificado como branda metalepse de autor, pela via da intrusão do narrador na subjetividade da personagem. O resultado é que esse manejo do foco narrativo ou da voz narrativa promove uma espécie de fusão entre terceira e primeira pessoas. Booth define o procedimento como uma técnica do *autor implicado* na retórica ficcional que aumenta o nível de onisciência e onipresença do narrador, levando o leitor ao âmago da natureza e dos dilemas da escrita histórica que são vivenciados pelo protagonista.⁹⁷

⁹⁵ O conceito de autor implicado surgiu com a estética da recepção na proposição de Iser para resolver a questão da autonomia semântica do texto reinante com o estruturalismo. Isso porque a tese da autonomia semântica do texto só vale para uma análise estrutural que ponha entre parênteses a estratégia da persuasão que perpassa as operações da alçada de uma poética pura — *intentional fallacy*. Suspende esse parêntese é necessariamente levar em conta aquele que fomenta a estratégia de persuasão, ou seja, o autor. A diferença é que a partir da noção de autor implicado, o que fica em evidência não é a psicologia do autor nem o processo de criação, e sim as estratégias, as técnicas pelas quais uma obra se torna *comunicável* e que podem ser assinaladas na própria obra (RICOEUR, 1997, p. 278, tomo III).

⁹⁶ A definição conceitual é de BOOTH (1980, P.171),

⁹⁷ A terceira pessoa, prioritariamente a adotada pela História na pretensa objetividade e isenção, antagoniza com a primeira, que é própria da poesia e da subjetividade.

Tudo isso graças às técnicas típicas da retórica da ficção, que, no dizer de Ricoeur, é apenas uma entre tantas na parafernália de disfarces e de máscaras de que se serve o *autor real* para se transformar em *autor implicado* (RICOEUR, 1977).

O entrecruzamento entre o mundo do texto e o mundo do leitor faz com que a história pessoal do protagonista, o seu caráter, os seus sentimentos, os seus temores e os seus anseios penetrem suaves, mas, intensamente, no imaginário do leitor devido aos artifícios adotados pela voz narrativa na composição do herói. Artifícios tais como o de descrever o interior da alma da personagem, e que o leitor admite no pacto de confiança que estabelece com o narrador. Recurso de estilo para realçar aspectos que despertam sintomas de simpatia ou de antipatia no leitor com relação às personagens (BOOTH, 1980). Ou ainda a ênfase na descrição, que, ao invés de apenas narrar (informar e ensinar), mostra. Na verdade, técnicas que funcionam bem como argumentação no jogo da voz criada pelo *autor implicado*. Estratégias para o leitor olhar com, como e para o herói pelas alternâncias discretas na voz narrativa.

Solidário e fatalmente aliado ao Cronista da Casa Imperial desde a primeira página, o leitor é conduzido pela *intensidade de ilusão* criada pelo narrador. Assim, conhece, por dentro, simultaneamente, os problemas pessoais da personagem, alguns caminhos e descaminhos da História como ciência que se pretende imparcial, além de algumas notas sutis sobre a História Nacional no final do século XIX. A equação que o texto estabelece na leitura gera a aderência do leitor ao projeto do historiador, devido às estratégias de sedução e simpatia.

3.3 A ESTRUTURA E A TESSITURA

A narrativa apresenta-se com uma epígrafe inicial, um breve *Prólogo*, cinquenta partes, um *Epílogo* e uma epígrafe final. O conteúdo do prólogo é, na verdade, um recorte extraído do interior da diegese e funciona como laço do fio narrativo que captura o leitor. Embora a obra tenha apenas um fio narrativo, a afirmação de que o protagonista se *sentia um historiador antes de mais nada* convoca duas categorias fundamentais, unindo dois pontos que, observados paralelamente no desenrolar da trama, enriquecem a sondagem das implicações pertinentes à historicidade via criação estética: a personagem e o tempo.

A personagem, porque sobre ela recai a ênfase típica do gênero romanesco, sendo, por isso mesmo, a partir dela que se torna mais evidente a ficção.⁹⁸ E essa evidência é de

⁹⁸ Ao encontro da reflexão de Booth, Antonio Candido afirma que é a *personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza*. Assim, torna-se mais compreensível o motivo pelo qual o autor a transforma numa voz que se encarrega do emergir do discurso dele, levando, com isso, o leitor a pensar que o essencial do romance é a personagem. (CANDIDO, 1970).

tal ordem que, sob a ação da voz narrativa, adensa e cristaliza o imaginário. A mesma voz narrativa que emerge do discurso do autor (implícito ou não) e que o narrador compartilha em gradações de distanciamento com as demais personagens da narrativa. Neste particular, exigem atenção redobrada o herói e o narrador, sendo este a *persona* que se molda a partir das afinidades ou diferenças estabelecidas com o autor implícito e com o protagonista.

O tempo, porque é central como manejo conceitual indissociável de qualquer escrita e também como categoria essencial no entendimento das atitudes humanas. N'A *margem*, desde o tempo cronológico da narrativa, passando pelo tempo psicológico e pelas inserções de referências temporais históricas até as conotações simbólicas do tempo meteorológico articulam-se com intenção. E nisso, amarram-se solidamente História e personagem. Entretanto, esse viés interpretativo não é obrigatório, e o leitor pode perfeitamente optar apenas pelo drama íntimo e humano do protagonista. Mas ainda assim, se a opção for essa, é possível identificar o jogo de oposições simbólicas em que o texto transfere ao Outono o reflexo do estado de espírito do Historiador. Porém, tais oposições não se limitam à categoria do tempo; estabelecem-se em vários níveis e envolvem desde as relações entre o protagonista e as demais personagens até objetos que adquirem conotação específica na organização da linguagem. E, contudo, remetem à escrita a aos instrumentos mediadores do conhecimento da realidade e também do tempo.

Além desses, que acabam sendo apenas alguns dos truques do *autor implícito*, outros elementos logram relevância porque, ao fim, é também a construção estrutural a maior responsável pelo poder e eficácia de um romance (CANDIDO, 1970). Por isso, uma categoria como o espaço também vai depositar sua potencialidade no arranjo geral, pois, dentre outras funções, pode constituir ambientações específicas e significado simbólico na articulação conotativa, levando aos desejados efeitos estéticos no leitor.

No percurso do Cronista historiador, além das conexões intertextuais, todo o universo espaço-temporal no qual se desenrola a diegese e os elementos estruturais de base da narrativa se solidarizam para a finalidade de mostrar que o imaginário não hierarquiza o produto da palavra esteticamente articulada.

Em suma, dizer que o leitor se vê aliado e solidário ao Cronista desde a primeira página e com ele vive todos os seus dilemas pressupõe, naturalmente, a experiência estética individual do leitor criada pelos estratagemas do narrador. Este o molda à linguagem como convém ao seu objetivo, pois, como já disse Aristóteles, à *intenção, que é em tudo o que mais importa*.⁹⁹

⁹⁹ Para avaliar essa etapa, é útil lembrar a tríplice mimese aristotélica. Parte-se do ato configurante, que só pode ser concluído por meio da leitura (*mimese III*), da refiguração, depois, explora-se minuciosamente o espaço da mimese II, ou seja, o da resignificação ou da refiguração na narrativa, para compreender o tempo do agir humano (*mimese I*). O tempo do agir humano (*mimese I*) é resignificado pela construção da narrativa (*mimese II*). Portanto, esse ato configurante só pode ser concluído por meio da leitura (*mimese III*).

A adesão do leitor à personagem, no caso, é fundamental para que, junto com o drama comovente e singelo do protagonista, seja introduzido um tema tão árido quanto o debate acadêmico sobre a escrita da história. É o modo pelo qual o narrador consegue sensibilizar o leitor na construção da sua criatura que se dissolve a resistência leiga e que o pré-conceito à abstração fora de lugar se neutraliza, promovendo um tipo especial de democratização de questões teórico-intelectuais nem sempre acessíveis ao grande público. E essa importante função da obra como constitutiva da sociedade no conjunto geral das forças sociais e culturais (JAUSS, 1994) deve-se às virtudes narrativas do texto no que se refere à construção da personagem.

O narrador vai entregando doses precisas de informações sobre o protagonista ao leitor. E é de tal modo eficaz o procedimento que mal se percebe a intenção de estabelecer uma empatia artificialmente espontânea. O leitor adota o Cronista e seu drama pessoal aparentemente sem a intervenção explícita do narrador, que se mantém a uma distância calculada e prudente. Esta é a função do *Prólogo*. No segundo parágrafo do mesmo, após a descrição do cenário do velório de Cecília, é pelo olhar de uma personagem eventual e acessória e não de si mesmo que o narrador apresenta o herói:

O homem da Casa de Pompas Fúnebres Pacheco & Filhos, encostado junto à tampa do esquife, viu quando *aquele senhor* chegou, foi cumprimentado pelos pouquíssimos que ali estavam e dirigiu-se para o lado de Cecília. (Grifo nosso, p. 9)

O narrador adota um ponto de vista descrevendo a cena a partir da percepção de outra personagem. Ao transferir a apreensão da cena para o homem da casa de pompas fúnebres, ele se distancia dela e do herói simultaneamente.

Mas é preciso considerar também a distinção existente entre *autor implicado* e narrador (RICOEUR, 1997, p. 281), pois a técnica é mais uma das opções retiradas do rico repertório de que dispõe a voz do *autor implicado* e que o distinguem do narrador. É um dos momentos em que ele dramatiza a si mesmo. Em razão disso, é o Homem da Casa de Pompas, e não o narrador, quem comunica algo acerca da personagem, ou seja, é na experiência desses momentos que calha a pergunta de Booth: *O que é afinal que o autor faz, quando se imiscui na sua história para nos contar uma coisa?* (BOOTH, 1980, p. 27) Essa interrogação obriga a observar o que acontece quando o autor provoca o envolvimento integral do leitor com uma personagem, obrigando-o a perceber que a técnica da ficção vai muito além das simplificações que se abrigam sob o conceito de ponto de vista.¹⁰⁰

¹⁰⁰ À situação de o autor imiscuir-se na cena e na história, alia-se ao conceito de pacto biográfico de Lejeune, **mas de forma lateral**, pois não se trata de biografia e nem o trabalho pretende entrar num tipo de biografismo. Ou seja, interessa apenas se combinado com a idéia de Bella Josef, quando ela diz que toda escrita é uma escrita do *eu*.

O distanciamento da terceira pessoa é ampliado pelo uso do dêitico *aquele*, definindo a distância física e emocional da voz que narra. A seqüência descritiva, no entanto, pelos recursos de estilo¹⁰¹ adotados, dá início a uma aproximação da lente narrativa em direção à personagem com a introdução de sinais afetivos discretos. Tais sinais indicam a intenção artística de colocar o leitor ao lado *daquele senhor* que demonstrava *uma hostilidade que mascarava a dor* e que, diante do sofrimento da perda de Cecília, estava *tentando organizar a alma* (p. 10).

E porque ninguém é indiferente à morte, tem-se o imediato desejo de amparar *aquele senhor*. Essa opção narrativa desperta a solidariedade do Mesmo ante o desamparo da morte. Todos morreremos, por isso a morte sempre nos diz respeito, e a solidariedade é oportuna e intencionalmente acionada para romper as barreiras entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Daí a entender esse *Epílogo* como estratégia para adesão ao estado de espírito proposto e, por fim, à personagem e aos seus dilemas como um todo.

3.4 AQUELE SENHOR, O HERÓI

Ao longo dos cinqüenta capítulos seguintes, apesar do estereótipo pouco heróico do protagonista, tudo conspira a favor da simpatia pela causa *daquele senhor de certa idade* que alterna pensamentos quase juvenis a certas atitudes ranzinzas da velhice. *Era muito magro e triste* (p.13). Sofria de um mal *que lhe atormentava os ouvidos com um chiado de mil cigarras* (p. 14), cujo nome científico era *Tinnitus Auriun* (p. 26).

Após a exposição dessas características de olhar aparentemente isento e distante, o narrador empresta sua sensibilidade para uma composição mesclada a partir de múltiplas subjetividades de outras personagens. Na percepção do Mordomo-mor da Casa Imperial, essa magreza era *acusadora, sua pele tinha aparência vegetal, seus cabelos brancos e secos* estavam *sempre precisando de um pente* e, além do *olhar abstrato, ele sempre dava a impressão de estar longe de onde estava* (p. 15).

Todavia, a seqüência de atributos negativos emitidos pelo Mordomo-Mor é atenuada perante o leitor, pois, antes (p.14) o narrador já o informara de que o protagonista sofria de um mal que justificava o seu *olhar abstrato* e a sua *magreza acusadora*. E o laço da adesão ao protagonista se ajusta ainda mais ao leitor em função do instigante adjetivo da magreza.

¹⁰¹ A noção de estilo em Ricoeur está intimamente associada à noção de ponto de vista do autor, e, por isso mesmo, naturalmente atrelado ao conceito de autor implicado na seguinte afirmação: *Se considerarmos uma obra como a solução de um problema oriundo ele próprio dos êxitos anteriores na área da ciência e da arte, podemos chamar de estilo a adequação entre a singularidade da solução que constitui por si mesma a obra e a singularidade da conjuntura da crise, tal como o pensador ou o artista a apreendeu* (RICOEUR, 1997, tomo III, p. 280).

A primeira interrogação que se cria é: *acusadora* de quê? Ele funciona como atrativo ao leitor que já fora informado de que o Cronista, apesar de tudo isso, era também capaz de tiradas irônicas e bastante espirituosas, como na ocasião em que, sem solução aparente para o apagamento histórico do tal Francisco da Silva, disse ao Mordomo-mor: *Por que não se pergunta ao Bispo? Causando, certamente, a ira do imperial Mordomo que já não gostava dele por esses motivos ignorados* (p. 13).

Um homem metódico e opaco – *organizava suas horas e minutos como um rito* (p. 26) – que esconde, atrás de uma máscara de *gesso*,¹⁰² uma alma romântica e nostálgica. Um homem que se considera no ocaso da existência e por isso se identifica com o Outono. E porque a adesão foi prevista pelo narrador, na condição de leitor tem-se curiosidade acerca do destino *daquele senhor*. Quer-se saber por que a *morte de Cecília era o sinal: aceitaria a missão que lhe davam*. E, quando ainda sequer se conhece a sua incumbência, quer-se saber por que *muito ele desconhecía as suas origens* (p. 10). Todos esses pontos desprovidos de explicação estão no *Prólogo* e aguçam o interesse.

Parece haver um tipo especial de bom gosto nas coisas silenciadas pela resignação do *não saber* ou não dizer. Contudo, abandonando essa impressão subjetiva, pode-se racionalizar e definir o efeito como algo que, além de provocar prazer estético, exige um tipo de participação do receptor, que o superestima. Isso porque confia na sua imaginação e acaba cooptando-o para o programa pessoal do escritor, sendo, portanto, mais uma estratégia.

O perfil do herói é cuidadosamente elaborado para ser submetido às provas que a narrativa lhe impõe e para comover e envolver do leitor. A dialética da leitura permeia a dialética do Mesmo, do Outro e do Análogo, e a *retórica da ficção* permite ao *autor implicado* adotar manobras de sedução que tentam tornar o leitor idêntico a si (ele) próprio (RICOEUR, 1997).¹⁰³ Concorrem, para isso, a relação com os objetos e com as pessoas, a problematização da escrita histórica e os elementos simbólicos que são sutilmente distribuídos no percurso do herói e que visam à criação de um ambiente para o leitor.

O herói d'*A margem* é um brasileiro de nascimento e culturalmente português a serviço do II Império do Brasil, cuja ambição profissional era escrever a História Nacional *na condição de contemporâneo dos fatos* (p. 18). Com algum esforço, era reservado e comedido no trato com os serviçais. Mas, como também era distraído, sua sobriedade, por vezes, escorregava deixando à mostra uma jovial espontaneidade que, sem querer,

¹⁰² Essa palavra, pelo trabalho de conotações dispersas no texto, adquire o sentido de frágil. Como se verá mais adiante.

¹⁰³ Embora toda a sedução do autor implicado, há um dado momento em que o leitor, descobrindo o seu lugar prescrito pelo texto, sente-se não mais seduzido, mas aterrorizado, só lhe resta o recurso de se pôr à distância do texto e de ter a consciência mais viva do desvio entre as expectativas que o texto desenvolve e suas próprias expectativas, como indivíduo fadado à cotidianidade e como membro do público culto, formado por toda uma tradição de leituras, etc. [...] a fusão entre os horizontes de expectativas, relação analogizante, que não deixa de lembrar aquele em quem culmina a relação de representância do passado histórico. (RICOEUR, 1997, p. 302).

pisoteava as convenções de hierarquia social. É o que ocorre ao pronunciar o nome da governanta Cecília *Encabulou-se: afinal, era pouco digno que, em apenas um mês de casa, ele já pronunciasse o nome da governanta* (p. 16)

Era um homem culto que primava pelo rigor do conhecimento. Dono de uma erudição literária que, às vezes, colocava a serviço das causas mais banais como espantar os cães do jardim acusando-os de *porteiros do Hades*. Dispunha de um acervo de frases decoradas, belas e oportunas a cada situação. Não raro, oscilava entre a postura de grande historiador e assomos de divertida conspiração contra as asperezas do ofício, como na seguinte passagem: *Em dado momento, quando já sentia cheiro de bifés, surpreendeu-se com uma idéia: poderia inventar um registro e confirmar a promessa de nobilitação.* (p. 24)

Geralmente, reagia com a temperança e a urgência devida à sua posição, concluindo que: *Historiadores não são dados a mentiras* (p. 24). Contudo, seguidamente, era arrastado por pensamentos intensamente poéticos e de grande sensibilidade sobre coisas banais do cotidiano como, por exemplo, ao degustar um merengue: *Admirou-o entre os dedos, aprovou como sempre aquela forma de nuvem, aquela leveza açucarada, mordiscou-a* (p. 17). *Tinha fama de opiniático. O que não sabiam é que logo se arrependia* (p. 23). Não se considerava homem de imaginação; *Precavia-se contra essas traições do espírito, embora ao preço de uma vida sem grandes alegrias* (p. 75). Porém, permitia-se momentos de devaneios controlados, como, por exemplo, à hora da sesta (p. 31), ou ao sabor da velocidade do trem: *Em poucos minutos a composição desenvolvia a velocidade favorável ao devaneio* (p. 151) Mas o Historiador é, sem embargo de todas essas ondulações do espírito, um homem que já se considerava no ocaso da existência e desperta de modo comovente para a vida por meio do amor e da descoberta de si mesmo. Acaba por se redescobrir no auge das suas potencialidades, na plenitude viril, humana e criativa, nessa ordem.

3.5 CECÍLIA, A MUSA

As características do protagonista até então expostas não abrangem toda a complexidade do herói. Mas como as personagens se definem, sobretudo, nas relações entre si, a governanta Cecília é o estopim da mudança na vida do Cronista. Nascera em Évora e, órfã, emigrara para o Brasil por necessidade de sobrevivência junto com a família de um tio que a acolheu. Uma mulher simples que tinha algum cultivo nas letras, falava corretamente, sabia os nomes dos deuses da mitologia e, na infância, encantava os viajantes narrando certas lendas.

Era governanta por opção. Considerava sua anterior profissão de escriturária tão digna quanto a que exercia na casa do Historiador. A mesma inteligência e sensibilidade que a levaram a trocar de emprego davam-lhe a certeza de que o Imperador era um homem como qualquer outro. Esse perfil permitiu que ela captasse e correspondesse ao contido desejo do Historiador, deixando desabrochar no seu íntimo um *repentino e inexplicável amor carnal que a deixava aturdida de cobiça* (p. 30).

A desconsideração hierárquica entre as profissões e entre os papéis sociais, entretanto, não permitia que ela se descuidasse das responsabilidades serviçais que desempenhava com competência e alegria, desvendando secretamente a alma daquele homem que, embora *tivesse fama de opiniático*, era *distraído*. E, no seu sistema de deciframento dos caracteres humanos, Cecília sabia que *os distraídos [eram] generosos*. Seguiu também um sistema de analogias poéticas na interpretação da natureza e da realidade, como, por exemplo, no seu primeiro contato com a selva no Brasil, em que concluiu que *A selva possuía algo de misterioso como um coração* (p. 29).

As características concedem à Cecília um atributo abrangente de mulher total: amante, mãe e musa, que pode ser ilustrado por esse pensamento do Historiador: *A que atribuir, contudo, essa imensa paz, essa lenta certeza de que algo eterno e maternal velava por ele?* (p. 76).

Cecília funciona na vida do herói como possibilidade de transgressão, um convite ao amor e à beleza ausente da vida *daquela senhor*. Desde sua chegada, estabelece-se uma empatia tácita entre ambos, uma identificação inconsciente. Entretanto, enquanto Cecília demonstra ter plena consciência, entregando-se sem reservas a uma noção de pertencimento mútuo, o Historiador resiste suavemente. O temperamento nostálgico e contido *daquela senhor* leva mais tempo para reconhecer e atravessar as portas que se abriam ao seu destino, até o momento em que uma certeza não-racional se aloja no seu íntimo:

Naquele instante, mais do que um sentimento, mais do que todas as certezas anteriores, mais do que suas convicções sensatas e mais do que apenas uma premonição, o Historiador soube que sua vida estaria para sempre unida àquela mulher. (p. 40)

O fato é que, na composição da fábula, todas essas informações surgem após a certeza de que Cecília vai morrer, aliás, já está morta. E porque, a exemplo da morte, somos iguais no amor, intensifica-se um sentimento de participação do leitor, consolidando a solidariedade ao protagonista.

As sugestões de transgressão amorosa ou de sedução surgem, por vezes, sutis e ternas, mas sempre contidas, embora reveladas pelo narrador na percepção do

protagonista: *Ele olhou o rosto oval de Cecília, agora contrariado pela tolice que dissera, e teve um remoto desejo. Sorriu: não haveria de ser agora que daria razões a falatórios* (p. 19).

O mesmo não acontece com relação a Cecília. Não se sabe tanto de seus pensamentos como se sabe de suas ações, pois o narrador adota uma perspectiva mais externa de descrição. A correspondência de sentimentos por parte de Cecília surge no significado do alecrim que, na cultura portuguesa, é utilizado pelas moças para comunicar ao pretendente que o seu coração está disponível: *E a criada saiu, deixando no ar um leve aroma de alecrim que exalava de seu avental* (p. 19). Por vezes, como resultado da energia do seu toque ocasional, cuja ressonância surge no Historiador com uma ponta de intenso erotismo – *Pela primeira vez, em muitos anos, sua pele era tão dolorosamente exaltada* (p. 32). Sentimentos de prazer simples e convite à alegria singela: *O único sinal alegre era uma dália amarela [...]. Cecília trouxera aquela inovação e substituía a flor a cada dois dias* (p. 17). Toda essa gama de sinais se insinua no cotidiano do viúvo solitário em oposição ao rigor quase monástico que impunha à sua vida desde a morte da esposa.

3.6 AS SOMBRAS

Mas todo esse clima de doce transgressão na vida *daquele senhor* viúvo surge como luz contra a sombra do passado para a composição de outra personagem. O perfil da esposa morta, opondo-se, por sua vez, a tudo que pressupõe a figura de Cecília, exerce função bem definida na narrativa. A esposa morrera há 20 anos, por ocasião da primeira vinda do cronista acompanhando o Imperador ao RS. O Cronista, somente na volta ao Rio de Janeiro, soubera de sua morte.

O recurso utilizado pelo narrador ao descrever a fotografia da esposa permite a transmissão de sinais discretos de afetividade negativa que, na seqüência textual, se intensificam pela cadeia conotativa.

Era uma imponente mulher, em especial naquele último retrato, em que ela estava de pé. Ela assim o quisera, de corpo inteiro, para evidenciar o vestido de musselina branca e seu forro também *branco*, de tafetá chamalotado. 'Pareço uma *estátua*', ela dissera. (Grifos nossos, p. 26)

A culpa pela morte da esposa insinua-se a partir do ritual de recordação. Uma denúncia de que a sua recordação precisava de um marcador externo para acontecer.

Pegou o porta-retratos com a fotografia da esposa Avivava com o calor da lembrança aqueles traços que, a cada ano, eram menos nítidos. Cumpriu os movimentos da *cerimônia*: tocou a lâmina gelada, e a instantânea frialdade era sua forma de aceitar que esposa estava morta. (Grifo nosso, p. 21)

Sua memória afetiva com relação à esposa não era espontânea. A própria palavra *cerimônia* trai a verdade de um sofrimento doloroso que não se molda a nenhuma *cerimônia* como forma exterior e regular de culto solene. Uma lembrança pode ser provocada ou evocada, e a da esposa precisava ser provocada, porque nem a memória nem a imaginação vinham em seu auxílio. A lembrança da morta precisava ser estimulada porque, *sem filhos, nem ficara alguém para repetir-lhe os traços e evocar uma lembrança* (p. 26).

O sentimento de culpa é uma sombra quase imperceptível a princípio, mas adquire sua real dimensão quando, muitas páginas depois, se descobre que ele *recriminara-se [...]* devido a *sua incapacidade de sentir a ternura a que se julgava obrigado* (p. 126) a sentir pela esposa.

A partir daí, ganha sentido a nota sobre a virtude do fotógrafo para captar a essência do modelo que estava já plantada no texto e nas impressões do leitor — *o fotógrafo, sim captara a tirania do olhar e a rigidez da pose soberana* (p. 26).

As alusões à personagem da esposa sugerem culpa, remetendo ao passado, à *rigidez*, à *tiranía* e, finalmente, recaindo sobre a História.

Refazendo o percurso da cadeia significativa e das conotações constata-se o trabalho sólido com a linguagem. Ou seja, o Cronista não conseguia sentir ternura pela esposa. A despeito de que os dicionários informem que se trata de um sentimento brando sem grandes transportes, a ternura é base para sentimentos intensos. É impossível ser imposta de fora para dentro porque ela é, sobretudo, voluntariosa e íntima; gera força de um rio na cheia, sendo capaz de amolecer princípios e de enrijecer vontades.

Outra circunstância que revela a culpa do Historiador é o sentimento de traição que ele experimenta ao lembrar: *mas aquela breve cobiça de ontem, ao olhar o rosto de Cecília era como uma traição* (p. 26).

Os atributos de *rigidez* e *tiranía* funcionam como base dual de significado que, no decorrer da leitura, gera ambigüidade, recaindo, finalmente, sobre a História, devido à relação entre a esposa morta e a disciplina de Clio. O forte vínculo entre esta personagem e a História está garantido por meio da noção de passado, pois ela existe apenas na memória dos objetos do Historiador; memória que, aliás, precisa ser constantemente ritualizada: *O gesto de adorar o retrato da esposa, visto agora, era a vertigem que o fazia esquecer da vida* (p. 125).

A conexão entre a personagem e a História começa pela menção à estátua de Clio que existe na mesa do Historiador — [...] *depósito de mapas, e uma graciosa estátua de Clio em gesso [...] Fora presente da esposa. Ela dissera: a um Historiador, a musa da História* (p. 17).

No decorrer da narrativa, pelas vicissitudes da missão e dos desdobramentos da própria postura do protagonista, os atributos de *rigidez* e de *estátua* consolidam uma cadeia conotativa criando um espaço simbólico específico que deixa evidente a vinculação da esposa morta à História como disciplina.

Uma discreta solidariedade do narrador com o protagonista surge na adoção da primeira pessoa do plural e no comentário ao mostrar que o Historiador concordara com as palavras desabonadoras da esposa sobre seu próprio retrato: *Ele concordara, falando aquilo que **devemos** falar nesses casos, “o retrato não lhe fez justiça”* (grifo nosso, p. 26)¹⁰⁴. A cor branca do vestido e do gesso, bem como a comparação com *uma estátua* – remetendo à estátua de Clio – e a imobilidade da fotografia reforçam e repassam por associação conotativa o atributo de *rigidez* e de morte à História.

Organizando tais conotações em dois conjuntos simbólicos e antagônicos, pode-se dizer que o Historiador inicia seu processo de transformação no deslocamento entre a *estátua de Clio* e a *dália amarela sempre renovada* e com um *tímido perfume*. Esse caminho interpretativo é desfavorável à História, pois, afinal, o que pode uma estátua de gesso contra a intensa fugacidade de uma flor sempre renovada? E também porque a fragilidade do gesso derruba a idéia de perenidade da musa Clio e, por extensão, da própria História. Por detrás da *dália amarela* está Cecília. Em oposição à musa da História, Cecília viria a ser a musa da poesia. A primeira se constitui de gesso, a segunda, de sonhos. A conjugação de tais elementos anuncia e corrobora para o inevitável descentramento emocional e ideológico do protagonista.

Contudo, não cabe a afirmação fácil de que a esposa representa a História e Cecília a poesia simplesmente, supondo-se aí que o Historiador abandona aquela por esta. Isso porque, ao mesmo tempo em que ele inicia o afastamento inconsciente e simbólico da História — ao conceder um lugar para a *dália amarela* na sua mesa —, por meio do esquecimento, dá início a uma reação inconsciente também à rigidez das fórmulas literárias tradicionais que igualmente o acompanhavam até então.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Este seria um exemplo moderado de metalepse, pois a primeira pessoa do plural, independente das nomenclaturas adotadas por Genette, é uma espécie de inserção do narrador na experiência da personagem. Ou seja, ele se imiscui à diegese experimentando o lugar do protagonista ou como testemunha no ato de criação.

¹⁰⁵ A partir daqui, poder-se-ia abrir outro percurso interpretativo a defender que todas as mulheres da narrativa adquirem funções ativas na vida do Cronista. Lizabel, a sua madrasta dona Augusta, a mulher do estancieiro centenário e, principalmente, Cândida, com quem ele redescobriu a sua virilidade na mesma cama em que havia pernoitado o Imperador. Mas não será neste momento, pois não é o foco deste estudo.

A perda gradual da memória do historiador introduz a questão da mesma em toda a sua complexidade conceitual. A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. A psicologia, a psicofisiologia, a neurologia, a biologia e, para o caso da maior perturbação da memória, a amnésia, a psiquiatria são ciências que se dedicam ao estudo do funcionamento da memória. Qualquer perturbação dessa propriedade psíquica estudada nas áreas científicas implicadas pode evocar, de forma metafórica ou concreta, traços e problemas da memória individual, da memória histórica e da memória social. (LE GOFF, 2003)

A nebulosa memória individual do herói, pelo fato de ser um Historiador, adquire força significativa à interpretação da obra. A História, embora se ocupe em organizar a memória coletiva e monumental, só o faz a partir da memória individual cuja base são as faculdades mentais do pesquisador da história. O problema de memória para um historiador e conseqüentemente para o resultado de sua atividade profissional não ocorre sem conseqüências para a memória coletiva e monumental.

A propósito da *recordação* e do *esquecimento*, os psicólogos e psicanalistas insistem nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória ou do esquecimento é uma das preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação e de vulnerabilidade da memória coletiva (LE GOFF, 2003). Afinal, como já disse Borges, o esquecimento e a memória também podem ser atos voluntários, não agressões ou dádivas do acaso.

Isso define duas formas de seleção de eventos e pessoas na memória: uma intencional e outra inconsciente. A afetividade determina o que queremos lembrar. Lembramos o que desejamos. Mas o gradual esquecimento de frases eruditas que acomete o Historiador se deve, em parte, à sua experiência-limite.

A morte de Cecília deu-lhe a experiência de um sofrimento impossível de reduzir-se a qualquer fórmula ou *generalização filosófica*. A palavra dos antigos já não lhe dizia nada, e a frase de Cícero – ... *quod cuique temporis ad vivendum datur, eo debet esse contentus*. – soava como um despropósito (p. 52). Gradativamente se esquece das eruditas frases decoradas: *Tentava lembrar-se de alguma frase filosófica sobre a morte e só lhe ocorriam trivialidades* (p.57).

Ademais, as invocações livrescas do herói mostram que era leitor de romance histórico¹⁰⁶ – *as verticais estantes com livros de História e certos romances de Walter Scott e Sterne* (p. 17). Do contraste entre o momento histórico e o ficcional associado ao caráter do protagonista constrói-se a sua equação pessoal. Na época – penúltima década do século XIX –, o dito romance histórico, a exemplo do historicismo, começara a declinar.

Não há garantia de que fosse uma questão para o protagonista, mas fica sugerido que ele cultivava certo gosto pelo gênero. De qualquer modo, a simples alusão às obras de Scott, além de contribuir para o perfil intelectual do herói, induz à comparação entre a prática romanesca do século XIX e o momento presente. Por outro lado, levando-se em conta a estrutura textual da obra com prólogo e epílogo, à maneira do antigo romance histórico, amplia-se o campo das significações e surge uma espécie de ironia. Tanto mais porque o prólogo subverte a práxis na tradição do gênero por dois motivos: a pessoa do discurso não é o autor e sim o narrador; o conteúdo não é uma advertência ou comentário relacional ou contextual e sim uma etapa intermediária da diegese. Entretanto, a exemplo do que prevê o conceito, ele age como motivação de leitura, despertando expectativas e sugerindo estratégias de decodificação (REIS, 2000)

A proposta que, pela subversão formal, é típica do romance contemporâneo também o é pela escolha de um homem comum, a exemplo do Cronista como herói, enfrentando suas limitações humanas íntimas postas a nu pelas contingências externas. Ao colocar o Monarca num plano secundário, a narrativa de Assis Brasil inverte a finalidade e o fazer do romance histórico tradicional. Se, em alguns casos, antecipa possíveis resgates efetuados pela História com relação às omissões do passado, em todos semeia a dúvida no imaginário do leitor.

De outra parte, a transformação da personagem oportuniza que se coloque em xeque a perspectiva anterior do Cronista no seu ofício. Mas também permite supor que ele pretendia identificar possíveis erros cometidos pelo romance/romancista no trato da questão histórica, ou que talvez utilizasse os romances para esclarecer pontos obscuros da História. Uma indefinição aparentemente intencional.

Dada a equanimidade de lugares que ocupam na estante do Historiador os livros de história e de literatura, supõe-se que a transgressão aos valores e convicções anteriores não é apenas com relação à História. Seria também, para além da rigidez das formas clichês da literatura clássica, contra algumas práticas do próprio gênero romanesco à época, que ele pretendia se posicionar e/ou se insurgir, a exemplo do que ocorre com as

¹⁰⁶ Nessa etapa analítica, é importante identificar a citação, como processo intertextual, a partir do qual se pode ver as autoridades livrescas invocadas, os livros e os autores que servem de caução ao protagonista (caução para informação, para juízo, para criação do próprio texto escrito). A *questão da equação* pessoal mostra o conflito do protagonista entre História e Literatura; por exemplo, fica claro quando cita seguidamente os clássicos da literatura ocidental e tem devaneios poéticos, mas pretende corrigir obras de Historiadores como contemporâneo dos fatos. Conflito que se estende para o plano ideológico.

pretensões historicistas. Poder-se-ia resumir na seguinte fórmula: Se há um Scott, há também um Stern — que pressupõe irreverência formal à tradição romanesca.¹⁰⁷

3.7 ESTRUTURA SIMBÓLICA

Ampliando esquematicamente os elementos simbólicos da narrativa, pode-se dizer que o protagonista oscila sempre entre dois pólos. No primeiro nível, há a estátua de Clio e a foto da esposa morta de um lado; do outro, Cecília e a dália amarela em suave apelo ao sonho e ao devaneio.

Em outro nível, estão as personagens Anton Antonóvich Tarabuki e Picard, exploradores estrangeiros em busca de ouro no interior do pampa sulino. A eles o Historiador se une numa decisão meio libertina, apoiada na simpatia, mas também pela vontade de abandonar os velhos esquemas que sempre o orientaram e até então não o levaram a lugar nenhum. Picard é francês, guia e tradutor do aventureiro russo Anton Antonóvich. A Picard interessa menos a penosa aventura de estar no meio do nada e submetido às adversidades da geografia pampeana que o invisível ouro sulino; Anton é um homem rico, glutão, alegre, afetivo e aventureiro que prodigaliza sua fortuna, interessado na eterna busca.

Cria-se uma imediata empatia entre o Historiador e Anton quando se conhecem na viagem de descida ao Sul. Partilham a mesma cabine na embarcação marítima que fazia o percurso até o Sul. O obstáculo do idioma não impediu que travassem uma singular, mas eficaz forma de comunicação sem palavras.

Inicialmente, o Historiador observa o russo entre intrigado e surpreso diante de tantas diferenças de si mesmo. As afinidades, a princípio, inexistentes vão-se fortalecendo ao longo da narrativa, quando ele entende que o russo vive da busca: *Aceitando a busca permanente, enganando e deixando-se enganar*. E era precisamente por isso que *Anton Antonóvich era outro a cada momento*.

Questionado sobre seus objetivos, Anton Antonóvich responde que *busca algo que talvez não possa encontrar nunca* (p. 107). À mesma pergunta, o Historiador responde que

¹⁰⁷ Laurence Sterne (1713-1768), escritor irlandês famoso por seu romance *Tristram Shandy*, no qual faz uso de técnicas hostis ao leitor, como seqüências de dezenas de asteriscos e páginas em branco. Unidos a esses elementos, a falta de consistência do enredo e a ausência de uma conclusão satisfatória, Sterne consegue o efeito de paródia do (então recente) romance como forma literária. Pode-se dizer que é um excêntrico romance sobre quem escreve um romance. A obra apresenta estratégias narrativas típicas da metalepse diégética entre outras em uma série de artifícios antes nunca vistos: uma página inteiramente pintada de preto, tentativas de desenhar graficamente a evolução do romance, alguns capítulos em branco (em que nada é escrito) e uma página também em branco, para que o leitor desenhe sua amante.

seu objetivo é *A mesma coisa que o Monsieur Antonóvich* (p. 107). *Depois disso, Antonóvich percorreria outras regiões do mundo. Sempre encontraria alguém tão louco para acreditar em seus projetos ou tão esperto para lográ-lo* (p. 150).

Como o Historiador não recebe nome próprio no texto, a duplicidade do nome *Anton Antonóvich*, a afinidade e a identificação entre ambos permitem imaginar que ele se chamaria Antônio. Ademais, o rumo da narrativa mostra que o protagonista é um homem em busca de si mesmo, e o que reforça essa idéia é que, no seu reencontro com Anton Antonóvich Tarabukim: *O Historiador sentiu, naquele instante, que até então estivera à procura de Anton Antonóvich. Seduzia-o aquela busca ávida e insaciável de acumular aventuras, sem preocupar-se com os resultados* (p. 124).

Com o passar do tempo ele descobre, do mesmo modo como aconteceu com Cecília, o quanto Anton seria importante em sua vida. Mas o vínculo entre ambos é, sobretudo, porque a maior lição que acabaria por tirar daquela vida errante é que *Isso só acontecia porque [Anton] sabia abrir mão das descobertas* (p. 147). Ao fim, a afinidade entre o Historiador e o russo é intensa a ponto de prescindir do partilhamento de uma linguagem articulada: *Mantinha diálogos absurdos com Anton Antonóvich. Dava acento interrogativo em frases absurdas, ao que o russo respondia com alguma coisa em seu idioma. Era uma espécie de dominós com palavras* (p. 59).

E essa linguagem tem o sabor de uma origem primeira como a que conduz as *crianças* nas suas primeiras descobertas. Esse caminho interpretativo abre duas outras possibilidades. Uma que retoma o diálogo crítico com a história e outra que reforça a presença do autor na obra

Com relação à História seria a idéia de volta a um começo livre do verbo e de todos os mecanismos de representação da realidade. Além de ágrafo, o recomeço propõe o questionamento de todos os instrumentos, reforçado pela ineficiência dos mapas nos quais os exploradores inutilmente acreditavam estar fixada a geografia do Pampa. Ineficiência sugerida por um Confrade do IGHB que lhe forneceu os mapas para orientar sua peregrinação:

Isso se meu mapa estiver correto (p. 33) [...] Alertou sobre as possíveis deficiências de localização: os geógrafos, como ele sabia, inventam o que não sabem tal como os historiadores. Aliás, dada a mentira geral, nunca vira um historiador concordar com outro. (p. 34)

De fato, nada corresponde ao que a realidade dos sentidos grita: *Ao tirar o mapa do confrade, de imediato constatou que este não estava correto* (p. 70). Tampouco os mapas de Ánton e Picard correspondiam à geografia do lugar.

A volta às origens, decorrente da renúncia, fica sugerida também no final quando o Historiador já desistiu de escrever sua *História do Império por um Contemporâneo dos Fatos*, cujas anotações para correção de erros da História, mantinha em 26 cadernos que se perderam com a bagagem na travessia de um rio.

Mas não exatamente isso, porque, numa perspectiva simbólica, o incidente na passagem de um rio funciona como ritual de iniciação às avessas para outra realidade da personagem sem a eliminação total das etapas anteriores, no entanto. Algum elo permanece porque, no final, o único resgate dos seus pertences perdidos na travessia do rio é o caderno de nº17 com a anotação marginal, feita a lápis. O mesmo caderno que continha a passagem que originou a *falta* inicial. Isso ampara a idéia regresso, de busca a uma etapa anterior ao registro escrito, porém livre de toda a carga, de todos os fardos, uma origem onde estaria a inocência primordial, vale dizer, uma *busca infinita: Folheou-o com o polegar, como fazem as crianças que ainda não sabem ler* (p. 164).

Com relação à presença do autor na obra, embora este estudo não seja de crítica genética nem biográfica, há aspectos que dão margem ao vislumbre de nexos consistentes. A questão não é central, mas reforça o que a própria narrativa sugere a partir de recursos que caracterizam uma espécie de metalepse de autor. Como a escolha do nome de uma personagem nunca é casual. É evidente que a simpatia entre o narrador, o russo e o protagonista é fruto de uma estratégia que vai além da coincidência do nome duplo de Anton, pois leva o leitor a vê-los numa espécie de complementaridade. Cogita-se disso e a possibilidade de o Historiador, dentre todos o nomes próprios possíveis, chamar-se Antonio, sem, sem condicioná-lo a isso, entretanto. Mas é sugestiva, pois se consolida a cada ação e se revela principalmente na descrição dos caracteres por parte do narrador e se solidifica no nome da personagem. Pondera-se isso de modo tangencial, pois, além de não comprometer as linhas de força do estudo, potencializa a presença do autor na obra e garante um lado curioso da exploração analíticas que envolvem tais processos. A abordagem biográfica nem sempre é útil, mas, nesse caso, reforça o que se vinha indicando na própria narrativa.

Quanto mais não seja pela duplicidade do nome *Anton Antonóvich* ou pela analogia com a inocência cujas sugestões o narrador entrega ao gesto das *crianças que ainda não sabem ler*, que seja pelo fato de o Historiador sofrer do mesmo mal do autor — *Tinnitus Aurium*.

Mas esse duplo Antonio introduz novamente a presença do autor na obra. Além da identificação do protagonista com toda a cultura e os valores de Portugal e sua origem açoriana — afinada à biografia de Assis Brasil —, há também uma sugestão oblíqua sobre o próprio fazer ficcional, pois, como diz o narrador, *Anton é outro a cada vez*. E, afinal de

contas, somente por meio da ficção é que se pode ser muitos; experiência intrínseca ao escritor.

Todavia, a hipótese do nome do Historiador tem outros dados que a ratificam. Afinal, Antonio, além de ser um dos nomes do romancista, é também o nome de seu primeiro neto. E não seria ao acaso que a simpatia com o russo se consolida a cada ação. Aliás, para continuarmos nessa seara, em entrevista concedida pelo escritor, quando perguntado sobre qual a palavra mais bonita da língua portuguesa, ele respondeu; *Antonio — o nome do meu netinho*. (ASSIS BRASIL, 2005) Interpretação que na narrativa também encontra suporte na citação acima: *Folheou-o com o polegar, como fazem as crianças que ainda não sabem ler* (p. 164).

Além destes elementos, existe a dedicatória do livro: *Ao Antonio na inauguração da vida*. E essa vida tanto pode ser a do seu neto como a nova vida do protagonista.

Nesse caminho interpretativo, o processo de mudança do Historiador culmina com a sua renúncia quanto à capacidade de a História abarcar a realidade dos fatos. Convicção que, sendo claramente do autor, se aloja no núcleo desta personagem emblemática que concentra tanto os elementos materiais — referências cruzadas — como espirituais provenientes da realidade vivenciada pelo autor. Afinal, a evidência da relação de Assis Brasil com a História ratifica-se na sua constante relação com o “outrora”. É, portanto, uma convicção do autor, mas que na transformação do herói se revela como processo lento, penoso, que se vai fortalecendo de modo gradual, em doses sutis na narrativa.

Enfim, outra estratégia do *autor implicado* para conquistar o leitor para o seu programa de modificar as mentalidades via estética. Inicialmente, o protagonista constata a imprecisão dos mapas do confrade do IGHB, mas isso não é suficiente para abalar sua fé. E mesmo após constatar também a imprecisão dos instrumentos de Anton e Picard: *O Historiador também não quis perguntar por que seus mapas não guardavam relação alguma com o terreno em que estavam* (p. 132). Ele preferiu acusar os seus mapas de *falsos* e à sua bússola de *viciada* (p. 148): E nessa negação às evidências preferiu *abandoná-los assim, pairando numa indefinição sem memória, com seus mapas falsos e suas bússolas viciadas* (p. 148) e perseguir o cumprimento da sua missão.

O movimento pendular do Historiador entre a ciência histórica e a literatura, mesmo que ele ignore, é em favor de uma via alternativa na qual tenha lugar a imaginação, o inusitado e a inserção de fatos que antes foram *indignos*¹⁰⁸ da História, os que ficaram à margem. Os esquecimentos do herói combinados com algumas de suas ações e

¹⁰⁸ Aprofundar o sentido do adjetivo/substantivo digno/dignidade. Afinal, para o Historiador, a *dignidade* é algo que cansa [...] *bem que gostaria de sentar-se ali, descansar um pouco da sua dignidade, misturar-se àquele povo*. (p. 36)

pensamentos se intensificam com a viagem num clima de *transtorno* e de *ex-centricidade* que interessa aos objetivos da trama.¹⁰⁹

O descentramento ou ex-centricidade da personagem repercute em vários níveis. Primeiro, com relação ao seu estado emocional – abalado pela perda amorosa – e ao seu meio habitual; segundo, pela própria condição de viajante. Um viajante é sempre um ex-cêntrico.

A justificativa textual para a idéia de descentramento é a sensação de *desamparo* e *afastamento* (p. 59). Essa sensação pressupõe um lugar inicial que é o seu lugar de origem. Digamos seu centro geográfico e cultural, mas também emocional, pois havia a perda de Cecília.

O Cronista da Casa Imperial foi retirado do seu *centro*, fora da essência de sua função, fora de seu lugar, forçado, portanto, à situação de ex-centricidade. A missão que lhe fora conferida provavelmente caberia a outro servidor, mas, tendo havido a falha, ou melhor, a *falta*, que, segundo o Mordomo-Mor, *é a pior forma de erro* (p. 12) nos registros e na memória do cronista, centraram-se em si as tentativas de solução para a História.

O conseqüente e efetivo descentramento geográfico manifesta os estranhamentos culturais e, conseqüentemente, a alteridade como catalisador do processo – tudo lhe era estranho nesta região, *tudo adquiria um ar meio transtornado* (p. 89).

A partir daí, a viagem do Historiador ao *fim-do-mundo*, onde o frio não era exatamente meteorológico, assume ares de uma experiência-limite comparável à descida de Ulisses ao Hades. O Historiador vem ao Sul para conhecer o outro lado das coisas, o lado oculto da História. A interpretação que alinha na mesma ordem semântica o Mundo dos mortos, o passado e o Sul brota despreziosamente na voz do próprio Cronista em reprimenda feita à Cecília: *Num tom exagerado e muito literário, disse-lhe que não poderia ter permitido que os cães vadios, aqueles porteiros do Hades, destruíssem o jardim. Cecília não se impressionou* (p. 23).

Ao admitir que os porteiros do Hades estivessem no seu jardim, ele antecipou que estava prestes a transpor as portas do Hades, ou seja, ir ao outro lado das coisas. Porém, o outro lado das coisas não é um único. O outro lado da história que o Cronista persegue é múltiplo e se bifurca como os caminhos do pampa.

É, também, o outro lado da história que se faz infinito por meio da escrita e se desdobra em mil faces, ondulações e labirintos como o pampa. São os outros lados da História que se faz infinita por meio da literatura como escritura que é. Nutrindo-se da própria escrita histórica existente, a escritura é o maior alvo da obra; e, no mesmo ato, a ilumina e a complementa nas falhas e silêncios. Escritura que se alimenta de si mesma e

¹⁰⁹ O descentramento como estratégia narrativa para representar a complexidade do processo de mudança do Historiador pode ser visto como alegoria de uma profunda reflexão sobre o processo da escritura histórica.

que serve a dois amos. Espécie de autofagia que está ilustrada no broche de uma das estancieiras na figura da *cobra que mordendo a própria cauda* (p. 153). Personagem que veta o acesso do historiador às cartas que possivelmente desvendariam suas dúvidas.

3.8 AS FALHAS E AS RAZÕES DA HISTÓRIA

Os equívocos e as falhas constatadas 21 anos depois, pelo próprio Cronista, além de revelarem a fragilidade da escrita histórica no sentido pleno, lançam a suspeita específica de uma fissura nas fontes primárias da História do Brasil no período (1868), pondo a nu a fragilidade de monumentos históricos que, com *dois ou três movimentos de borracha sobre o papel* (p. 166), podem fazer com que a História seja outra.

O gesto um pouco sacrílego para com os fatos históricos por parte do historiador — deveria soar como uma falha moral, comprometendo a composição do caráter da personagem. Contudo, a essas alturas da narrativa e por todos os artifícios do narrador, o leitor já está absolutamente solidário e aliado. E aquilo que poderia soar como vacilo moral acaba se consolidando como solução. Aliás, única para justificar a perversidade do intrincado labirinto a que foram submetidos ambos (herói e leitor) pelas malhas da narrativa, da história e da memória.

Com isso, a narrativa coloca em xeque o modo como teriam sido feitos os registros de uma etapa e de um acontecimento político importante para a História do Brasil — o Tratado da Tríplice Aliança. Afinal, poderia ser um homem com as mesmas características do cronista o verdadeiro responsável pelos registros do acontecimento. Mas isso é outra história ...

O fato é que o jogo ficcional mina de dúvidas o fazer histórico no sentido amplo, sobretudo, lança uma interrogação nada desprezível sobre a escrita histórica no Brasil, tendo em vista que o Cronista, além de todas as suas intenções, era *o membro mais moço do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (p. 21).

A pesquisa desse viés pedregoso revela que o Brasil de Dom Pedro II, não alheio aos avanços e recuos das convicções do positivismo histórico, desfrutava de uma condição que não pode ser minimizada na interpretação da obra. Dom Pedro II foi o fundador e o mantenedor do (IHGB), fundado em 1838. O Instituto contou com a proteção expressa do Monarca com uma ajuda financeira que, a cada ano, significava uma parcela maior do

orçamento do Instituto. Além disso, a partir de 1840, o Imperador, começou a participar freqüentemente de suas sessões, tornando-se o seu grande incentivador.¹¹⁰

A discussão que tem obcecado pensadores e historiadores desde o século XVIII sobre a representação da história passa fatalmente pela busca da perfeição estética, sendo uma evidência que se transforma em dilema na vida do Historiador devido à sua fé nas ciências.

A obsessão pela forma verbal perfeita para revestir um pensamento ou uma idéia é natural dos poetas, mas como perfeição é sinônimo de perenidade, fazendo-se objetivo também do historiador. É nessa hora que a referência a Robert Southey ganha seu sentido, uma vez que além de historiador é poeta.

A circunstância de que Southey seja um personagem híbrido — possui uma dimensão ficcional e uma real — permite que se descubra, por exemplo, que ele nunca esteve no Brasil e que se valia apenas da pesquisa e de dados repassados por terceiros. De posse desse dado biográfico, deduz-se que talvez para o Historiador-protagonista o fato de que o poeta inglês nunca tenha pisado na maior colônia portuguesa denuncia que as fontes de sua História do Brasil são de ambígua credibilidade — representação de representação —, ou seja, fontes secundárias. Não teriam as garantias de provas testemunhais tão prezadas pelo Cronista. E, sendo ele inglês, a sua história seria essencialmente a representação de uma realidade cultural estrangeira, e nela o autor teria elaborado, propagado e traduzido o espaço ideológico no qual se situava (MACHADO & PAGEAUS, 2001), quer dizer, a Inglaterra.

Aceitando-se essa possibilidade interpretativa, supõe-se que, para o Historiador positivista, a História do Brasil de Southey é algo que beira à ficção, além de, muito provavelmente, estar a serviço de interesses ideológicos e comerciais da coroa britânica. Entretanto, isso o coloca no centro de um paradoxo, pois ele também almeja a perenidade por meio de uma história definitiva. E, afinal, não há nada mais mutável do que ciência e nada mais eterno do que arte.

O impasse é sintoma de uma realidade reprimida pelo protagonista, ou seja, a sua natural inclinação à beleza ou à criação poética das palavras. O cruzamento entre ficção e realidade sugere que o desejo de corrigir os *erros da História do Brasil de Robert Southey* (1822) dessa criatura assisiana não é casual. Ao contrário, dá espaço a considerações sobre o dilema profissional e ideológico do Cronista e, por extensão, sobre a trama em geral.

Southey é um poeta inglês (1774-1843) que, durante dezesseis anos, entre 1806 e 1822, se dedicou a pesquisar e a escrever uma História do Brasil. Conforme juízo do próprio

¹¹⁰ Estudos recentes na área da História avaliam o tanto de intervenção do próprio Imperador na construção da iconografia, dos registros, enfim, da história que seria a nossa. (GUIMARÃES, 2005) Também acessível no site: www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/ighb.html. Acesso em: 24 jul. 2007.

autor externado em carta a um amigo, sua História deveria ser obra *destinada a jamais perecer, uma vez que representaria para brasileiros de sucessivas gerações algo semelhante ao que o livro de Heródoto representava para os europeus.*¹¹¹

Dois aspectos antagonizam o Historiador d'A margem e o pesquisador inglês: primeiro que Southey era um poeta, *antes de mais nada*, e para a corrente historicista, sua obra e seus métodos careciam de isenção científica. Ela fora redigida em um momento marcante para Southey, em particular, e para a grande maioria de seus conterrâneos, de um modo geral. Portanto, pleno de subjetividade e um pouco a exemplo do que fez Michelet e do que defende Villemain, quando diz: *Yo pido al historiador el amor a la humanidad o a la libertad; su justicia imparcial no debe ser imposible. Es necesario, al contrario, que desee, que espere, que sufra o sea feliz con lo que narra.* (VILLEMAIN, 1850)

Sendo o protagonista um defensor do cientificismo histórico, portanto, na contracorrente dos nomes citados, fica fácil deduzir que os erros que ele detecta em Southey gravitam em torno de objeções não tão científicas, mas certamente devidas a querelas teóricas, ideológicas e culturais que sempre inquietaram a própria História.

Além do privilégio concedido à linguagem poética, outro agravante contra Southey por parte do Historiador provavelmente residia em que o historiador inglês não era *um contemporâneo dos fatos* que narrava. Sua obra era produto de pesquisa e leituras diversas – refiguração e reconfiguração de fontes secundárias. Portanto, diante das intenções do protagonista-historiador, vê-se que o inglês não comungava com a condição testemunhal que o Historiador do Segundo Império do Brasil considerava indispensável. Sua intenção de corrigir a obra de Southey era própria de historiador uma vez que *os historiadores passam metade de seu tempo a corrigir os colegas* (p. 17), sem embargo de que as incontidas aspirações poéticas que o arrastavam acusassem sua inclinação para a mesma trilha do poeta-historiador inglês, podendo incorrer nos mesmos erros cometidos por aquele.

Paradoxalmente, sua rígida postura positivista com relação aos erros cometidos por outro historiador é proporcional ao gosto incontido pela erudição literária e pelas frases poéticas e bem acabadas. A ambigüidade entre História e Literatura reforça-se com as invocações livrescas da personagem – , ou seja, no fato de que na sua estante coexistem *livros de História com romances de Walter Scott e Sterne.*¹¹²

Seu rígido sistema de julgamento pessoal sobre a dignidade dos assuntos que merecem integrar a História invoca o perfil de historiador duramente criticado por Walter

¹¹¹ A obra em questão é *History of Brazil*. SOUTHEY, Robert. **History of Brazil**. London: Printed for Longman, Hurst, Rees and Orme. 1810 e 1819. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/brasil500anos/texto_capa5.html. Acesso em: 14 jun. 2007.

¹¹² A sugestão de uma pacífica convivência entre arte e ciência lembra uma das características que difundia a imagem de D. Pedro II: *protetor das Ciências e das Artes*.

Benjamim na sua terceira tese sobre a História – sobre aquilo que vale a pena registrar, ou seja, o discurso dos vencedores.

Mas no seu caso não é apenas isso que mostra a fragilidade/vulnerabilidade de seus escritos. É a eliminação, por critério personalíssimo, portanto altamente subjetivo, dos acontecimentos e nomes indignos de registro. Isso fica claro quando se exaspera ante a exigência de lembrar-se do tal candidato a Barão perdido no remoto e vastíssimo Pampa Sulino, motivo de sua contrariada descida ao Sul: *Se fosse assunto digno da História* (p. 15).

Contudo, além da celeuma historicista, há uma questão efetivamente histórica que poderia ser a causa da divergência com Southey: a declarada simpatia da coroa britânica pelo pensamento e pelas idéias de Southey. Tais elementos fazem ainda mais instigante a atitude do Cronista para a interpretação, pois leva a crer que suas intenções não se devem a mero purismo científico. Pressente-se nessa postura a dupla resistência: cultural e política. Embora isso seja silenciado, pois não está no texto, mas fica implícito que o cronista duvida do método do poeta-historiador inglês, por entender que o mesmo não dispunha dos recursos suficientes para a missão de registrar a verdade dos fatos.

Essas proposições poderiam seguir ainda no sentido de que, estando Southey a servir os interesses britânicos, desconsiderava e/ou criticava os interesses específicos do Brasil e de Portugal. Pode-se entender a atitude do Cronista como recusa à versão histórica do estrangeiro, uma recusa à versão do Outro, uma manifestação de alteridade, intensificando o viés ideológico. As relações políticas entre Portugal e Inglaterra tinham lá suas agruras. Southey era inglês e o projeto de escrever a História do Brasil integrava um projeto maior que era a história de Portugal e suas colônias. Portanto, as imagens construídas pelo inglês muito provavelmente iam de encontro às que o Cronista produziria sobre os mesmos eventos e pessoas. Entende-se que a insatisfação do Cronista como Historiador radica nas disparidades por ele identificadas a partir de sua perspectiva temporal e espacial.

O tributo temporal de Robert Southey deve-se a uma perspectiva cujo ideal romântico associado ao liberalismo econômico não corresponde ao momento do protagonista d'*A margem*. O Brasil ainda defendia o escravagismo, enquanto o Liberalismo inglês, devido aos interesses industriais, se atritava com o modelo brasileiro.

Há margem para supor que é também contra essa representação que o cronista brasileiro investe. Uma representação que ele não considera autêntica, porque se origina de uma alteridade, de um estrangeiro.

Por tudo isso, constata-se que o temor que o protagonista nutria com respeito à subjetividade gerada pela imaginação não o resguardava das parcialidades oriundas da ideologia (pátria) à qual cada ser humano se alinha e pela qual define todos os seus atos.

O desnudamento dessa outra fragilidade, entretanto, serve apenas como ilustração argumentativa para reiterar o que por caminhos menos áridos está na voz de dois membros

do IHGB na passagem já referida, quando o Confrade e o próprio Historiador reconhecem que *dada a mentira geral* (p. 34), *historiadores passam metade de seu tempo a corrigir os colegas* (p. 17).

De qualquer sorte, é o aspecto humano da personagem e sua capacidade de transformação que a redime de eventuais equívocos. É significativa, por exemplo, a consciência que ele tinha de algumas de suas limitações na realização do ofício de historiador, pois sabia, com desgosto, que sua memória *nos últimos tempos lhe restituía os fatos por miseráveis fragmentos. Triste era estar com o organismo até agora cheio de força e a mente deteriorando-se como uma fruta longe da árvore* (p. 23).

Pelo que se percebe, ele não contava com a memória para escrever sua História do Brasil como contemporâneo dos fatos, ou não acreditava nessa possibilidade. Ao contrário, confiava apenas nas anotações que reunia há tempos nos seus 26 cadernos. Ele não confiava na memória, mas confiava cegamente que suas anotações pessoais fossem fidedignas à realidade apreendida pela sua percepção, pelo menos até o episódio da falta dos registros na província de São Pedro.

Esse perfil do Historiador no romance permite identificar as questões mais candentes nas discussões sobre as teorias da história e sua respectiva filosofia, ou seja, sua intrínseca filosofia, pois como diz Carlos Rama: *pensar a História é fazer filosofia da História*. E isso *A margem* faz com maestria.

O fato de que era o cronista, mas que *se sentia um Historiador antes de mais nada* (p. 13), além do dilema com relação à objetividade, remete às diferenças entre a função de cronista e a de historiador. O Cronista estaria vinculado a uma fase anterior ao positivismo; o historiador, ao contrário, imbuído das certezas da História como ciência. Ocorre que ao positivismo também estão vinculados os ideais republicanos. E a personagem é, em aparência, um monarquista. Isso antecipa um conflito que repercutirá também como paradoxo na imagem do próprio Imperador, a partir da projeção estabelecida entre ambos no texto.

As contradições possíveis da adesão a um movimento filosófico¹¹³ e de sua forçada adaptação a um determinado contexto que não lhe deu origem mostra que ao mesmo positivismo, que tão bem foi acolhido pela Monarquia brasileira com relação à História (como é o caso do IGHB), estão atrelados os ideais republicanos e ao liberalismo em especial na província do Rio Grande. Sendo o Historiador, em princípio, um monarquista, cria-se um paradoxo (Liberalismo x Monarquia).

Um conflito ideológico que, pelas magias da narrativa, repercutirá na imagem do Imperador. A partir de algumas coordenações de atributos intrínsecos das personagens, o

¹¹³ Haja vista o caso do Liberalismo e do Romantismo na Espanha e do Modernismo na América do Sul.

perfil ficcional do Monarca, aliás, com sólidos pontos de contato com a sua imagem histórica ou seu mito, projeta-se sobre a figura do protagonista estabelecendo um nexos inusitado e introduzindo uma grande interrogação na imagem pública de Dom Pedro II, *o defensor das ciências e das artes*, que acaba por modificar sua imagem política.

3.9 O CRONISTA E O IMPERADOR

Alguns nexos entre as manifestações de subjetividade de ambas as personagens depositam matizes novos sobre a imagem histórica de Dom Pedro II. As impressões de alteridade do Historiador, para além de realçarem a sua condição de viajante estrangeiro, reforçam, em analepse, as impressões do Monarca com relação ao Sul, mostrando o quanto o Monarca era um estrangeiro em seu gigantesco Império. Estabelecida esta conexão de ressonância emotiva e cultural entre as duas personagens, viabiliza-se a revisão da imagem do Monarca do Brasil, que se constrói basicamente no silêncio ou no eco da imagem do protagonista.

Um Sul marginal – geográfica e culturalmente – emerge do imaginário de ambos. A imagem do Sul como *território gélido, meio castelhano, bárbaro, lugar de guerras e sedições, pouco brasileiro* (p. 12), é do Imperador do Brasil, mas, a partir daí, desdobra-se no Historiador condensada na sensação de *um frio que não era completamente meteorológico, mas algo mais amargo, como um desamparo e um afastamento* (p. 59). O mesmo quando este demonstra a sua perplexidade ante as relações interpessoais dos nativos: *Ali tudo assumia um ar meio transtornado* (p. 89). Os atributos *bárbaro* e *transtornado* utilizados por ambos intensificam a identidade perceptiva.

A conexão permite constatar que ambos são culturalmente europeus, embora nascidos no Brasil, revelando impressões de alteridade que, na perspectiva imagológica e na definição de Machado e Pageaux, define-se como *fobia*¹¹⁴ com relação ao Sul e aos gaúchos. O aporte da imagologia é indispensável para a identificação de atitudes fundamentais que auxiliam a compreender a imagem do Outro, quais sejam: o desprezo em nome de uma superioridade do Eu – *fobia*. O inverso dessa que se traduz no culto excessivo ao Outro – *mania*. E a *philia*, que corresponde ao diálogo igualitário entre aquele que olha e o que é olhado, resultando num movimento de aproximação.

¹¹⁴ A *fobia*, na definição de Pageaux sobre a apreensão do estrangeiro/Outro, é quando a cultura estrangeira é vista como inferior ou negativa em relação à cultura nacional ou de origem. Há quatro atitudes em relação à apreensão do estrangeiro. À *fobia* opõem-se a *mania*, quando a cultura estrangeira é vista como superior; a *philia*, quando a cultura do Outro é vista como positiva sem ser superior. Pageaux identifica ainda a ausência de manifestação com relação à cultura do Outro como uma espécie de harmonização. (MACHADO & PAGEAUX, 1993).

Mas, para além do aspecto cultural, a conexão entre ambos abrange aspectos psicológicos. Por exemplo, um certo ar de ausência pertencente ao Imperador que parecia estar sempre querendo fixar-se em alguma outra coisa que nunca era o que lhe queriam dizer. Abreviava sempre os diálogos ao dizer *já sei, já sei*, fosse para *livrar-se do tédio*, fosse porque estivesse distraído com seus próprios pensamentos. A distração é também característica do Historiador e exaspera o diligente e interessado Mordomo-mor da Casa Imperial, quando constata que ele *sempre dava a impressão de estar longe de onde estava* (p. 15).

No entanto, aos olhos da criada Cecília, a distração caracteriza os *generosos*, sendo que esse atributo repercute na imagem que a obra cria do Imperador. Pertence a ambos também o apagamento de lembrança do fato ocorrido no Sul – revelando memória afetiva similar. Se D. Pedro II tinha *decisões categóricas* (p. 11), o protagonista, por sua vez, *tinha fama de opiniático*. *O que não sabiam era que logo se arrependia* (p. 23). Ademais, há uma identificação interpessoal entre ambos que reforça a conexão e se traduz na admiração mútua. Verifica-se uma espécie de idealização, cujo modelo cultural europeu corresponde ao conceito de *philia*, ao diálogo igualitário entre a cultura que olha e a que é olhada. Adesão identificadora. Conforme a narrativa, o Historiador tem pelo Monarca um *fascínio muito além das contingências humanas* (p. 29). O Monarca, por sua vez, vê no Historiador um exemplo de perfeição nos moldes europeus quando afirma que *se todos os funcionários fossem como Vosmecê, nosso Império seria igual aos da Europa* (p. 39). Consolida-se, assim, a idéia de espelhamento ou de duplicação entre ambos.

De certa forma, a partir do reflexo entre as personagens, o estereótipo conhecido de D. Pedro II acaba atingido. As representações literárias do Monarca, as imagens construídas pelo discurso histórico e a própria memória leiga de tradição oral apresentam-no como o vulgo o via à época: *Pedro Banana*. Um pouco frívolo, frágil, desinteressado das questões político-administrativas, apaixonado pelas artes.

No entanto, a intimidade do leitor com o Historiador, dentro do espaço da narrativa, faz com que ele se solidarize de forma profunda a este e depois volte o olhar ao Imperador, porém, já não será da mesma perspectiva. Seria ele um desterrado? Condenado a um tipo especial de exílio que só os desdobramentos da colonização portuguesa permitiram? Mas este é outro tema.

3.10 A GEOGRAFIA, O CAMINHO E A IMAGEM DO SUL

*Vuelvo al Sur,
como se vuelve siempre al amor
[...]Llevo el Sur,
como un destino del corazón
Fernando Solanas*

Num império gigantesco de tantas, remotas e exóticas províncias, o argumento d'A margem seria relativamente comum, banal até. Um funcionário da corte com a missão de preservar a honra do Imperador na palavra empenhada com a promessa de um título nobiliárquico. Afinal, um assunto menor e uma trama talvez até corriqueira num Império *tão pródigo em barões* (p. 24). Uma história que possivelmente aconteceu em outras também remotas províncias do Brasil imperial, embora cause espécie a concessão de um título de barão a um ilustre desconhecido do Imperador cujo mérito fora a *hospitalidade sulina* da qual o Cronista também desfrutou.

Contudo, deixando de lado esse dado pitoresco, típico dos exotismos de adaptações de modelos europeus às latitudes do Trópico de Capricórnio, tem-se o texto na sua organicidade. A aparente simplicidade da trama complica-se por duas circunstâncias: a primeira é que o Historiador é um homem em busca da Verdade e de si mesmo – em princípio, todos os homens possuem essa ambição na forma de filosofia e/ou religião; a segunda é a combinação de tempo e de espaço que a obra configura. Essa combinatória reúne: homem (drama filosófico e existencial), tempo e espaço, como categorias essenciais das relações do homem com a sua realidade e sua existência, que são universais. Por outro lado, ultrapassando a época e os conflitos da personagem, é, sobretudo, a região, suas peculiaridades e as de seus habitantes que contribuem significativamente para a complexidade da obra.

Uma região (in)justamente favorecida pelo imaginário do restante dos brasileiros, pela distância geográfica (oportuna?) do centro político do país e pelo clima. Região que é vista como lugar de acontecimentos estranhos e surpreendentes, cujo testemunho é a visão do próprio Imperador como lugar *meio castelhano*.

A maior parte do espaço na diegese situa-se não apenas na região mais meridional do Brasil, como também na região mais meridional do Rio Grande do Sul, sem, contudo, restringir-se à Província Sulina. Mas o itinerário do protagonista traça uma abstrata cartografia, cuja abrangência reverbera em outras áreas (searas), pois é significativo que a trama inicie e termine no Rio de Janeiro – centro político do país.

O descentramento geopolítico do herói em direção ao Sul adquire conotações abrangentes devido ao conteúdo histórico e simbólico da região (geografia).

Em um país de dimensões continentais como o Brasil, é natural que se vejam com estranhamento, e até mesmo com exotismo, as longínquas regiões entre si. Mas o Rio Grande do Sul, em particular, por sua localização geográfica e pelas conseqüências históricas dessa mesma geografia, possui uma mitologia que o diferencia sobremaneira do resto do país.

A região Sul do Brasil historicamente foi convocada a expandir, a defender ou a ceder fronteiras. Com isso, adquiriu especificidades que a distinguem também culturalmente, repercutindo nas manifestações da alteridade e nas imagens geradas por essa condição. É um lugar do qual não se podem obliterar certas singularidades que já pertencem ao senso comum do imaginário coletivo, matizes e lendas que o definem tanto de forma metafórica como histórica.

Todavia, paradoxalmente, é essa mesma multiplicidade lendária e mitológica que dá ao Sul um passado imemorial; considerando o termo memória no sentido de conservação escrita, objeto de atenção do Estado para registro da versão do poder, que acaba por ser a memória coletiva de um povo. (LE GOFF, 2003, p. 419)¹¹⁵

As terras incógnitas do Sul, mais que labirínticas, são impenetráveis em profundidade ao Historiador. Nesse sentido, as imagens colocadas em cena, o drama e o respectivo desfecho do protagonista de *A margem* criam a suspeita de que a História ainda não contemplou condignamente os acontecimentos pertencentes ou que guardem relação de causa ou de dependência com personagens e eventos cujo cenário tenha sido o RS.

Assim, através do olhar do Historiador, a imagem do Sul é a de um lugar difícil de expugnar. A paisagem do pampa fixa como num quadro submetido a *um jogo de espelhos* (p.122), repete-se na arquitetura das casas, nas estâncias e na ondulação interminável das coxilhas. O Sul é um ambiente labiríntico e tão enigmático como o tal Francisco da Silva que se transforma aos poucos num ser *mitológico* e, portanto, atemporal que se multiplica ao infinito sem materializar-se.

É sugestiva a analogia entre a paisagem e a personagem local, Francisco da Silva, objeto da busca do Historiador. Assim como todos os cenários são iguais, todos os Franciscos da Silva estrategicamente dispostos no caminho do Historiador podem ser o verdadeiro. Aprofundando a linha interpretativa, o Sul adquire um *status* de espaço fora do tempo.

¹¹⁵ A História objetiva: *série dos fatos* que os historiadores/investigadores descrevem e estabelecem com base em certos critérios 'objetivos' universais no que diz respeito às suas relações e sucessão. História ideológica: descreve e ordena esses **fatos** de acordo com certas tradições estabelecidas. O resultado disso será a **memória coletiva**, a qual tende a confundir a história e o mito (primórdios/mitos fundadores) (LE GOFF, 2003).

Lançado num tempo mítico, o Sul associa-se a uma questão perturbadora e universal: a Verdade. No Sul, a tão almejada Verdade que busca o Cronista parece estar com todos.

Por extensão e sugestão, o Historiador é levado a crer que todos os homens ao Sul têm a Verdade e por isso mesmo ela se torna inútil ou irrelevante. É aí que surge o grande desafio ao qual se enfrenta o imperial servidor quando, diante de todas as evidências de estar diante do verdadeiro Francisco, é a sua intuição (subjetividade — solidariedade com o Mesmo que o ligava ao Imperador) que o faz primeiro duvidar e depois desistir ou *abrir mão* da tão perseguida Verdade.¹¹⁶ A Verdade constrangedora, o motivo que levou o Monarca a fazer a promessa, é desproposita. Francisco conta ao Historiador: *Sua majestade pousou a mão no meu ombro e falou: 'pois dentro em breve Vosmecê em homenagem a ser tão gentil anfitrião receberá o título de Barão da Serra Grande'* (p. 160). É até mesmo leviana a atitude do Monarca porque, afinal de contas, foram numerosas as fazendas que hospedaram a Comitativa Imperial. Imaginemos um título a cada fazendeiro. O motivo banal da concessão deixa visíveis as deformações de um regime que não mais guardava a feição nem a finalidade de uma autêntica monarquia. Mais constrangedor ainda é o fato de que o homem nem queria o título. O pior de tudo, porém, é que a ele, o Cronista, estando no pleno exercício de sua função, passou despercebido tal acontecimento que, em princípio, deveria ser digno da História.

A imagem do Sul, que resulta das impressões do Historiador, é estereotipada, ou seja, típica de um Outro, sem, no entanto, ser um estrangeiro no sentido estrito/denotativo.¹¹⁷ Mas é também uma nova imagem, pois o desfecho da trama não deixa dúvidas de que o Historiador não foi capaz de captar as reais circunstâncias políticas da época, nem de reconhecer os protagonistas de boa parte dos movimentos pró-republicanos que conspiravam contra o seu Imperador.

Essa nota discreta sobre a incapacidade de apreensão do Historiador aloja-se como um espinho na percepção do leitor, que é assaltado pela idéia de que o Sul ainda aguarda a narrativa histórica que o dirá.

Todavia, se a geografia influi de modo desconcertante no caminho do Historiador não é menor a questão do tempo em todos os seus matizes.

¹¹⁶ A lição de como o historiador abre mão da verdade quando a encontra: Após encontrar o verdadeiro candidato a barão, ele, inicialmente, rejeita a constrangedora Verdade com que se depara. As circunstâncias da promessa de titulação feita por D. Pedro II.

¹¹⁷ Essa idéia será retomada adiante como manifestação de alteridade do viajante.

3.11 O SÉCULO XIX E O OUTONO

*Sueño el Sur, inmensa luna, cielo al revés,
busco el Sur, el tiempo abierto, y su después.*
Fernando Solanas

Colocado em relação com a série romanesca que aborda a mesma temporalidade, o recorte temporal d'A *Margem* não pode ser considerado uma eventualidade estética restrita à aventura do Cronista da Coroa. No conjunto da obra de Assis Brasil, o século XIX é uma espécie de *leitmotiv*. É como se aquele século precisasse ser explorado a partir de múltiplos enfoques, visto com uma lente de aumento pelo discurso romanesco, *mil e uma vez* recontado pela ficção, para reduzir inquietações e complementar as eventuais falhas ou omissões da História, (SARAMAGO, 2003) como já afirmou José Saramago.

O século XIX, mais precisamente a sua última década, é um período de considerável importância para a história ocidental, e não é diferente para o Brasil. A efervescência de acontecimentos e personalidades, embora muitas vezes insinuadas de forma lateral nas obras do autor, pela repetição, indica uma *intenção de criar monumentos*.¹¹⁸

N'A *margem*, todas as circunstâncias somadas às angústias e incertezas do protagonista servem de trampolim estratégico ao narrador para minar em profundidade o que se sabe sobre o acontecimento histórico mais relevante da época: a Proclamação da República.

Contudo, o tempo meteorológico também é convocado para o conjunto de conotações. A trama inicia-se no Outono, servindo de metáfora ao momento da própria monarquia brasileira – *já havida sido decretado o Outono oficial* (p. 12). E essa antevéspera da nossa república foi também o momento em que começaram a se fragilizar as convicções do positivismo e da História como ciência imparcial apenas.

A diegese delimita-se entre o início do Outono e o dia 17 de novembro de 1889. Tomando por base essa data e retroagindo *vinte e um anos*, chega-se ao ano de 1868 como sendo o ano da passagem do Cronista pelas terras do Sul a serviço da Coroa. Entretanto, do confronto entre o cenário histórico e o cenário ficcional, brota um descompasso, pois a passagem histórica de Dom Pedro II pelo Sul data do ano de 1865. Ano em que *o imperador*

¹¹⁸ Das relações e diferenças entre *documento* e *monumento* elaboradas por Paul Zumthor (Document et monument.. A propôs des plus anciens textes de langue française. *Revue des Sciences Humaines*, fac. 97, 1960, p. 5-19.), Le Goff recolhe a distinção entre *monumento lingüístico* e os simples *documentos* utilizados pela História tradicional. O *monumento lingüístico* corresponde a uma *intenção de edificação*, no duplo significado de *elevação moral* e de *construção de um edifício*, e os *documentos* correspondem apenas à *necessidade da intercomunicação corrente*. E Zumthor vai além e afirma: *O escrito, o texto, é mais freqüentemente monumento do que documento. [...] O que distingue a língua monumental da língua documental é esta elevação, esta verticalidade que a gramática confere a um documento, transformando-o em monumento.*

*D. Pedro II cruzou o Rio Grande, em direção a cidade de Uruguaiana, para participar da cerimônia de rendição das tropas paraguaias detidas naquela cidade. Era o início da Guerra do Paraguai, que se prolongaria até 1870.*¹¹⁹

Desconsiderando essa distorção temporal e insistindo nos dados históricos, tem-se que o Cronista teria acompanhado o monarca na descida ao Sul no ano de 1865. Acrescentando-se os vinte e um anos decorridos entre a primeira viagem e o seu retorno ao Sul, ele teria saído do Rio de Janeiro em Maio de 1886 e não de 1889. Nesse caso, o tempo gasto pelo Cronista entre a saída e o regresso ao Rio de Janeiro seria algo em torno de três anos e seis meses.

Porém, as referências temporais da narrativa deixam estreita margem a essa interessante ambigüidade para o viés interpretativo que, considerada intencional, obrigaria o leitor a suspeitar de *falhas* criadas na ficção. E talvez pudesse concluir que as referências temporais são pouco confiáveis, solapando uma grande fatia da história e da História. Seriam três anos e meio de lacuna na História, que ainda estaria por ser recuperada, pois o Historiador, nesse período, estava às voltas com o acerto do seu próprio rumo, ficando a História à deriva ou ao sabor de outros ventos. O romance então seria a reunião de fragmentos aos quais o narrador deu uma coesão e uma coerência, pois, afinal, o compromisso da ficção não é com a realidade histórica e sim com o processo de transformação verossímil de uma personagem.

Uma ambigüidade construída, porque, logo no início de seu périplo pelo pampa, ou seja, na visita à primeira fazenda, denominada *Porteira de ferro* (cap. 24), confirma-se o ano fatídico na data de aniversário de um dos Francisco da Silva: o centenário fazendeiro que completaria cem anos no *dia 31 de outubro de 1889* (p. 82).

É certo que a ficção não tem compromisso com a realidade, exceto pelo risco de perda da verossimilhança interna, nem está totalmente amarrada aos acontecimentos reais, mas há silêncios que se tornam incômodos e cuja ressonância se estabelece na imaginação do leitor, liberta que é da previsibilidade dos conceitos que segmentam os espaços da significação cognitiva. Até porque tais espaços funcionam como zonas neutras – passagens – que indicam aberturas por onde o leitor circula e que, a exemplo das lendas, *têm mais persistência e valor que a realidade.*¹²⁰

Do cruzamento entre referências reais e ficcionais, cria-se uma lacuna temporal de 3 anos entre 1865 e 1868 que permanece como provocação ao leitor. Na falta de uma causa visível para esse *tiempo abierto*, uma deformação dos dados temporais, volta-se ao caminho anterior. Ou a proposta de rendição foi feita depois, em 1868, ou essa divergência tem um significado também aberto, até porque na lembrança do Imperador decorreram 20 anos (p.

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.ihP.org.br/docs/oasp20000730t.htm>. Acesso em: 02 fev.2006.

¹²⁰ É o que pensa Paris, personagem narrador (p. 380) de *Perversas famílias*, de Assis Brasil.

12) e não 21, como acredita o Mordomo-mor. Resta saber se, pelas anotações do Cronista, não teriam decorrido 24 anos. E, nesse caso, a intenção não parece ser outra que a de metaforizar a instabilidade ou a pouca credibilidade dos registros históricos.

Objetivamente, o Cronista saiu por volta do mês de Maio de 1889 permanecendo ausente do Rio de Janeiro por um período de seis meses. Todavia, ainda assim as referências temporais sugerem uma oblíqua historicidade de sugestivos efeitos. Duas referências temporais e uma alusão direta feita pelo protagonista permitem uma analogia entre o conjunto de eventos que alteraram o quadro político e social da França do século XVIII entre maio de 1789 e novembro de 1799 – hoje conhecidos por Revolução Francesa – e o cenário político brasileiro silenciado no romance. Não se trata da corrente aproximação feita pelos historiadores, ou seja, a de que, *de certa forma, a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889 foi a nossa Revolução Francesa que tardou cem anos a chegar*¹²¹.

São opções narrativas que, sem aborrecer o leitor desinteressado, permitem ao pesquisador garimpar sutilezas, ousadias e ironias no diálogo da ficção com a história por meio de referências temporais. A mais objetiva à Revolução Francesa é a data precisa de 31 de outubro de 1889. A exatidão de uma data, de certa forma, impõe a investigação de um significado, um sentido oculto. Na diegese, trata-se da comemoração do aniversário de cem anos de um dos Franciscos:

O Historiador foi acolhido com espanto e alegria. [...] A estancieira usava o broche da cobra mordendo apropriada cauda. [...] Fez um cálculo mental: — Ele nasceu no ano da Revolução Francesa. — Todos se admiraram da coincidência, *embora perguntassem do que se tratava*. (Grifo nosso, p. 153)

Entretanto, esse caminho, embora atraente, não se revelou interessante aos propósitos do estudo, talvez o seja para os historiadores. A data corresponde à condenação e execução de 21 deputados *girondinos*¹²², acusados, pelo golpe de Estado de 1793, de conspirar contra a República Francesa. (HOBSBAWM, 1996)

A passagem serve a analogias dos contextos histórico-políticos, revelando a ignorância dos locais sobre o significado e as motivações da Revolução Francesa. Uma imagem que já faz parte da nossa historiografia, a de que: O povo não teve participação direta, nem indireta. Pode-se dizer que o povo ficou à margem (Voltaire Schilling).

¹²¹ Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/republica2.htm>. A República brasileira (História por Voltaire Schilling). Acesso em: 30 out. 2006.

¹²² *Girondinos*: Assim chamava-se um dos clubes políticos da Revolução Francesa. Surgiram em 1791-1792, durante o regime da Assembléia Legislativa, destacando-se dos *Jacobinos*. Dominavam a Assembléia, mas não controlavam Paris. Seus líderes eram Gensonné, Guadet e Vergniaud. Eram apoiados pelo marquês de Condorcet. Com o regime da convenção, opuseram-se ao grupo dos *Montagnards*, resultantes da fusão entre os jacobinos e os cordeliers. Apesar de dominarem a convenção, foram derrotados pelo golpe de Estado de 2 de Junho de 1793, passando à categoria de contra-revolucionários. De 31 de maio a 2 de junho: 21 deputados *girondinos* são presos em Paris, acusados de *conspiração*; em 31 de outubro, ocorre a *execução dos girondinos*. Disponível em: <http://maltez.info/respublica/topicos/aaaletrag/girondinos.htm>. Acesso em: 30 out. 2006.

Outro aspecto datado que envolve a concessão do título de nobreza desencadeadora da trama *d'A margem* é a interferência da Igreja. A carta do Bispo Metropolitana ao Imperador, intercedendo em favor do candidato a barão, ganha significações paralelas, deixando à mostra o empenho da Igreja nas causas políticas e, no caso, contra-republicanas. Além disso, é também uma imagem da memória coletiva não-oficial e de consenso popular construída principalmente pela literatura. O desconhecimento do povo, que apenas foi informado das mudanças político-administrativas do governo na passagem da monarquia à república, surge, eventualmente, como crítica e denúncia em algumas obras literárias, além de ser reconhecida pelos próprios historiadores.¹²³

N'A *margem*, porém, inverte-se de forma irônica a questão, passando a ser alienado do processo justamente o historiador *contemporâneo dos fatos* que se descobre tão excluído como qualquer um de seus futuros sucessores não-contemporâneos dos fatos. Isso reforça a imagem de fragilidade da História na obra. Consolida-se a idéia de que ela sozinha não pode responder ao esforço de apreensão da realidade histórica. Num murmúrio que depreendemos dos conflitos do Historiador, a narrativa institui como antagonista a própria tomada de consciência do herói sobre essa realidade.

Além dessas conexões com a história, que se vê como jogo intencional de criação de significados, contribuem as projeções históricas da experiência na representação ficcional de espaços reconhecíveis pelo leitor. Assim também ocorre a *refiguração* de monumentos e fatos que servem de pano de fundo àquele momento e que contribuem para a verossimilhança externa (projeção do real) da obra.

O narrador *d'A margem* enuncia a partir do seu presente, utilizando fontes secundárias como projeções históricas. Por exemplo, *os jornais humorísticos do século XIX* (p. 11), ou aludindo a edificações concretas, como o *Hotel Paris*, em Porto Alegre, como o Paço e a Casa Imperial de Petrópolis, a própria descrição do pampa com sua infinita e labiríntica ondulação entre tantos outros dados que criam essa realidade híbrida muito própria da ficção que insiste na historicidade como programa estético. Desse modo, cria-se um tipo de autoridade indefinível no espírito do leitor comum, promovendo o pacto biográfico.

Esses *espaços reconhecíveis* na narrativa ficcional, ao se conjugarem com outros desprovidos da existência real do referente, num tempo histórico também reconhecível, superam as duas categorias (real e ficcional). Essa ultrapassagem corresponde ao *espaço enigmático* e ao mesmo tempo aberto que emerge da leitura como hiper-realidade. Dimensão esférica e multidirecional que desconhece a horizontalidade ou a verticalidade do mensurável descrito pela narrativa. O entre-lugar em que o leitor recebe e codifica a escritura, reformulando memória e imagens.

¹²³ Uma das obras mais conhecidas e estudadas sobre essa questão é *Esau e Jacó*, de Machado de Assis.

De qualquer forma, o contraponto histórico d'A *margin* induz a uma avaliação dos acontecimentos reais no período entre meados de abril e 17 de novembro de 1889. A interrogação que qualquer interesse histórico faz é: Por que o homem encarregado de registrar os acontecimentos da História no final do Império teria sido afastado do centro da cena política justo naquele momento?

O período pré-republicano é recheado de eventos políticos que se tornam interrogações interpretativas exatamente por não serem sequer aludidos na obra. Tanto na Província como no Rio de Janeiro, o ambiente era tenso de consentida conspiração. Em função disso, alguns *esquecimentos* ou *silêncios* da narrativa frustram a expectativa do leitor minimamente cultivado na história do Brasil e, em especial, na do Rio Grande do Sul.¹²⁴

3.12 O SILÊNCIO E O MURMÚRIO DOS FATOS: MEMÓRIA COLETIVA X MEMÓRIA INDIVIDUAL

O silêncio voluntário é uma resignação ambígua. Ele pode ser, a uma só vez, jogo e ato de solidariedade. Um chamado que, pelo enigma do silêncio, frustra o leitor, porém só o faz provisoriamente. A frustração é uma manifestação da subjetividade. Toda e qualquer subjetividade se manifesta em relação a uma outra. Os encontros ou desencontros de subjetividades iluminam a identidade ou a alteridade. A literatura é sempre a manifestação de uma subjetividade. A proposta de narrativa histórica assisiana possibilita, por meio da leitura racional *a posteriori* da história e de certas regularidades e/ou reiterações, o alargamento do espectro interpretativo a partir das manifestações da alteridade. As imagens do Mesmo e do Outro, como representação de uma realidade cultural e estrangeira contidas no *imaginário social*¹²⁵, ao receberem conformação estética, permitem o tratamento da narrativa romanesca como histórica sem a perda da sua especificidade (LE GOFF, 2003, p.11).

¹²⁴ Francisco de Assis Brasil terminara o segundo mandato de Deputado provincial de dois anos entre os anos de 1884-1886 e 1886-1888. É curioso, senão inverossímil, por exemplo, que o Cronista, estando no RS, e especialmente nas suas terras, não manifeste um pensamento ou que as demais personagens não o façam sobre a histórica influência de gaúchos, como ele e seus amigos Julio de Castilhos, Borges de Medeiros, no processo republicano. Ampliação do estudo sobre essa personagem será realizada no Capítulo 4.

¹²⁵ Trata-se de uma produção coletiva, já que é o depositário da memória que a família e os grupos recolhem de seus contatos com o cotidiano. Nessa dimensão, identificam-se as diferentes percepções dos atores em relação a si mesmos e de uns em relação aos outros, ou seja, como eles se visualizam como partes de uma coletividade. MORAES, Denis de. **Imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em: www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297. Acesso em: 16 mar. 2007.

A trajetória do Cronista Imperial às vésperas da República, no pampa rio-grandense – terras que Clio esquecerá, ou, pelo menos, não destruirá¹²⁶, ao confrontá-lo com os seus próprios fantasmas, o eleva a um patamar emblemático, personificando, de forma alegórica, a *via crucis* da própria História como disciplina. É assim que a narrativa d'*A margem* se ergue como culminância de um processo que não poderia ser de outra forma. Nessa alegoria, desfilam as polêmicas e os percalços da ciência histórica, desde uma prática anterior às convicções do apogeu positivista do século XIX até o relativismo e as contradições atuais. Percorre o texto também, como um pano de fundo, a polêmica questão do espaço partilhado com a literatura por meio da escritura na trajetória do protagonista Historiador.

Após a adesão afetiva que alia o leitor ao herói é a vez da frustração e da dúvida. A frustração vem de que, após as incertezas sobre o verdadeiro candidato a barão quando o Historiador encontra o tal *Francisco* que seria o verdadeiro, este dispensa o título, sob a alegação de que *um título de barão não vale todo esse dinheiro* (p. 161). É nessa hora que mesmo o leitor mais desatento reconhece um escandaloso contra-senso. Um descalabro ante a importância dispensada pela Casa Imperial à causa. É assim que a sensação equívoca que já se vinha avolumando adquire proporções alarmantes. A curiosidade quanto à importância da missão para os acontecimentos políticos do país adquire contornos de absurdo frente às razões alegadas pelo ex-futuro barão para recusar o título. O Historiador ao dia seguinte reconstitui mentalmente a cena e o desfecho do encontro com o tal Francisco da Silva: *Lembrando de ontem, lembrando dos cinco fios de cabelo, o logro e do ridículo, ele não conseguiu conter um riso folgado e limpo, que logo se transformava em gargalhadas convulsivas, como nunca acontecera antes.* (p. 163)

A partir daí, questiona-se o lugar e a relevância da missão no delicado contexto político nacional da monarquia. É então, e com a mesma sensação de engodo e de sem-sentido que atinge o Historiador, que o leitor é forçado a buscar um sentido segundo ao que lê. É esse efeito de coerção exercida sobre o leitor que o desvia do sentido primeiro das palavras, procurando-lhes uma significação segunda como possibilidade interpretativa. Assim, entra-se em um território alegórico (TODOROV, 1980). É também aí que se pensa nos silêncios da narrativa, que certamente são estratégicos e estão insinuados ou murmurados objetivamente nas epígrafes de abertura e encerramento do romance e no mal que aflige o Historiador: um zumbido insuportável nos ouvidos. E assim ele decide: *Desisto de escrever a minha História do Império por um Contemporâneo dos Fatos.* (p. 162)

A verdade que ele tanto buscava e que pressentia (p. 161) veio avassaladora, mas na direção oposta à que ele esperava. Uma verdade tão obtusa quanto dolorosa. Uma verdade

¹²⁶ *Terras mergulhadas num passado imemorial ou as últimas terrae incognitae* (MACHADO & PAGEAUX, 2001-A, p. 39).

que não poderia ir para a História. Sua desistência resulta de ter chegado até o avesso, até o outro lado das coisas, ou seja, no Hades onde está preservada a verdade dos mortos e, ainda assim, decidir que ela não lhe serviria.

A interpretação alegórica, porém, conduz a reflexão às teorias e à filosofia da História. A alegoria das diversas etapas porque passou a disciplina desde o seu surgimento até a superação do diacronismo na contemplação histórica e da redução do abismo que a separava da contemplação poética. A redução da abstinência estética que mantinha o historiador submisso ao ideal de objetividade descritiva ampliou suas variantes interpretativas. Essas mesmas etapas estão representadas nos conflitos conceituais e ideológicos do protagonista.

Já os silêncios remetem a elementos factuais e ficcionais ausentes no pano de fundo histórico. Nesse ponto, abrem-se dois caminhos a partir da interdisciplinaridade. De um lado, o diálogo com a História, de outro, com as representações artísticas; englobando-se aí, além da própria literatura, o cinema, a fotografia, a pintura, etc., que coincidem no espaço e no tempo com os eventos aludidos

Conforme a Tese XI de Jauss (1994) esse corte sincrônico permite a visualização e a classificação da multiplicidade heterogênea das obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes opostas e hierárquicas, revelando amplos sistemas de relações na literatura de um determinado momento. Não obstante, sigo no viés das imagens constituídas a partir da ficção com relação às preexistentes nos arquivos do imaginário cultural e literário.

3.13 ROMANCE, HISTÓRIA, IMAGENS, ALTERIDADE E IDENTIDADE

*Y mientras de más alto caigas, más larga tu duración
en la memoria de la piedra.
Vicente Huidobro, Altazor*

Ao questionamento da escrita histórica soma-se a reflexão sobre as relações de alteridade entre o Rio Grande do Sul e o centro do país, que só enriquecem a perspectiva do romance. Não bastassem os estranhamentos do Historiador, pois das manifestações de alteridade de Picard e Ánton não se tem conhecimento, as imagens que se apresentam são dadas pela percepção de dois 'brasileiros'. A começar pelo Monarca: *O Mordomo vinha-lhe agora falar sobre o Sul, esse território gélido, meio castelhano e pouco brasileiro.* (p. 12) Os sentimentos do Historiador sobre nosso modo de ser completam o quadro de exotismo que

nos lembra que, de alguma maneira, somos *estrangeiros a nós mesmos* (KRISTEVA, 1994, p. 196)

Assim, fixa-se o histórico insulamento político-administrativo, marca das nossas revoluções, que se deve a aspectos tanto geográficos como econômicos, refletindo-se num também histórico isolamento cultural e estético — mas isso daria outro trabalho.

De qualquer modo, à obra de Assis Brasil, cabe o que diz Benjamin Abdala Junior no sentido de que opera *maneira equivalente às produções paradigmáticas desse movimento estético-ideológico, que procura o geral através do particular, a nação através da região, o coletivo através do individual*. (ABDALA, 1999, p. 20)

Pode-se dizer que sua ficção tenciona dois movimentos conjuntivos. Um nacional, que parte do regional — como não poderia deixar de ser — e em escala ampliada, aprofundada, articula-se em nível supranacional, colocando-se numa perspectiva de feição pós-ocidental. E aqui se retorna à afinidade ou, até mesmo, tácita cumplicidade entre o herói e o russo Anton com relação ao francês Picard.

Isso também reforça a idéia sobre o significado dos nomes das personagens. Picard, por exemplo, além de remeter à região francesa — Picardia —, carregado pelas denotações em torno da sugestão de homonímia da palavra pícaro, adquire maior significação. Ou seja, aquele que é *astuto, sagaz, malicioso, que vive a expensas de outros*. Já Anton Antonóvich, na sua dualidade potencializada, poderá remeter a Portugal, por ser nome muito freqüente naquele país. A partir dessa constatação, pode-se voltar às sugestões e possibilidades interpretativas do nome de Cecília. Na busca de referências cruzadas, tem-se que Cecília é o nome da primeira filha do segundo casamento do histórico Joaquim Francisco de Assis Brasil.

Segundo Nilson Mariano (1997), a Cecília histórica era diferente da maioria das moças da virada do século. Ela nasceu em Washington, a 26 de maio de 1899, quando Francisco de Assis Brasil era embaixador nos Estados Unidos. Era caseira e culta, conciliava as tarefas domésticas com os estudos. Morreu aos 35 anos, solteira, fulminada por um raio quando cavalgava nas proximidades do castelo de Pedras Altas.

Porém, o dado mais curioso para a interpretação da obra literária é a estreita amizade e mútua admiração entre Cecília histórica e o historiador Capistrano de Abreu, que foi inclusive professor da Cecília Assis Brasil. A partir daí, pode-se identificar afinidades entre o historiador Capistrano de Abreu e o Historiador d'A *margem*. Sendo Capistrano um personagem histórico, seu outro elo com o protagonista, além do vínculo afetivo com uma Cecília, é que, a exemplo deste, Capistrano também *se recusou a escrever a sua História do*

Brasil, preferindo diluir o conhecimento de sua maturidade em pequenos ensaios, fragmentos e histórias pitorescas.¹²⁷

Concluída essa incursão pelos nomes das personagens, tem-se um indicativo de *re-orientalização*¹²⁸ estratégica na deliberada afinidade entre o russo Anton e protagonista. Cria-se uma *imagem* bastante significativa com relação não apenas a duas nacionalidades, como também a um olhar sobre as relações culturais historicamente conhecidas entre o Brasil e os países envolvidos. Mas atenção: não é possível falar ingenuamente de *fobia* com relação à França no sentido cultural como um todo, tampouco de *philia* com relação à cultura russa.

O que está em jogo é a oscilação entre uma tradição escrita ocidentalizada, etnocêntrica, cartesiana e a busca pelos caminhos da ficção. Ajustando o foco da lente, temos Portugal. Afinal, estamos ainda muito próximos da Independência. Há ainda muitos ecos e imagens do colonizador que precisam ser revisados e reformulados, e a narrativa está a indicar esse caminho.

Um dos matizes agregados à imagem do Sul erigida por *A margem* é o de um espaço onde a Verdade é inútil e impenetrável para o Historiador tradicional. Mas a imagem estereotipada do Sul é colocada numa conexão entre personagens visando a reformulação de uma outra imagem: a de Dom Pedro II. Tanto o Historiador brasileiro quanto o Monarca revelam percepções de estranhamento maiores com relação ao Sul, do que personagens efetivamente estrangeiros como o russo *Ánton* e o francês *Picard* ou a criada portuguesa *Cecília*. E é precisamente este aspecto, embora não o único, que permite pensar uma espécie de duplo entre o Historiador e o Monarca.

Se metaforicamente a descida do Cronista ao Sul revela o *fardo do historiador* no seu enfrentamento com as ambigüidades metodológicas do ofício (WHITE, p. 53), borgeamente¹²⁹, ela se constitui em um processo de descida ao íntimo de si mesmo, libertando sua sensibilidade reprimida, sua capacidade para *cair*¹³⁰, ou seja, para criar a partir da imaginação. Tal processo de autoconhecimento empurra naturalmente o leitor a gesto análogo, mas em outro viés. Se o personagem de Borges, *atravesado y transfigurado*

¹²⁷ João Capistrano de Abreu foi um dos primeiros grandes historiadores brasileiros. Cearense de Maraguape, nasceu em 23/10/1853 e morreu, no Rio de Janeiro, em 13/08/1927. Produziu ainda nos campos da etnografia e da lingüística. A sua obra é caracterizada por uma rigorosa investigação das fontes e por uma visão crítica dos fatos históricos. Existem afinidades sutis entre esse historiador real e o Cronista de *A margem*. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~oscar/CAPISTRANO>. Acesso em: 17 mar. 2007.

¹²⁸ No sentido de distanciamento dos valores e caminhos herdados do ocidente europeu: linguagem, escrita, história. Aproximação a uma origem, retomada de caminhos pré-ocidentais.

¹²⁹ No sentido que o Sul adquire, no relato borgeano *El sur*, como sinônimo de passado imaginário. (BORGES, 1989).

¹³⁰ No sentido que se desprende do poema de Vicente Huidobro, *Altazor* (1931). Tanto em uma leitura direta como metafórica, percebe-se que a experiência que atravessa o protagonista do poema *Altazor*, de Vicente Huidobro, é a queda da totalidade e plenitude de que gozava o sujeito lírico antes de sua *viagem de pára-quadras*, conduzindo-o a uma fragmentação da identidade anterior. O poeta perde o centro de sua antiga condição existencial, própria da poesia clássica e moderna, dissolvendo-se em uma experiência situada em um espaço e um tempo diferentes, estranhos, dispersos e angustiados que, entretanto, são capazes de transformar um pára-quadras em um *parasubidas*, como diz este verso: *Mago, he ahí tu paraídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.* (HUIDOBRO, 1931)

pela imensidão da paisagem, vastidão que apesar de tudo era *íntima y secreta*, chegou a *sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur* (p. 528), essa outra viagem ao Sul feita pelo Cronista leva-o a admitir que *estar no Sul significa estar em lugar nenhum* (p. 123). O que não é lugar, não é espaço; logo, é tempo. É o passado imemorial do Sul e do Brasil. Isso conduz o leitor a um movimento similar com relação ao seu passado histórico.

Apesar dos acontecimentos políticos candentes à época, a narrativa de um herói cujas convicções, valores éticos e estéticos são privilegiados em relação aos políticos, que, melhor dizendo, são ausentes. Pode-se apontar isso como um dos grandes silêncios da narrativa.

3.14 CONJUGAÇÃO TEMPO E PERSONAGENS

Simultâneo ao movimento espacial da viagem – descentramento geográfico – do protagonista, há um movimento linear da passagem do tempo cronológico ficcional por meio das estações do ano. O outono é a estação por ocasião de sua partida para o Sul; logo, o inverno que ele suporta com todos os seus rigores no périplo em busca do fugidio Francisco da Silva; o calor do verão que estaria simbolizado no episódio com Cândida, seguido da primavera com todo o seu esplendor de renascimento. Para além da alusão a um tempo cíclico que surge com o alinhamento das estações do ano e a possibilidade de renascimento da primavera, é a metáfora do outono que se desdobra – a exemplo do descentramento da personagem – em diversos níveis interpretativos. O outono da vida do herói – *Quero que em minha casa seja sempre outono, assim como é outono em meu espírito*. (p. 17) – acaba por funcionar como símbolo do outono da própria História e sua já escassa força como ciência guardiã da verdade dos fatos à humanidade. Sua fragilidade insinua-se no material da estátua de Clio – era de gesso, frágil –, no equívoco dos mapas, nas falhas dos registros e da memória. Num processo de intensificação de significados, a própria cor amarela na sua ambigüidade simbólica é a mesma das espigas maduras do verão quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura. Ela é, então, a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte. É a cor do Oeste, do poente, do ocaso. Até porque, logo no início da narrativa, todo o espaço físico do Historiador – inclusive a estátua de Clio – estava tomado de *uma cor dourada e frágil* (p. 17). Em outro nível, a mesma metáfora do outono serve ao regime Monárquico, pois, ao iniciar o conflito, estava *já instalado o outono oficial* (p. 12). Intensifica-se a idéia de ocaso com o desinteresse do Monarca pelas coisas da casa imperial. O empenho do Mordomo-Mor contrasta com as respostas lacônicas e

evasivas do Imperador. Ademais quem se preocupa com os republicanos é somente o Mordomo: *Precisamos esclarecer esse caso, antes que os republicanos tomem conhecimento* (p. 14).

Este fator sugere a revisão dos registros históricos desde 1850 até 1889, em especial a biografia de Dom Pedro II e os acontecimentos que culminaram no dia 15 de novembro de 1889. Sem dúvida, fica a pergunta: Teve o Monarca de esperar, pacientemente, por quase meio século, que alguns brasileiros (gaúchos?) se cultivassem nas doutrinas de Conte para libertar-se do fardo de ser aquilo que talvez não fosse aspiração de sua alma nem adequado ao seu espírito? Ou seja, condenado a governar um país tropical — *sentia muito calor* — sendo ele culturalmente europeu?

Essa impressão é reforçada no desinteresse do Imperador pelos assuntos político-administrativos do país e pela afirmação do narrador de que *ele foi uma necessidade romântica* (p. 11) — teria servido mais aos propósitos das elites políticas brasileiras. Nesse caso, estaríamos meio que à deriva desde a proclamação da Independência, pois o menino imperador era apenas uma figura decorativa que teria cumprido a árdua missão de abdicar de sua vida.

A organização de apenas dois fatos históricos, como, por exemplo, a febre amarela e a Proclamação da República, na diegese, evidenciam uma condensação temporal que situa essa ausência do Monarca ou acefalia no Poder em um período que abarca desde muito antes de 1850— data em que efetivamente houve a epidemia da cólera morbo —, pois, ao iniciar a *via crucis* do protagonista, o narrador afirma que *os cidadãos preocupavam-se, mal sabendo que em poucos anos teriam uma epidemia catastrófica, na qual seus filhos e netos pereceriam como moscas* (p. 10).

Esse trato dispensado ao trabalho com o tempo na narrativa rompe o contrato de verossimilhança histórica, deixando o leitor livre para associar seu significado ao período pós-colonial. Ou seja, a partir de 1822, o Brasil esteve ao sabor de uma farsa muito bem sustentada por uns poucos, cuja representação n’*A margem* é o Mordomo-mor.

Voltando à relação com os países envolvidos na história colonial, o que se vê, além das questões propriamente nacionais, é uma situação, senão igual, pelo menos próxima ao ocorrido nas demais colônias portuguesas. Embora não tivéssemos as sangrentas guerras internas como as colônias africanas.

Essa conexão amplia uma imagem, de certo modo, transnacional no que diz respeito ao partilhamento de circunstância com os demais países colonizados por Portugal. Prevalece a idéia de certo abandono ou descaso por parte da autoridade monárquica, já não oficialmente portuguesa, mas com as mesmas idiosincrasias culturais e ideológicas que em outras colônias de Portugal permitiram um certo caos no término da relação colonial, criando

um vácuo no qual as ex-colônias ingressaram politicamente desestruturadas, necessitando de um tempo para a reestruturação nacional.

Associando isso à idéia de que D. Pedro II apenas suportava sua missão por contingências que estavam além de seu arbítrio, pode-se chegar à conclusão de que o Monarca foi uma espécie de sacrifício para assegurar a paz à época, às custas de um abandono à própria sorte e de um destino que lhe fora impingido. A própria fuga de Dom Pedro I intensifica a noção de abandono. Desse modo, nossos republicanos transformam-se em tardios e inautênticos jacobinos quixotescos investindo contra um fantasma. Nossos republicanos foram, de fato, os libertadores do Imperador.

A metáfora do outono que se *instalara no espírito do Historiador* (p. 17) vem intensificar o jogo de imagens e a dualidade possível da narrativa. Quando se inicia a trama, *apesar de já instalado o outono oficial* (p. 12), *ainda fazia muito calor*, causando incômodo ao Monarca – Outono que reflete, sobretudo, as circunstâncias da Monarquia. Novamente se cruzam e se consolidam, no texto, liames entre o Cronista e o Monarca, embora de ângulos diferentes. A função de cronista está aparentemente obsoleta ou em desuso na rotina do Paço, pois o Mordomo, apenas por causa de uma *inspiração*, lembrou-se dele. Situação sugestivamente análoga à condição do Monarca às ações do Mordomo.

O Historiador como duplo do Monarca incita à revisão das causas e dos desdobramentos históricos da república, possibilitando a suspeição de que a indiferença e o sacrifício impingidos ao Historiador sejam similares ao que foi submetido o Monarca, resguardadas as proporções e o sentido alegórico. A impressão de *fardo* ou sacrifício é reforçada com a afirmação de que precisava *defender-se do tédio* (p. 11) de seu ofício. O tédio garante que não havia uma motivação, uma causa e um sentido pessoal no seu ofício. Do mesmo modo, muito o Historiador *desconhecia as origens daquela incumbência* (p. 10). Ou seja, algo que lhe era exterior e alheio.

Conforme a obra, as sátiras dos jornais humorísticos da época chamavam-no de *Defensor Perpétuo do Brasil, Protetor das Ciências e das Artes*. Ao mostrar o senso de disciplina e ética do protagonista, a fineza de seu espírito e seu lado encantadoramente humano, repercutindo na figura do Monarca, a obra de Assis Brasil apresenta ao leitor, ironicamente,¹³¹ uma nova imagem do Imperador do Brasil. No lugar da corrente imagem ridicularizada construída pela propaganda republicana no final do século XIX, brota um Dom

¹³¹ Como a ironia brota no processo de aproximação entre dois pensamentos e situa-se no limite entre duas realidades, a sua característica básica do ponto de vista da estrutura é precisamente a noção de balanço, de sustentação limítrofe. Assim, o leitor não a compreende ao menos de imediato, escamoteando o pensamento que não se dá a conhecer imediatamente. É o inteligente emprego do contraste, que perturba o leitor. O processo provoca uma suave onda de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; parece respeitar o ritmo e o tempo da percepção do leitor, obrigando-o a ponderar sobre o referente (o Monarca). A ironia que daí surge tem qualquer coisa de construtivo; e por causa de todos os seus véus jamais chegaria a ser demolidora como o sarcasmo. Essa ironia depende exclusivamente do contexto do texto, fora dele o seu efeito desaparece tragado pela obscuridade resultante.

Pedro II meio mártir da república brasileira. Sua vida de homem teria sido conscientemente sacrificada para garantir a pacífica transição da monarquia à república e/ou também pelos interesses de alguns na manutenção da monarquia. Aqueles mesmos que, no dizer do narrador, teriam dita *necessidade romântica* e queriam preenchidas *suas vagas aspirações de antigüidade e nobreza* (p. 11). Essa manifestação do narrador se caracteriza como metalepse de autor, ou como manifestação do *autor implícito*, pois além de não expressar o sentimento de nenhuma personagem, choca-se com a aparente convicção monárquica do protagonista.¹³²

A partir daí, também surge a necessidade de revisão da memória farroupilha e de como atuavam as elites rurais sulinas que contribuíram para tal. Murmúrio que a narrativa entrega na alusão a Pedras Altas¹³³ e também no ar de segredo e mistério que o herói experimenta na fazenda do centenário Francisco da Silva.

Se, para a Monarquia, a metáfora do outono remete a um tempo cronológico — tempo dos homens —, linear, sem retorno; para ambas as personagens, o outono remete a um tempo cíclico natural. Após o inverno sulino, com a primavera, o Historiador renasce como homem e liberta-se de seu passado e das contingências que o submetiam a estar *secando como um fruto longe do pé*.

Mas não há pessimismo na solução ficcional. Com o retorno da primavera, insinua-se um renascimento para o Historiador. Liberto já da rigidez, pois *em dois ou três movimentos de borracha apagou o nome que o martirizara. E a História passava a ser outra* (p. 166) por sua intervenção e vontade. E suas razões não vêm ao caso, pois para a História importa o que está escrito. Até porque, as *sem-razões* da História ficam bastante claras na decisão do Imperador em não incluir o Barão do Rio Branco na comitiva que iria à exposição da Filadélfia: *Assim o quero disse, e a História ainda aguarda as razões* (p. 11).

Desse modo, a narrativa inculca no imaginário do leitor a convicção de que a maleabilidade ou a mobilidade da História autorizada a partir das faltas, lacunas, silêncios ou das *sem-razões* criam o ambiente fértil para sua reconfiguração do imaginário e para o aguçamento do senso crítico daqueles a quem ela diz respeito.

Precisamente por causa da ausência de pessimismo, da possibilidade de recomeço próprias de um texto rico em sugestões, é que a liberdade íntima é de fato conquistada pelo Historiador, quando se oficializa com a Proclamação da República, repercute, no silêncio da narrativa, como liberdade também para o Imperador.

¹³² Outra questão que se apresenta no trânsito ou na infinita inseminação entre a ficção e a realidade é que as biografias de Dom Pedro II, até o momento, sempre homologaram a imagem um tanto depreciativa do Imperador sem destacar explicitamente o seu lado heróico. Recentemente, foi publicada a biografia de Dom Pedro II por José Murilo de Carvalho, e, pela primeira vez, algumas das impressões que este estudo registra como presentes na narrativa d'*A margem* surgem num estudo historiográfico sobre a figura do Monarca. (CARVALHO, 2007)

¹³³ A menção à passagem do Historiador por Pedras Altas, além de guardar silêncio sobre a existência de um castelo republicano que havia no local, é sugestão de intertextualidade com a História, em uma espécie de transmigração textual ou transtextualidade, remete a outras obras do escritor.

Para além dos destinos das personagens, o tempo cíclico remete ao tempo mítico, tempo da escritura. Lugar em que presente e passado são a mesma e única coisa: a palavra do homem, atravessada de subjetividade, grávida de seus passados, de seus discursos e de suas imagens.

Sem levar ao extremo a redução das fronteiras entre História e Literatura, volta-se ao ponto que parece básico, qual seja, a escritura. Seja literária, seja histórica, ela vive da autofagia ou da autodevoração que leva ao infinito, à *busca infinita*, e que está insinuada tanto nas cartas do Francisco centenário — inacessíveis ao herói —, como na Serpente que come a própria cauda¹³⁴ no broche da mulher do mesmo estancieiro centenário. Busca que se verbaliza na voz do russo Ánton.

Após os equívocos e decepções a que se vê submetido, o Historiador decide que o que irá prevalecer para a História é o que ele escrever. O historiador conclui que a palavra é sua e que nada precisa ser excluído da categoria do real. Contudo, o fato é que, no caso, quem lhe dá a palavra é o romancista. Por isso mesmo, a idéia de uma memória segunda que repousa sobre as palavras fortalece a convicção de que o imaginário lapidado pela palavra narrada depende e estrutura-se em doses equivalentes tanto da ação do romancista como do historiador.

A análise histórica via ficção em consórcio com a imagológica opera com a interpretação estética. Ou seja, há uma interpretação dos dados da realidade que é a do romancista, mas que ele não informa com uma linguagem referencial, pois a função precípua da linguagem romanesca é a estética. Articulada com engenho, sem prejuízo da função emotiva que também contribui para a adesão do leitor por meio dos recursos estilísticos. O romance opera com elementos de uma realidade que nos diz respeito como *nação de terceiro mundo preocupada em dotar-se de uma História própria*; como *necessidade de definir uma identidade coletiva* (LE GOFF, 2003, p. 16) e pensar seus sistemas de valores, mas isso ocorre de modo tão intenso que se torna uma verdade e já não mais a Verdade e nisso reside a sua eficácia mítico-imagética.

A abordagem imagológica concede *A margem* um lugar privilegiado nas tendências do gênero. Resume a paixão e o renascimento do Historiador na relação de amor e ódio com a imaginação e, de quebra, alerta sobre a importância de percorrer e explorar o itinerário paciente e implacavelmente preparado para essa personagem nas produções anteriores do romancista em razão da intratextualidade/transtextualidade.

Parodiando García Márquez (1994), pode-se dizer que *A margem* é a *crônica de uma paixão anunciada* desde quase toda a produção anterior de Assis Brasil, que sempre a

¹³⁴ A figura mitológica da serpente Oroboros é símbolo da autofecundação, a idéia primitiva de uma natureza que provê a si própria e continuamente volta, dentro de um padrão cíclico, ao seu próprio início. Reabsorção cíclica a qual ilustra bem a própria literatura como escritura e em seus processos de transtextualidade.

insinuou e, porque não dizer, a murmurou. A feição que surge do conjunto de narradores assisianos, tendo seus inevitáveis ecos na instância do autor, é a de um obstinado contra a parcialidade das versões finais, sempre em busca das outras faces/verdades da História, em especial a do RS, e, a partir *d'A margem*, projetando uma abrangente gama de sutilezas sobre a história do Brasil. A narrativa é a eclosão de um rio subterrâneo. Portanto, afirmar que a mesma é a *crônica de uma paixão anunciada* não é mera paródia verbal. Significa identificar uma espécie de paráfrase no sentido formal e na intenção estética; quando os efeitos técnicos e receptivos de uma obra de ficção podem ser identificados em outra.

No presente caso, consideradas e ressalvadas as proporções aos enredos e especificidades de cada uma das obras, tem-se que além da relação com a crônica (pela ação do cronista), a obviedade do título de García Márquez revela, por fim, toda uma intrincada rede de elementos que trazem à luz os valores éticos e culturais de uma sociedade. A exemplo da obra de García Márquez, *A margem* questiona toda uma gama de valores e verdades aos quais a grande maioria se submete de forma omissa e ao mesmo tempo atuante, mantendo-se em silêncio, embora, muitas vezes, possam intuir o sem-sentido das convenções.

3.15 O ZUMBIDO DO SILÊNCIO

Como integridade que reafirma por meio de todos os recursos estéticos, *A margem* percorre uma convicção e uma atitude diante da realidade que se consolida a partir da epígrafe: *O silêncio, mesmo ao meio-dia, mesmo no momento da maior lassidão do estio, o silêncio zumbe sobre as margens imóveis dos rios. Horácio.*

Mas é, precisamente, ao final da análise que a epígrafe ganha suas significações específicas no contexto da narrativa, mostrando sua redondeza, sua integridade circular. E aqui serve novamente à imagem da serpente que morde a própria cauda, somente as palavras alimentam as palavras. *Palavra, palavras*, como dirá outra personagem (Urânia) de Assis Brasil. Tudo são histórias e palavras.

A epígrafe associa o silêncio à imobilidade, mas é um silêncio que *zumbe*, ou seja, incomoda e provavelmente exige uma reação. Daí a pensar o título. Um rio tem sempre duas margens. A presença do artigo definido *A* no singular e o adjetivo *imóvel* no título da obra pressupõem um qualificativo oposto para a outra margem. Se há uma margem *imóvel* é porque há outra que é móvel. O rio é a velha metáfora do tempo e pode ser também dos acontecimentos históricos na sua imutabilidade, na sua imobilidade de passado

irrecuperável. A obra lembra que o passado, apesar de morto e imutável, zumba. Mas o rio também pode ser metáfora da escrita. No caso, a margem imóvel representaria a escrita histórica, e a margem móvel, a escrita literária que ouve e reage ao zumbido da outra margem.

Mesmo no seu inexorável silêncio de morte e imobilidade, o passado, a partir do halo das palavras que o representam, sopra uma fugacidade de vida que é apenas o perfume da sua existência. E porque é silêncio, mas também palavra, na sua imobilidade, murmura e pede vida, perfume.¹³⁵

Pela sugestão do título e pela solução da trama, *A margem* mostra que resta ao ficcionista operar com a margem móvel dos fatos (construídos) que, afinal, são os silêncios entre as palavras, que permitem os sonhos e os perfumes dos fatos no imaginário dos homens a quem as conexões históricas presentes na obra e deduções delas decorrentes interessam, auxiliando-os no processo do autoconhecimento.

Aderindo à idéia de Couto, acredita-se que a história de Assis Brasil alerta para a importância de renovação de palavras já conhecidas, devolve-lhes a umidade, o *perfume* e a vida. É um tipo de ficção para apenas vislumbrar a verdade, que, ao fim, só como fulgor pode ser apreendida. Não para criar uma nova rigidez em substituição a outras, e sim mostrar que a grande verdade é a busca, prazerosa, infinita e necessária. Pelo encantamento e pela mentira desejada que, qual vaga-lume, aparece desaparece, permite a exploração de outras realidades ainda não experimentadas. Exatamente como o personagem Anton Antonóvich que só aparentemente se deixa enganar, pois o que deseja realmente é a busca infinita e a experiência dela decorrente.

Esse viés evidencia que *A margem* promove também o alargamento da literatura como um todo (estético, teórico e ético) porque, de um lado, retoma o tema machadiano da alienação do povo sobre as circunstâncias de surgimento da nossa República¹³⁶, de outro, alegoriza essa oscilação vivenciada pela experiência da escrita, que atinge, de certo modo, quase todo tipo de fixação verbal.

Por tudo isso há que reconhecer que é somente depois da publicação d'*A margem* que se percebe mais claramente a noção de conjuntura imagética pela retomada de algumas imagens na ficção do escritor. Exceto a imagem das guerras sulinas, que nessa obra aparece apenas na lembrança negativa do Monarca, outras são reiterativas. Assim, a imagem do estancieiro, modelo patriarcal em todas as suas nuances, é uma repetição que

¹³⁵ A metáfora de palavra como perfume surge de dois contos do escritor angolano Mia Couto. O primeiro é intitulado O cachimbo de Felizbento, [...] os fatos sonham ser palavras, **perfumes fugindo do mundo** [...] só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória. No segundo, o tema gira em torno da paixão quase extinta de um casal cuja metáfora e símbolo é precisamente um vidro de perfume, o perfume renovado: A vida é um perfume [...]. (COUTO, 1995)

¹³⁶ Alusão à obra *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, que mereceria uma análise comparativa mais detida, pois o Conselheiro, a exemplo do Historiador, também tem cadernos numerados, o *Memorial*, e o tempo histórico é o mesmo. (ASSIS, 1993)

não pode ser ignorada, como imagem da classe oligárquica. Seja pela presença e multiplicação nos muitos Franciscos da Silva, seja na ausência de um deles. E, por fim, a partir dessas imagens, talvez se chegue mais perto da imagem que temos de nós mesmos.

O estudo de imagens em literaturas específicas fortalece e dá subsídios ao diálogo imagológico. Seja no âmbito da própria literatura em questão, seja no processo dialógico com outras literaturas ou outros discursos, como o caso da História em seus processos de desmitificação. Todo mito gera uma imagem, e a desmitificação é precisamente a capacidade que tem a narrativa de Assis Brasil de criar novas imagens para velhos mitos, cujas contradições começam a se fazerem incômodas.

Vista por esse ângulo, *A margem*, além de conceder a possibilidade de autoconhecimento como região dentro da nação, permite identificar imagens nacionais dentro de um contexto mais amplo — globalizado/mundializado. Com isso, podem-se monitorar as suas modificações no tempo e no espaço para compreender os processos que as geraram. Mas, sobretudo, o quanto tais imagens nacionais retornam e são reabsorvidas pelo leitor num processo de autoconhecimento e reelaboração de pontos obscuros, porque a imagem do Outro está sempre relacionada à imagem do Mesmo. Especialmente se o Outro é o sujeito da região que é também o mesmo em termos de Nação.

A margem funciona como um farol a iluminar e a oferecer novas rotas à exploração, e a imagologia fornece os instrumentos adequados para navegar no rio da ficção do próprio autor e do tempo, atuando sobre construções fixadas ou ausentes no imaginário coletivo. A comparação das imagens que povoam as obras de Assis Brasil com as de outras literaturas é necessária para a discussão imagológica em nível nacional e entre países no atual cenário cultural expandido a limites impensáveis. Primeiro, porém, é fundamental a definição e o confronto de tais imagens no âmbito das próprias obras do autor, sendo esta a finalidade do próximo capítulo.

4 CIRCUITO DE IMAGENS: ROMANCE, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Lo literario es inagotable y generoso.
Julio Cortázar

Esta etapa dedica-se a identificar e a explorar possibilidades interpretativas geradas por relações de transtextualidade e suas conotações na ficção de Assis Brasil. A intenção é perseguir idéias e imagens recorrentes nas obras escolhidas, definindo o conjunto como integridade estética dinâmica. A partir daí, examinam-se as correlações entre tema e forma com perspectiva interdisciplinar, em especial a História, a fotografia e a música. As obras contempladas por estabelecerem relações de transtextualidade com *A margem imóvel do rio* são *Perversas famílias* (1992), *O pintor de retratos* (2001), *Música perdida* (2006) e *Concerto campestre* (1997).

A análise e a posterior identificação das potencialidades estéticas e dialógicas no estudo d'*A margem*, empreendida no Capítulo 3, pautaram a orientação para interpretar as demais obras do *corpus* como conectadas entre si em termos de significação. Um quebra-cabeça cujas peças estão espalhadas nos outros textos, pressupondo um tipo de leitor ativo para identificar discretas conexões.

Trata-se de pontos nodais que se estabelecem por metonímia temática ou estrutural. Ao repetir recortes geográficos e temporais, bem como ao aludir a personagens ou a fatos históricos em obras diferentes, a ficção *assisiana* reproduz em escala ampliada a mesma técnica adotada pelo autor com frequência no âmbito de uma única narrativa.¹³⁷ A exemplo da estratégia que, em uma mesma narrativa, diversifica o foco sobre uma mesma cena ou circunstância, algumas obras de Assis Brasil, dentre as quais as escolhidas para este trabalho, apresentam a sobreposição de perspectivas em um mesmo espaço, tempo ou personagem.

Para identificar como as conexões se concretizam na escritura, duas constatações são preliminares. A primeira diz respeito aos graus de complexidade e de sutileza no diálogo

¹³⁷ *Manhã transfigurada* e *As virtudes da casa* são as obras mais representativas desse exemplo, conforme registrado no Capítulo 1 sobre a fortuna do escritor.

entre a história e a literatura, já não mais sob a noção de intertextualidade apenas, mas como um projeto mais amplo que se consolida no nível de uma hipertextualidade específica como *télos* artístico e discursivo e, por isso mesmo, diferente da noção apresentada por Genette. A diferenciação deve-se ao fato de que os hipotextos pressupostos, no caso, serão a escrita histórica e a própria ficção de Assis Brasil com as suas várias formas de transtextualidade.

A partir daqui, aprofundando o diálogo interdisciplinar da abordagem, cabe associar o termo hipertextualidade à concepção que lhe conferiu Theodor H. Nelson.¹³⁸ Isso porque ele o caracteriza como forma não-linear de apresentar a informação textual, uma espécie de texto em paralelo, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceituais. Embora o seu objetivo fossem os textos eletrônicos e a memória a que ele se referiu seja a do computador, a idéia é útil porque pressupõe e depende em exclusivo do desempenho do leitor ao manipular os elos conceituais que se fundam entre as unidades ou grupos de unidades. Isso pressupõe um sistema global e sincrônico, não-hierárquico, no qual a informação está disseminada, podendo incluir não só texto, mas também imagens – a fotografia e a pintura. No presente caso, o sistema que se propõe seriam todas as obras publicadas de Assis Brasil. Porém, a noção conceitual de Nelson fica ainda mais interessante porque pressupõe não só um sistema de organização de dados, como também um *modo de pensar*, definindo hipertexto como metáfora do pensamento ao mesmo tempo em que ilustra os rumos desta reflexão sobre a ficção assisiana.

A segunda constatação refere-se à delimitação dos contornos de uma poética estabelecida sobre a égide dessa hipertextualidade específica. Isso porque não há hierarquia entre o que seria um hipotexto e um hipertexto e também porque os recursos líricos e poéticos estão necessariamente fundidos aos discursivos. O que prevalece é o *verdadeiro jogo que permite ao leitor o prazer não do encontro com o pré-texto*¹³⁹ apenas, mas sim o prazer de rever um acontecimento ou uma época de outro ângulo. Nesse jogo, pode ocorrer também o reencontro com uma personagem, e o leitor pode descobrir-lhe nuances novos de caráter, de sua vida ou, ainda, o simples prazer de revisitar uma paisagem, vale dizer, um espaço. É nesse sentido que a noção de ironia intertextual adotada por Umberto Eco com algumas adequações serve para avaliar os movimentos do leitor em seu trânsito pelo universo assisiano.

¹³⁸ Theodor H. Nelson, propôs o termo hipertextualidade pela primeira vez em comunicação apresentada à Conferência Nacional da Association for Computing Machinery, nos Estados Unidos, no ano de 1965. NELSON, Theodor H. Opening hypertext: a memoir. In: M. C. TUMAN (ed.). *Literacy on-line*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1992, p. 43-57. KOCH, Ingedore Villaça. *A construção de sentidos no hipertexto: demandas lingüísticas e cognitivas*. (MARCUSCHI, 2000).

¹³⁹ Um hipertexto pode ser lido em si mesmo ou em sua relação com o hipotexto. Essa leitura palimpséstica, um verdadeiro jogo, permite ao leitor o prazer do encontro entre o texto e seus pré-textos. (GENETTE, 1982)

4.1 UMA PAISAGEM

A região sudoeste do Rio Grande do Sul é um desses espaços reincidentes em algumas obras do *corpus*. Essa região conquistou significativo *lugar*¹⁴⁰ na ficção do autor como ponto de referência em mais de uma obra, além da analisada no Capítulo 3 — *A margem imóvel do rio*.

Nessa opção analítica, a noção de *referência cruzada* é relevante, mas já não é suficiente, para identificar os recursos criativos na sua interação com o discurso histórico. São lugares que, por toda a carga de significado que já incorporaram na ficção de Assis Brasil, transformaram-se em referente híbrido de dupla potencialidade. A primeira camada de referência está ligada ao mundo real, ao espaço histórico; a segunda está associada ao universo ficcional e todas as suas conotações na ficção do romancista. Este seria o caso de ponderar o desdobramento provisório do conceito de *referências cruzadas* em *referências cruzadas históricas* e *referências cruzadas ficcionais*. A idéia é aproveitar a noção de transtextualidade quando esta atinge o nível de uma hipertextualidade específica, envolvendo a noção de estrutura narrativa — espaços, tempos, acontecimentos e personagens — e da linguagem. Há também palavras que, tendo sua carga de significado consolidada em outro romance, reaparecem já sem a ingenuidade inaugural, ou seja, um produto concreto do trabalho com conotações. A partir daí, as referências cruzadas devem ser consideradas em dois planos: o ficcional e o histórico.

A Estação de Pedras Altas, por exemplo, hoje município autônomo, antes pertencente ao município de Pelotas, região sudoeste do Rio Grande do Sul, é um desses lugares que merece observação atenta. Quando essa referência surge n'*A margem*, além da carga de historicidade, é também uma referência ficcional, pois conquistou essa condição em obras anteriores do romancista. Isso acontece em *Perversas famílias* e em *O pintor*. Assim, quando se vê o protagonista historiador d'*A margem* passar pela estação ferroviária de Pedras Altas sem nenhuma menção ao famoso proprietário de seus domínios, cria-se um natural estranhamento no leitor minimamente interado, senão da História da Província, pelo menos de um mundo paralelo já edificado por Assis Brasil.

É desnecessário ressaltar que o percurso analítico que considera essa espécie de recepção não invalida nem inviabiliza nenhuma outra possibilidade de leitura e tampouco reduz os prazeres que o texto proporciona caso as referências cruzadas, tanto históricas quanto ficcionais, não sejam reconhecíveis pelo leitor. Na sua complexidade de relações

¹⁴⁰ A palavra *lugar* entendida como relação que um corpo estabelece com outro ou com outros tomados como referência. Sua importância na análise dos processos de hipertextualidade e de estrutura em função do lugar dos elementos das narrativas define-se nos processos metonímicos identificáveis no tempo e no espaço tanto da diegese quanto da textualidade.

humanas e de qualidades estéticas, a autonomia do mundo ficcional de cada obra é preservada e suficiente para cativar qualquer leitor.

Entretanto, para falar de desmitificação e modificação de imagem no imaginário social, não se pode ignorar que os resultados mais expressivos e numerosos não são aqueles decorrentes da pesquisa e da erudição, mas sim os que ocorrem naturalmente no espaço ritualístico da leitura. E, nesse caso, a desmitificação diz respeito a uma fatia específica de leitores que partilham os mesmos mitos e referências, produzindo sobre ela os seus efeitos de forma mais imediata pelo recurso da transtextualidade, que é sempre utilizada com algum propósito.¹⁴¹

Assim, quando a estação ferroviária de Pedras Altas é mencionada pela primeira vez em *A margem*, tem início o percurso de volta ao passado e ao encontro das conexões hipertextuais com a História, mas especialmente no âmbito da ficção assisiana. Isso ocorre quando alguém, em um jantar na casa do Visconde do Rio Grande, em Porto Alegre, indica ao protagonista historiador uma possibilidade de localizar o candidato a barão, motivo de sua descida ao Sul:

um certo estancieiro Francisco da Silva, rico de fato, proprietário de campos de criação de gado entre Pelotas e Bagé. Vivia próximo à *Estação de Pedras Altas*. Havia trem, agora. Aquele nome, “Pedras Altas”, *lembrou-lhe algo*, e o Historiador perguntou, apenas para certificar-se, onde se localizava a Serra Grande. (*A margem*, p. 66, grifo nosso)

Diante disso, o leitor também se lembra de algo e se arma de expectativas. Nesse momento, o ato da leitura assemelha-se ao rito para a repetição do mito – narrativa e leitura – que amplia o espaço-tempo ordinário e aproxima o tempo mítico da esfera (profana) da vida e da ação.

Porém, e nisso fica evidente a diferença entre a definição de Eco para a ironia intertextual, muito mais que um processo cognitivo do leitor no ritual da leitura, é o próprio texto, com suas veladas virtudes retóricas, que induz à expectativa, até porque, na citação anterior, o protagonista lembrou-se de *algo*. Ficando esse *algo* em aberto até o final da

¹⁴¹ A *transtextualidade*, afinal de contas, é sempre utilizada com algum propósito. Os efeitos futuros e passados (outra aporia) da utilização desse recurso pelo escritor dependem do modo como isso se constrói na relação existente entre as suas próprias obras — *intratextualidade*. Algo semelhante à proposta de Hans Robert Jauss, quando ele se refere à *história dos efeitos* de uma obra. Daí a importância da temporalidade como garantia de prefiguração da experiência futura das obras (a capacidade profética da arte, cfe. Benjamim), em abertura tal que permite dizer que toda obra é não apenas a *resposta* a uma pergunta anterior, mas também e fundamentalmente uma fonte de novas *perguntas* (JAUSS, 1994). A idéia adapta-se perfeitamente às imagens. Uma imagem surge como resposta a uma imagem anterior e será uma fonte de novas imagens. Sempre adaptando a idéia de pergunta com a de imagem, fica ainda mais claro quando Ricoeur diz o seguinte: “Essas perguntas novas não se abrem apenas diante da obra, mas também atrás dela: assim é que, uma vez lido Mallarmé, por um ricochete de seu hermetismo lírico, liberamos, na poesia barroca, significações virtuais até então despercebidas. Mas não é apenas para trás e para a frente, na diacronia, que a obra inaugura desvios, é também no presente como um corte sincrônico realizado sobre uma fase da evolução literária que o revela” (RICOEUR, 1997, p. 294). Como lembra Ricoeur, Jauss gosta de citar H. Blumenberg, para quem: toda obra põe, e deixa atrás de si, como que um horizonte que circunscreve as soluções que serão possíveis depois dela.

narrativa, frustra-se a expectativa e surge a inquietação. A partir daí, o leitor é levado a refletir sobre os dados reais da geografia e da história do *lugar*, ao mesmo tempo em que se volta para o seu próprio acervo de imagens conhecidas da ficção e de fora dela. Assim se constata que o leitor não está ao sabor de suas remissões, não está entregue ao acaso de suas afinidades eletivas, ele está inserido em um jogo cujas regras estão previstas e definidas pelo romancista. Entretanto, ou por isso mesmo, é assim que ele pode transformar-se em um leitor irônico.¹⁴²

Na seqüência narrativa d'*A margem*, o Cronista faz algumas passagens por Pedras Altas durante a busca ao Francisco da Silva, sem que seja emitido sequer um comentário do narrador, ou mesmo que a memória do servidor imperial lhe sobre uma lembrança sobre o senhor daqueles domínios no plano real. O Senhor de Pedras Altas, o grande articulador político e dono de um desconcertante castelo republicano no pampa, torna-se invisível ao cronista do império. Não fosse o fato de que a ficção não tem nenhum compromisso com a realidade, poder-se-ia conjecturar esta como uma das falhas que passariam em branco às páginas da História. Não é o caso, pois a finalidade estética é o que importa e nisso está o processo de transformação do herói. Somando-se a esse silêncio sobre o castelo, que já é curioso, tem-se a impressão de que o Cronista está andando em círculos, pois, pelas contingências da viagem ou talvez por uma motivação inconsciente, retorna mais de uma vez ao mesmo ponto.

A partir daí, abre-se uma ponte de passagem para dois caminhos interpretativos que se bifurcam e se cruzam alternadamente: um que leva aos referentes reais ou históricos e outro caminho que é um passaporte para o mundo paralelo ao histórico construído pela ficção de Assis Brasil.

É pela categoria do espaço geográfico que se segue o caminho das referências cruzadas, ou seja, convocando dados históricos, vê-se que a localidade de Pedras Altas ou mais precisamente o Castelo de Pedras Altas tem papel relevante nos rumos da história regional e nacional.

Com certo vigor pela História, mas com muita força pela própria ficção assisiana, o referido lugar está solidamente fundido à personalidade histórica de Joaquim Francisco de Assis Brasil no imaginário da sociedade gaúcha e brasileira. Junte-se a isso outro “gancho” ainda mais provocativo, o qual é justamente o fato de o barão fictício objeto da busca do historiador atender pelo nome Francisco.

¹⁴² *A ironia intertextual não é tecnicamente uma forma de ironia. A ironia consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro. Ela pode ser percebida ou não pelo destinatário sem que ele deixe de desfrutar a história. Mas ele só poderá entrar no jogo irônico se perceber a remissão textual.* (ECO, 2003, p. 195)

4.2 BIOGRAFIA E FICÇÃO

A partir daqui, é necessário alternar ou conjugar comparativamente dois planos no âmbito da personagem: o das considerações sobre a figura histórica de Joaquim Francisco e o das suas representações na ficção. O primeiro e mais inevitável é a biografia de Joaquim Francisco, diplomata, político, agropecuarista, escritor e dono de idéias republicanas e revolucionárias. Personagem de ampla consideração na vida pública da Província Sulina e da nação ao final do século XIX e início do século XX, cujos postos mais elevados foram o de embaixador, Ministro Plenipotenciário¹⁴³ e o de Ministro da Agricultura no governo de Getúlio Vargas.

A escritura inicial ou o mito fundador em torno dessa personalidade e de sua época foi consolidado pela crônica histórica, por biógrafos, por ele próprio e pela ficção. Enfim, para também algo de lendário em torno dessa figura histórica no imaginário social.

Joaquim Francisco de Assis Brasil nasceu na Estância de São Gonçalo, município de São Gabriel, em 29-07-1857. Foi eleito Deputado Provincial de 1884 a 1888. Em 1889, proclamada a República, foi eleito deputado à Assembléia Nacional Constituinte. Promulgada a Constituição, renunciou, por discordâncias ideológicas com Júlio de Castilhos. Casou-se, em primeiras núpcias, com Maria Cecília Prates de Castilhos, irmã de Júlio Prates de Castilhos, Governador do Estado do Rio Grande do Sul. No ano de 1898, casou-se em Lisboa, em segundas núpcias, com Lídia Pereira Felício de São Mamede, natural de Bonn, filha de José Pereira Felício, 2º Conde de São Mamede, nascida em 1878 e falecida em 1973, aos 95 anos. De seus dois casamentos teve muitos filhos, sendo que a caçula se chamava Cecília.¹⁴⁴ O histórico-lendário Joaquim Francisco tinha também seus pendores literários e publicou algumas obras por meio das quais promoveu a difusão de suas idéias e convicções.¹⁴⁵ Também construiu um castelo nas terras de Pelotas.

¹⁴³ De 1890 a 1894 foi nomeado Ministro Plenipotenciário do Brasil na Argentina. Em 1894, foi transferido para a China. Não chegou a assumir o posto, porque o presidente Prudente de Moraes lhe deu a incumbência de reatar as relações estremecidas entre Brasil e Portugal. Em 1898, foi transferido para os Estados Unidos, ficando lá até 1903, quando o presidente Rodrigues Alves o chamou para trabalhar ao lado de Rio Branco, na questão de limites entre Brasil e Bolívia. Este período histórico corresponde ao período contemplado na maioria das obras aqui trabalhadas.

¹⁴⁴ Como se viu no Capítulo 3, Cecília é o nome da personagem que, em *A margem*, inspira a mudança do Historiador. Pesquisando a biografia de Cecília de Assis Brasil, consta-se a sua amizade com o historiador Capistrano de Abreu, que também mantinha laços de amizade com Francisco de Assis Brasil. Há uma estreita amizade e mútua admiração entre Cecília e o Historiador Capistrano de Abreu. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~oscar/CAPISTRANO>. Acesso em: 24 nov. 2006.

¹⁴⁵ Publicou diversos livros, sendo sua primeira obra editada na adolescência, aos 18 anos, um livro de poesias "Chispas". Aos 22, editou "A República Federal"; depois, "Discursos", "Histórias da República Rio-grandense". Em 1896, publicou "Governo Presidencial", e em 1898, a "Cultura dos Campos"; em 1894, "Democracia Representativa" (do voto e da maneira de votar) "Ditadura, Parlamentarismo, Democracia" e uma participação na Revista do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul, n. 455, com um artigo intitulado "Uma publicação clandestina", no ano de 1934. Disponível em: www.assisbrasil.org/primeira.html e www.ihgrgs.org.br/. Acesso em: 24 ago. 2006.

Segundo Nilson Mariano:

[...] uma fortaleza com traços medievais numa das paisagens mais isoladas do Rio Grande do Sul para mostrar que era possível desfrutar a natureza sem ficar embrutecido. A idéia não era ostentar, mas enobrecer o campo. O diplomata, que privou com reis e chefes de Estado, achava que o arado e o livro eram as ferramentas do progresso. (MARIANO, 1997, p. 48)

A partir de 1904¹⁴⁶, instalou-se no castelo e transformou-o em sede para reuniões e estratégias políticas contra o que considerava equívoco na orientação positivista de Júlio de Castilhos. Faleceu em 24-12-1938 em seu castelo na Granja de Pedras Altas. Foi homem de atuante e polêmica vida pública. Perdeu a eleição de 1922 ao governo da Província para Borges de Medeiros, sendo responsável pelo conhecido Pacto de Pedras Altas. Consolidado em dezembro de 1923, foi uma jogada que mudaria a face da política brasileira de até então.

4.3 A PAISAGEM HISTÓRICA

Desde a proclamação da República, o cenário político e econômico no Estado estava convulsionado pela contrariedade de boa parte dos latifundiários que não se viu favorecida pelo modo como as idéias positivistas foram adaptadas à república sulina. Ocorre que os republicanos que subiram ao poder se mostraram contrários a qualquer tipo de privilégio, ferindo a manutenção do *pacto imperial* que privilegiava os estancieiros, os coronéis do sul. O positivismo, na sua concepção original, tinha uma visão progressista e conservadora ao mesmo tempo: pregava a aceleração do desenvolvimento industrial, mas sem alterações sociais. Segundo Kühn:

No contexto gaúcho, a adaptação das idéias positivistas permitiu que um projeto capitalista fosse implantado, com a realização da modernização econômica, especialmente no setor de transportes, e a ampliação da base política do governo, sendo realizadas alianças com as "classes médias" e com os grupos da região de colonização. (KÜHN, 2004, p. 11)

O *pacto* entre os coronéis e o império pode ser resumido da seguinte forma: os coronéis da fronteira defendiam os interesses territoriais imperiais; em troca, o governo fazia "vista grossa" ao contrabando (KÜHN, 2004, p. 112).

¹⁴⁶ Na obra de Assis Brasil, o dado biográfico está distorcido, pois o personagem Olímpio, inspirado na personagem histórica, já residia na Estância São Felício por volta de 1889.

A República no Rio Grande do Sul implicou uma forma de governo autoritária, fortemente centrada na figura do chefe político, conforme se pode constatar pelos termos da Constituição de 1889 – elaborada pessoalmente por Júlio de Castilhos. As medidas econômicas tornaram-se indesejáveis para os coronéis estancieiros (extinção das taxas alfandegárias privilegiadas e combate efetivo ao contrabando), motivando a eclosão da Revolução Federalista (1893-1895). Esta foi alçada e sustentada por representantes do poder local contra a ação política de Júlio de Castilhos. Os federalistas se caracterizavam pelo uso do lenço vermelho no pescoço e ficaram conhecidos como *maragatos*, adversários ferrenhos dos *chimangos* republicanos, que usavam o lenço branco e eram os donos do poder no Rio Grande do Sul na República Velha.

Antes de 1889, os coronéis liberais tinham ampla autonomia de ação em troca de votos, consolidando o grupo político de Gaspar Silveira Martins, chefe do Partido Liberal gaúcho. Com a tomada do poder pelos republicanos, a relação do governo estadual com os coronéis foi modificada, sendo sua autonomia restringida em nome da fidelidade partidária. (KÜNH, 2004, p. 113)

Segundo Loiva Félix (1991), *a Revolução Federalista veio a se constituir num marco divisor do tipo de coronelismo do Rio Grande do Sul*. Apesar da revolução e embora nunca de todo conformes, os coronéis acabaram se dobrando ao peso do poder castilhista e borgista. Mas a insatisfação manteve-se latente com discretos sintomas que evidenciavam resistência. A Revolução Federalista, além de ficar conhecida como uma revolta de coronéis, pela sua face medonha, também ficou conhecida como a *revolução da degola*.¹⁴⁷

O cenário esboçado mostra que a Revolução de 1923¹⁴⁸ foi mais uma revolta intralites, e o acordo promovido por Joaquim Francisco de Assis Brasil, em 1923, teve o mérito de estabelecer uma trégua às revoluções locais, visando à concentração de esforços da política rio-grandense no enfrentamento ao poder central da nação. Em um período de sete anos, o pacto culminou com a Revolução de 30 – ascensão de Getúlio Vargas à Presidência da Nação – ampliou os limites do poder político da oligarquia agrária e mercantil do Rio Grande do Sul e determinou seu futuro destino.

O pacto foi uma ação estratégica de quem sabia que não era inteligente acirrar o conflito entre os interesses mercantil-capitalistas centralizadores e os do “liberalismo de fronteira” coexistentes com o declínio da hegemonia do charque, base centenária do poder

¹⁴⁷ A degola foi das maiores crueldades na História Republicana do Brasil – dentre os confrontos armados. Estima-se que o saldo foi de mais ou menos 10.000 mortos e incontáveis feridos. A prática da degola dos prisioneiros ocorreu em ambos os lados contendedores, adquirindo o caráter revanchista. Um dos degoladores mais famosos foi o maragato Adão Latorre.

¹⁴⁸ As principais causas da Revolução de 23 foram: a política borgista de desenvolvimento global da economia gaúcha, afetando interesses do setor pecuarista, além da grande incidência de fraude eleitora nas eleições de 1922. Em função disso, a parcela oposicionista da elite foi às armas para tirar Borges do poder, articulando-se em três grupos: os *federalistas* (Wenceslau Escobar e Raul Pilla), os *democratas* (liderados por Assis Brasil e Fernando Abbott) e os *dissidentes republicanos* (Pinheiro Machado e os Menna Barreto).

do patriciado rural da fronteira sudoeste. Segundo Dacanal, o acordo constitui-se como reflexo da lucidez política de Joaquim Francisco de Assis Brasil como liderança intelectual a serviço da classe dirigente gaúcha. O Pacto de Pedras Altas e a Revolução de 30, *simbolicamente, delimitaram os marcos do espaço político-histórico da oligarquia agrária e mercantil do Rio Grande do Sul* que atingiu seu apogeu por volta da terceira década do século XX. (DACANAL, 1977)

4.4 UM CAMINHO QUE SE BIFURCA

O segundo plano a considerar é o da representação da figura histórica de Joaquim Francisco de Assis Brasil na ficção. Pela estatura política, pelas extravagâncias de sua vida pessoal e pelo exotismo de suas idéias para a época, o Senhor de Pedras Altas tornou-se personagem de Luiz Antonio de Assis Brasil no romance *Um castelo no pampa*. O mesmo divide-se em três obras, de toda forma independentes: *Perversas famílias* (1992 – vencedor do Prêmio Pégaso de Literatura, da Colômbia), *Pedra da memória* (1993) e *Os senhores do século* (1994). Embora esta análise contemple apenas a primeira obra, *Perversas famílias*, a composição da personagem atinge plenitude nos três volumes.

Além da intertextualidade e conseqüente diálogo com a história – por tratar-se de uma personagem híbrida –, existe a transtextualidade entre *A margem* e *Perversas famílias*, estabelecendo um nível de relação hipertextual com referências cruzadas de dupla potência. Já não apenas como texto derivado de outro texto – que sempre lhe é anterior – por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação (GENETTE, 1982). Mas sim como uma rede ou estrutura que responde a um impulso criador cujo controle está na mão do romancista. Perseguindo essa idéia, constata-se que o projeto literário se pauta por um contínuo que, por meio de reminiscências textuais de uma obra a outra, revela a construção de um hipertexto com suas próprias leis a serem decodificadas pelo leitor. As *imagens* que se erguem daí formam uma constelação restrita ao conjunto de obras de Assis Brasil.

Nessa proposta, a noção de hipertexto corresponde também ao contínuo de tempo e espaço, sendo, portanto, além de temático, estrutural. É como se as obras do escritor pudessem corresponder a uma narrativa compensatória ou complementar à História da segunda metade do século XIX no RS, com a grande vantagem de permanecer sempre no limite do possível e com a sempre renovada opção de arejar o rígido quadro fixado pelo discurso oficial.

A partir daí, o interesse recai sobre os tópicos temáticos que as narrativas de Assis Brasil oferecem e que, suscitando possibilidades interpretativas instigantes, se sustentam e deslizam sobre os outros textos do escritor. Cria-se um contínuo que, ao mesmo tempo em que se cruza com, independe da História, pois é a criação de um universo paralelo e íntegro.

Admitindo-se esse universo, embora a obra *O pintor de retratos* (2001) tenha sido publicada antes de *À margem* e também mencione a região de Pedras Altas, optou-se por comentá-la após a análise de *Perversas famílias*. A decisão segue um critério quantitativo quanto ao espaço ficcional, pois nesta obra há um extenso e minucioso trabalho de construção do mesmo, que se transforma em *lugar* dada a figura que forma com outros dados que sobre ele gravitam em *O pintor*. Contudo, o mais relevante é a criação de um ambiente singular em torno do Castelo de Pedras Altas, irradiando suas significações sobre a personagem central. A partir daí, entra-se num domínio de lenda e realidade cujo herói é o Doutor Olímpio, sendo impossível obliterar o espelhamento entre espaço e personagem, que subordina a sondagem de um ao outro e vice-versa.

Perversas famílias centra o foco no castelo medieval, em pleno pampa gaúcho, instaurando, assim, um ambiente relativamente lendário. O castelo foi construído pelo Doutor Olímpio, misto de político e patriarca familiar. Embora todas as características de autêntico castelo medieval, com torres, ameias e amplos salões, o aposento que recebe maior dedicação por parte do Senhor do Castelo é a biblioteca. Lugar destinado às reuniões decisivas da vida privada e republicana, idealizada pelo proprietário e fornida de 25 mil volumes ricamente encadernados.

Embora o herói proclame que a sua estirpe começa consigo, a narrativa abrange uma realidade temporal que antecede a sua concepção, deixando claro que, de fato, teve início com os pais de seus pais. A origem e os destinos de ambos são apresentados como a base fundamental da estirpe que culminaria com os descendentes de Olímpio, protagonistas da trama até o ano de 1964. O enredo explora as conflitadas relações familiares e as cavilações políticas que se desenrolaram ao abrigo da fortaleza medieval. A origem genealógica e cultural de Olímpio é desenhada com precisas pinceladas nas quais se refletem os contrastes entre a rusticidade de hábitos, valores típicos da terra, e as almejadas idéias, valores e símbolos europeus de seus progenitores, que, aos olhos dos locais, eram vistos como *meio loucos*.

Herdeiro desse estigma, da carga cultural familiar e de grande fortuna, Olímpio passa a integrar o clube republicano fundado por Câncio Barbosa, personagem também híbrida, em Pelotas e entra na política. Mas

por esse tempo o positivismo era mais temido do que o cólera; o futuro Doutor, embebido nas fontes liberais, ridicularizava Augusto Comte em público e em privado, o que lhe valeu inimizades viscerais. Queria sim a República, mas algo civilizado, onde todos os cidadãos tivessem acesso ao Poder, e não aqueles mal iluminados "leitores de prefácios" e que mal sabiam escrever um bilhete em francês. (*Perversas famílias*, p. 27)

Uma de suas obsessões é a disciplina de Clio. Olímpio vive cada momento de sua existência para a História, acredita que cada gesto e cada palavra seus estão sendo anotados no grande livro da História. Para ele, *A história só se escreve uma vez, e não podemos ficar a sua margem, sob pena de sermos um dia levados a prestar contas de nossa pusilanimidade* (*Perversas famílias*, p. 113).

Simultaneamente a isso, coube a Olímpio materializar em cenários de luxo e requinte aristocráticos toda uma tendência que se insinuava desde os tempos de seus pais. A conseqüência de todos esses ingredientes na vida do Doutor é a sua meteórica projeção política mesclada de muitos efeitos impressionistas, que ele se encarregava de cultivar ante uma sociedade meio espantada, mas com ignorância suficiente para aceitar e exaltar suas extravagâncias e sua dúbia eloqüência retórica.¹⁴⁹ De outra parte, o inventário do patrimônio pessoal visível do Doutor é também constituído por uma família que não corresponde exatamente a nenhum modelo idealizado para os padrões à época: um irmão bastardo e bêbado (Astor) por parte de mãe, e outro legítimo e obtuso (Arquelau), para as suas aspirações de grande intelectual; a bela cunhada Beatriz esposa de Arquelau; o casamento com uma falida, enigmática e resignada condessa austríaca por quem acaba nutrindo um rancor até o final dos seus dias¹⁵⁰ e uma prole que inclui, um filho brutal (Aquiles), outro excessivamente delicado (Proteu), uma filha daltônica e meio lunática (Selene), um neto bastardo (Paris), fruto da união da filha com um empresário emergente, e uma amante dada a *cômodos desprendimentos* (Urânia) cuja grande virtude é não desejar o lugar de esposa, além do amor incondicional que dedicava a ele.

Praticamente, todas as personagens de *Um castelo no pampa* são apresentadas já em *Perversas famílias*. Cabe às duas obras posteriores o desenvolvimento das mesmas, embora todos tenham já seus destinos esboçados desde o princípio.

O contexto geográfico, temporal e social vai desde a campanha e a aristocracia pelotense, no auge econômico do século XIX com seus saraus musicais, as intrigas miúdas e graúdas da sociedade e da propaganda republicana, passando por Porto Alegre, o Rio de Janeiro da *belle époque*, até a Exposição Universal de Paris em 1889 — por detrás de tudo isso, sempre os ardis pelo poder político sob as articulações e as fantasias de Olímpio.

¹⁴⁹ Deduz-se que ele não era bom orador pelas reações da audiência: [...] Olímpio começou a discorrer sobre a Mestra Dos Povos, desde os antigos gregos até as revoluções liberais. Com olhos adormecidos, a Senhora passava lentamente o guardanapo nos cantos da boca, ouvindo-o num misto de bonomínia e caridade (p. 33).

¹⁵⁰ *Quero que ela saiba que estou vivo e prestigiado.* – Até quando, esse rancor? – Melhor: desde quando? (*Os senhores do século*, p. 379.)

Assiste-se à vertiginosa trajetória política do grande Doutor Olímpio no período que vai da proclamação da República ao final da revolução de 1923 e a disputa de Olímpio com Borges na fraudulenta eleição de 1922. Sabe-se de sua ânsia para construir uma biografia impecável e típica de um homem culto e civilizado. Atemorizava-se ante o envolvimento com guerrilheiros analfabetos como Honório Lemes. Atormentava-o a idéia macular sua biografia e transformar-se em *prisioneiro da história* (p. 357) por ser o estopim e apoiador de uma revolução sangrenta e brutal de ambas as partes. Afinal, em 1923, o fantasma da terrível guerra de 1893 e a degola era ainda muito presente.

Simultaneamente, à sua ascensão pessoal e pública, ele pressente uma suspeita de ruína.¹⁵¹ Alternando cenários como Lisboa, Londres, Buenos Aires, Viena, Porto Alegre, Pelotas e o pampa, o autor tece uma trama em que personagens e cenas de batalhas históricas se sucedem com episódios burlescos e momentos pungentes de grande beleza e emoção.

A vida de Olímpio é um tipo de epopéia pessoal — na medida em que é possível ser pessoal uma epopéia. Um homem que viveu criando fatos e cultivando a imagem para uma biografia impecável; na velhice, depara-se com o declínio do poder. Sua inadequação aos interesses da nova realidade política brasileira, a qual ele ajudou a erigir, culmina com a sua saída do ministério que ocupava no governo de Getúlio Vargas. Despreparado para a derrota, sua personalidade contraditória é atingida impiedosamente pelos inúmeros conflitos que sempre evitou encarar. Fica evidente o quanto a imagem que ele tinha de si próprio não correspondia à que o presidente e os demais tinham dele.

Olímpio nunca aceitou sua própria natureza e por isso mesmo dedicou a vida a construir uma identidade para a História.¹⁵² Quando é obrigado a conhecer a si mesmo não suporta a realidade brutal. Tudo isso associado à velhice, à doença e também à morte da amante Urânia sinalizam um final patético à biografia, cujas notas seu secretário e amigo Câncio Barbosa reuniu ao longo de toda a vida. Para solapar a dura realidade que se impunha, Olímpio procura salvação num projeto espantoso: a idealização de uma cidade republicana a qual denomina Olímpia¹⁵³; e também na composição da biografia organizada por Câncio Barbosa.

¹⁵¹ *Aquele ser ... seu irmão apesar de tudo, traz a marca da ruína que pode ser dele, Olímpio. (Pedra da memória, p. 358)*

¹⁵² *A história me dará razão. (Perversas famílias, p.28).*

¹⁵³ As características da cidade refletem o perfil autoritário de Olímpio e sua própria vida como projeto artificial e autoritário. Afinal, em Olímpia não haveria o legislativo.

4.5 UM CASTELO, O HOMEM, O TEMPO E O PAMPA ETERNOS

Perversas famílias mostra a trajetória da personagem cuja inspiração é o histórico Joaquim Francisco de Assis Brasil. A exemplo da figura histórica, Olímpio é um típico herdeiro letrado da aristocracia rural rio-grandense. Precisamente por isso, não é possível ignorar a base imagética de comparação, mesmo que ela venha a receber menor carga significativa no geral. Enfim, tem-se um mito e uma imagem de partida no hipotexto histórico.

Por outro lado, assim como seria superficial, no plano histórico, considerar Pedras Altas sem avaliar a singularidade de um Castelo Republicano, no que tem de identidade com o seu criador, seria um descuido analisar as referências ficcionais do Castelo sem confrontá-las à personalidade de Olímpio, pois são relevantes os vínculos e os reflexos entre a personagem, o espaço e o tempo.

A técnica do contraponto¹⁵⁴ adotada pelo escritor distribui acontecimentos que, embora dispersos, se unificam no imaginário do leitor, abrangendo um período em torno de quatro gerações. Desde o primeiro proprietário das terras onde surgiria o castelo, um *extraviado colono de São Miguel* no século XVIII até o ano de 1964. As notas sobre o tempo dos primórdios criam a ambientação de um tempo mítico, um tempo fora do tempo mensurável. Não porque seja impossível defini-lo no tempo histórico, até porque a chegada dos colonos na província de São Pedro é perfeitamente localizável, mas porque o narrador apresenta o seu transcorrer em saltos regressivos que chegam a *quinientos anos* antes, um tempo em que os índios disputavam e se matavam por um ovo de avestruz.

Ou seja, são os índices da temporalidade estabelecida no texto que sugerem um tempo cíclico que, sendo o da natureza, será também o dos acontecimentos na vida das personagens. As gerações de serpentes, o comportamento das mulitas, das avestruzes, dos caranchos e o *pampa eterno*. São essas e tantas outras coisas que aconteceram no justo espaço onde seria construído o castelo.

No *lugar* preciso onde o Pai do Doutor quis um dia construir, havia em outras eras o pampa e quero-queros. No exato ponto onde ficaria a Biblioteca, várias gerações de serpentes fizeram suas tocas. E onde, pelo traçado, se abriria a sala de jantar uma avestruz pôs um ovo, *quinientos anos* antes. Não um ovo comum, mas talvez aquele que continha o germe do Pecado. [...] cinco séculos depois, naquele buraco correria um fio elétrico preso a uma capinha posta debaixo da mesa, onde a Condessa, premendo com o pé, chamaria as criadas. (*Perversas famílias*, p. 17, grifo nosso)

¹⁵⁴ O termo deriva da música e refere-se à técnica de acrescentar uma linha musical à outra já existente. No caso, uma linha narrativa que se une à outra no mesmo tema.

A passagem citada funciona como prolepse simbólica e antecipa uma espécie de predestinação do lugar com relação aos acontecimentos futuros. Entretanto, o tempo remotíssimo é também pontual, pois quinhentos anos remete à época do “descobrimento”. Seguramente não é ao acaso a referência temporal. Ela situa a diegese num tempo fora do tempo e que, entretanto, é um tempo essencialmente histórico, embora nenhum registro seja capaz de narrar as coisas que aqui/lá havia em tal época.

Essa evidência flagra a intenção de recompor a narrativa da História desde um período anterior a “descobrimento” do Brasil a partir de uma perspectiva local. Ou seja, o narrador é alguém que, à diferença dos europeus que escreveram os primeiros registros em relatos de viagem, é da terra. Sabe de tudo que havia antes, sabe os nomes dos animais e os menciona sem precisar explicá-los ou descrevê-los. Os que não forem da terra, que tratem de pesquisar sobre o que é uma mulita. Com todo o seu conhecimento de eras passadas, ele consolida uma ancestralidade inquestionável estabelecendo-se como identidade e autoridade ao mesmo tempo perante o leitor.¹⁵⁵ Uma espécie de *pacto* biográfico, sem biografia, instaura-se, naturalmente, pois o narrador é alguém com conhecimento de causa, é um igual que fala para os seus, não titubeia, é confiável. Com a abertura para um tempo mítico e autoridade, ele sela o pacto da leitura não apenas com os seus iguais, mas também com o leitor, que já identificou, neste primeiro parágrafo, todos os sinais de uma história que vale a pena ser lida, nos mesmos moldes das narrativas que valia a pena serem ouvidas dos antigos narradores.

Na seqüência do mesmo fragmento (*Perversas famílias*, p. 17-25) e no mesmo padrão descritivo dos ciclos de reprodução dos animais, o tempo é medido pelo número de filhos que esse primeiro colono teve até a sua morte e a continuidade dos negócios pela sua segunda geração. O transcorrer do tempo assim medido introduz no espírito do leitor um fumo de irrealidade que não o abandonará até o final do romance.

Somado a isso, a ausência de linearidade nos episódios leva o leitor a relativizar ainda mais a noção de tempo e espaço fixando-se nos acontecimentos em torno de Olímpio e no seu destino, que vai sendo construído pedra sobre pedra. Mas o dinamismo, a versatilidade e o cosmopolitismo da vida de Olímpio imprimem à narrativa um ritmo de saltos e peripécias, que aparentemente contrasta com esse tempo primordial e cíclico invocado pelo narrador.¹⁵⁶ Num virar de página, o leitor poderá transportar-se da campanha pelotense a Paris, ou a Porto Alegre. As épocas intercalam-se sem seqüência cronológica, mas com uma excelente lógica interna de tal modo que a composição do herói ocorre aos saltos

¹⁵⁵ O procedimento introduz uma dimensão mítica que recai sobre o espaço. E a mitificação do espaço e de seus objetos *desgeografiza* o lugar da ação conferindo universalidade à narrativa.

¹⁵⁶ A idéia de algo cíclico, como em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, acaba ganhando força ao final, quando os acontecimentos começam a se repetir na história pessoal e coletiva das personagens e a ruína é iminente, restando apenas a consciência do narrador.

desenhando uma trajetória desconcertante¹⁵⁷ apenas com fatos cruciais até o último momento de sua existência.

Submetida a trama a esse ritmo particular, a narrativa constrói uma sutil rede de relações familiares, sociais e políticas, cujo centro é o patriarca republicano, liberal, intelectual e contraditório Olímpio.

Entretanto, e não por acaso certamente, é que o leitor, antes mesmo de conhecer o protagonista, conhece o Castelo. Ou seja, é pelo Castelo que se chega a Olímpio. Está logo no primeiro parágrafo de *Perversas famílias* a apresentação do Castelo, que adquire *status* de personagem numa espécie de reflexo do seu idealizador, Olímpio:

A grande novidade, o grande espanto, o verdadeiro delírio, era um *castelo republicano*, erguido em meio ao pampa gaúcho, de duas torres e ameias, que se avistava ao longe como uma sombra medieval e cuja tenaz persistência em aplastar os incrédulos corporificava-se em sua estatura elevada, prodígio arquitetônico da orgulhosa cantaria portuguesa talhada aos pés seculares de Alcobaça e trazida em um balouçante navio com lastro pétreo de ladrilhos e azulejos e aqui posta em seus demarcados lugares por um artista francês. O restante era da terra. (*Perversas famílias*, p. 09, grifo nosso)

Imediatamente, instaura-se uma base da contradição que emerge da união do substantivo com o adjetivo — *castelo republicano*. É inescapável a correlação entre castelo e monarquia, assim como é exatamente o inverso com relação à república. Mas o curioso e enriquecedor das conotações que se contagiam mútua e continuamente é a forma como essa contradição nominal e, ao mesmo tempo, de fundo reverbera, range e geme ao longo das três narrativas que compõem o romance sobre a vida do Doutor Olímpio. Uma metáfora multiforme, rizomática que, ao fim, funcionará como denúncia da contradição original da realidade cultural sulina e nacional por extensão. Uma contradição que tem suas origens no desejo dos primeiros europeus que para cá vieram — não importando se por vontade própria ou contra ela, se com ou sem esperanças de realização — em manter os valores de suas origens culturais ou de perpetuar um arremedo do mundo deixado para trás. As gerações seguintes se encarregaram de perpetuar essa necessidade mesmo quando já se diziam *da terra*.

Voltando ao Castelo ficcional, constata-se que o assombro que causa a sua visão é a de algo *fora do lugar*.¹⁵⁸ Ao mesmo tempo, esse assombro traduz uma emergência de

¹⁵⁷ As conotações do adjetivo (partindo do heróico para o anti-heróico) evidenciam a frustração no sentido de que todo o mundo espetaculoso anunciado acaba insosso e, de certo modo, patético e constrangedor, pois o homem de tantas virtudes alardeadas, ao final, é considerado anacrônico na era de Getúlio.

¹⁵⁸ A propósito, essa idéia foi inicialmente apresentada por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1956). SCHWARZ a utilizou no estudo sobre Machado de Assis, que cita Sérgio Buarque de Holanda quando diz: *Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e teimando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra*. Em cima desse desencontro, Schwartz completa dizendo: *Essa impropriedade de nosso pensamento, que não é acaso, como se verá, foi, de fato, uma presença assídua, atravessando e desequilibrando até no detalhe a vida ideológica*

alteridade diante do estranho que chega às raias do insólito. Nada mais deslocado que um ícone medieval em terras ainda orvalhadas de despertar civilizatório no novo mundo. Nada mais artificial à paisagem e à arquitetura local, tão adequada às planuras geográficas, aos humores climáticos e espirituais, que um castelo. Casas de uma horizontalidade própria para domar as acachapantes ventanias austrais contrastam com a verticalidade desaforada de um castelo.

Da forma como a narrativa é conduzida, o castelo parece um autêntico exercício de imaginação, contudo, é real. Para um leitor que desconheça essa informação, seja ele um gaúcho, um brasileiro de outro Estado ou um estrangeiro, o castelo parece ser constituído da mesma matéria dos castelos que habitam os contos de fadas. E, no entanto, ele é a erupção calcificada de um momento histórico da nossa realidade. É uma prova material do quanto a realidade é capaz de superar a ficção.

Mas a descrição inicial, no primeiro parágrafo da obra, não é casual. Ela tem por objetivo chamar a atenção sobre essa imagem. A minúcia da descrição potencializa a impressão, e sua eficácia é tal que causa uma mescla de espanto e encantamento. Efeito que é facilmente explicável pela força do imaginário e pela simbologia em torno de qualquer castelo.¹⁵⁹

Embora símbolo de proteção no mais alto grau, um castelo também o é de isolamento. Separado assim do resto do mundo, o que no seu interior existe adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável; daí que se configure como símbolo de transcendência. No plano ficcional, esse efeito de inquietação se pacifica, pois o castelo é uma senha de ingresso ao mundo da fantasia, sendo esse um dos recursos que o narrador utiliza em doses crescentes.

Perceber o castelo como ícone da contradição e do isolamento da realidade cultural sulina abre várias portas à interpretação. Desde as origens étnicas, sociais e nacionais das personagens, bem como a geografia e a história devem ser conjugadas com ênfases diferenciadas para cada situação. Contudo, algumas questões pairam de forma mais marcante sobre o mundo ficcional.

A construção, passo a passo do castelo, assim como a construção das personagens no romance dão ao leitor uma espécie de pertencimento ao tempo fechado e impenetrável do passado ao qual não se pode chegar, exceto pelos caminhos da imaginação. O castelo

do Segundo Reinado. SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Duas Cidades, 1992. Raymundo Faoro e Alfredo Bosi

¹⁵⁹ Neste ponto, vale a pena retomar a noção de mito não pelo seu aspecto de fabulação fantasiosa em torno de uma personagem de um lugar, mas como uma representação fundadora ou um sistema de representações dadas como verdadeiras, cuja propriedade é a de imputar uma significação de maneira durável. A representação efetivada pelo mito possui a particularidade de ser pioneira; ela está na origem de outras representações e se encarna tanto em objetos e personagens quanto em acontecimentos e narrativas. Tudo isso se conjuga ao fato de que o mito, na perspectiva de Gerard Bouchard, não deve ser avaliado na sua relação com a verdade (a conformidade com o real), mas na relação com a *eficácia* (a capacidade de superar as contradições) (BOUCHARD, 2005). Disponível em: http://zilab.sites.uol.com.br/projeto_atual.htm. Acesso em: 30 out. 2006.

fora idealizado pelo pai de Olímpio, João Felício Borges da Fonseca e Menezes, num delírio romântico que, de certa forma, complementava uma aspiração de antigüidade e nobreza européias cultivadas desde que mandara construir, em estuque, um brasão de armas. Tentara estabelecer, num escudo português, a convivência *algo canhestra* entre os emblemas dos Borges, dos FONSECAS e dos MENEZES (*Perversas famílias*, p. 46). A origem de João Felício remontava a *vagas famílias do Alentejo* – região pobre de Portugal –, mas nascera em Minas. Comprou as terras do herdeiro do colono de São Miguel que primeiro habitara aqueles desertos onde anos depois haveria o castelo. Chegou a cogitar a possibilidade de conseguir um título, *um dos tantos que o Monarca concedera a Pelotas, em suma, um baronato ou um vice-condado mas não era condição indispensável, porque o principal possuía: o dinheiro* (*Perversas famílias*, p. 77).

A mãe de Olímpio, dona Plácida, era uma jovem da terra que estudara em Genebra durante 11 anos, por isso chamavam-na a Genebrina. Adquirira hábitos e valores da cultura européia do século XIX, era dona de uma cultivada sensibilidade para a literatura. Não era bela, mas o conjunto da sua esguia figura associada aos seus dotes intelectuais era uma espécie de beleza que, inicialmente, serviu aos planos de vida futura de João Felício e, por fim, o levou a uma paixão sem limites e pontuada por excessos.

O amor desmesurado que dedicava à esposa, dona Plácida, e o desejo de impressioná-la levaram João Felício a iniciar a construção do castelo. Seria um presente à amada, completando o sonhado cenário aristocrático e medieval que começara com a confecção dos brasões. Uma fatalidade o impediu de consumir o sonho, pois uma das pedras do castelo caiu sobre ele impondo-lhe uma invalidez de longos anos que culminou com a morte.

No futuro, por razões aparentemente diferentes das do pai, Olímpio viria a concluir a edificação. Seria também para presentear uma mulher, mas, desta vez, tratava-se de uma condessa austríaca autêntica com quem Olímpio se casou por procuração no ano de 1889, na França. Embora alegando razões bastante diferentes das do pai ou talvez solapando a consciência sobre os seus atos, Olímpio repete em parte o caminho de João Felício, instaurando um novo ciclo para situação semelhante. Especialmente no sentido de que ambos desejavam ser mais europeizados ou menos da terra. Para ambos, a mulher e a residência se constituíam como garantias simbólicas da realização do desejo de transcender uma condição não-desejada.

Contudo, a aliança entre Olímpio e Charote, pelo lugar e pela época em que acontece (1889), ganha significações simbólicas também no âmbito das relações entre Brasil e França.¹⁶⁰ De certo modo, antecipam-se os novos paradigmas ideológicos, culturais e

¹⁶⁰ Esse aspecto é reincidente, pois em *A margem* se insinua a sutil alusão às conexões “conspiratórias” entre Porto Alegre, Paris e Rio de Janeiro quanto aos ideais republicanos.

políticos que já era tendência da elite brasileira, mas que, sobretudo determinaria os rumos do país nos próximos 40 anos.

Esse dado ganha maior carga significativa quando, em *A margem*, no mesmo ano de 1889, surge a menção a uma loja chamada *La Mode de Paris*, no Rio de Janeiro, a um *Hotel Paris*, em Porto Alegre, e à passagem do Historiador pela Estação *Pedras Altas*. Fecha-se um circuito que configura, nas sombras, uma sutil alusão a conexões conspiratórias entre Porto Alegre, Paris e Rio de Janeiro quanto aos ideais republicanos e todo o envolvimento dos gaúchos com os ideais filosóficos de Augusto Comte. Independente de qualquer comprovação factual, o sentido e a imagem que daí emerge têm mais força que a própria realidade dos acontecimentos.

De toda forma, a aliança entre Charlotte e Olímpio era menos motivada pelo afeto que por interesses e pela ambição de Olímpio em ostentar superioridade perante seus pares e adversários políticos. A esposa oriunda de uma família falida, mas detentora do título de condessa, acaba sendo uma espécie de troféu heráldico, a exemplo do que fizera o pai com os brasões de armas no passado. Ressalvadas as proporções, embora as circunstâncias diferentes, Olímpio repete o modelo do pai João Felício, cujo critério, para escolher a esposa, foi preferir a mais culta e nobre a mais desejável e bela.

Perseguindo essa linha de raciocínio, vê-se que Olímpio é um produto do século XIX e a repetição do padrão paterno é a prova da circularidade. Nela, cabe a idéia de metonímia temática e estrutural e cabe também, no plano semântico, a ambição de transcendência que pressupõe simbolicamente o castelo. Praticamente, todas as contradições de uma classe e de uma época estão presentes no castelo e em seus habitantes. E essa imagem, inevitavelmente, se estende de Olímpio a todos os seus iguais — a oligarquia sulina.

O fato de Olímpio ser, aparentemente, ligado à literatura — herança materna — e o modo como essa inclinação se materializa em uma gigantesca biblioteca no Castelo não podem passar despercebidos. Especialmente porque ela é um espaço significativo na medida em que serve de cenário para alguns momentos culminantes da trama.¹⁶¹ Por tudo isso, apesar de ou porque dissociados da leitura, é um *lugar* que se reveste de magia, alargando simultaneamente as possibilidades interpretativas sobre o seu significado simbólico. Se o castelo é, de certo modo, uma metáfora de Olímpio, a biblioteca é a metáfora do *lugar* que a literatura tinha na sua vida. Uma importância equívoca, pois o desvio de finalidades revela apenas os fins *úteis*.¹⁶² Diante da evidência desse lugar menor

¹⁶¹ Na Biblioteca: Selene fica nua diante de Olímpio para mostrar que está grávida; reunião com os maragatos; reunião com Getúlio Vargas; aparição do fantasma de Olímpio para Paris; reuniões de Paris, Beatriz e Astor; é também onde Olímpio é velado por seu desejo, etc.

¹⁶² O que menos acontece é a leitura na biblioteca de Olímpio Os livros são muitos mais decorativos. Olímpio parece não se ocupar da literatura na mesma proporção da importância que destinou ao aposento. Ela é um signo de *status* intelectual que serve mais aos propósitos políticos na filosofia do déspota ilustrado. A exemplo da capela construída para Charlotte, a biblioteca é apenas um símbolo social.

que o livro e a literatura adquirem na vida do Doutor, tem-se que pensar no contexto cultural e em suas práticas sociais no Rio grande do Sul à época de Olímpio, ou seja, cruzar referências com o contexto real.

Embora as guerras internas, o Estado sempre esteve voltado às questões intelectuais e aos acontecimentos do centro e de fora do país. *Não obstante, a presença de um cenário sempre turbulento e propenso à eclosão de crises políticas e militares*, é na segunda metade do século XIX que tem início no Rio Grande do Sul um processo de produção intelectual, apesar das interferências advindas dos conflitos bélicos entre 1864 e 1870. Conflitos que iniciaram com a *questão oriental* e se estenderam até a Guerra do Paraguai. Neste período, o Rio Grande manteve um vivo diálogo com o centro do país acompanhando as candentes discussões sobre a nacionalidade na literatura brasileira, além de abrir caminho para as reflexões sobre a literatura rio-grandense.¹⁶³

Em Perversas famílias, esse período é brevemente referido¹⁶⁴ apenas para mostrar o crescimento do patrimônio do pai de Olímpio. A questão literária local não é focada diretamente na obra. Apensar do silêncio ou por isso mesmo é relevante saber quais eram as motivações e as práticas literárias à época, comparando às das personagens, na diegese, extraindo daí um significado.

As sugestões que evocam a Biblioteca, na ficção, remetem à escrita no que ela comporta de limites entre ficção e História. Contribuem para tal a fixação de Olímpio pela História, a sua paixão pelas epopéias e sua quase incontrolável inclinação para a fantasia. Por essa linha de sentido, chega-se a outro ponto de contado com *A margem*, pois um dos dilemas do Historiador da corte é constatar a vulnerabilidade da escrita histórica, submissa que é à subjetividade de quem a constrói. Não é diferente o que se depreende das ingênuas reflexões de Olímpio quando contrastadas com a sua prática.

Saindo da ficção para a realidade histórica, constata-se que, além de periódicos literários como a *Arcádia*, surgida em Rio Grande em 1867, tem-se a existência, em Porto Alegre, de outra manifestação voltada então exclusivamente para a História do Rio Grande do Sul. Trata-se do IHGPSP (Instituto Histórico e Geográfico da Província de São Pedro) fundado em 1860. Não obstante, sua breve duração até 1864 é um importante indício dos interesses culturais, e certamente políticos, que animavam os homens de letras no Rio Grande. Tradição à qual o protagonista Olímpio aparece francamente aliado, embora a ausência de referências explícitas no romance.

¹⁶³ Sobre o panorama cultural vivenciado pela província rio-grandense, ver: MOREIRA, Maria Eunice. **Nacionalismo literário e crítica romântica**. Porto Alegre: IEL, 1991, p. 145 e ss.

¹⁶⁴ A partir dessa data, João Felício dividia seu tempo entre a charqueação e a estância, num vaivém rendoso, um tanto alheio à guerra do Prata. Da venda do charque tirava os lucros para a compra de mais gado. (*Perversas famílias*, p. 48)

Por toda a carga de verossimilhança externa, fruto das referências cruzadas na obra, embora a narrativa não explicita, Olímpio não fica ileso às influências daquele contexto cultural. Ao contrário, a seu modo, ele encarna uma espécie de alegoria de todos os valores e idéias que gravitavam nas mentalidades à época.

Segundo Lazzari (2004)¹⁶⁵, os poucos registros do IHGPSP, dando conta da intenção de implantar em solo rio-grandense uma instituição nos moldes do IHGB, já era pretendida desde 1855, embora a iniciativa não tenha logrado existência longeva, sua pretensão e pioneirismo diante das demais regiões do país reforçam seu significado político e cultural. Ainda mais por ser em uma província que há pouco mais de uma década ainda pegara em armas contra o Império.¹⁶⁶

Apesar de, no plano histórico, o apogeu e o ocaso do castelo terem ocorrido fora do século das independências latino-americanas, foi durante aquele século que se semearam todas as idéias para o cultivo de valores que culminariam com tudo o que a história registraria depois. Daí a importância de múltiplas perspectivas ao mesmo recorte temporal para reescrever ou esgotar, na criação estética, as bases da identidade cultural via historicidade.

Para além de todas as artimanhas ficcionais que permitem ao narrador falar de coisas sabidas de uma forma engenhosa, subliminar e ambígua com relação aos aspectos históricos, um dos maiores méritos da obra é o próprio personagem eixo, Olímpio. É a sua construção, são as suas ações e o seu perfil que dão à obra a face da desmitificação de uma classe e de uma época. A classe no caso é a das oligarquias rurais.¹⁶⁷ Os integrantes da oligarquia como os *melhores* que governam em proveito de si próprios conquistaram, no imaginário latino-americano, por diversas razões, o *status* de representação do Mal. Com isso, o tema da oligarquia permite falar, além de desmitificação, em desmistificação, garantindo um grau de imprevisibilidade à obra, pois não se espera que se atenua a carga negativa da imagem dessa classe. Situação que, devido à história nacional desde o descobrimento, não seria difícil estender para além da província sulina.

Nessa perspectiva, Olímpio é muito mais que uma síntese de grande parte da elite intelectual sulina. Até porque não apenas no Sul, mas em todo o país, o esforço de cultivo e ilustração europeus conjugados com o peso das tradições, com os ímpetos e com os

¹⁶⁵ Segundo o historiador, a documentação referente à existência do IHGPSP é escassa, existindo apenas cinco números da revista publicada pelos sócios, entre 1860 e 1863.

¹⁶⁶ O Instituto Histórico. In: **Revista do IHGPSP**, n.1, agosto 1860, p. 5 apud in LAZZARI, Alexandre. Op. cit., p. 47. O autor também informa que *não existiu continuidade entre aquela experiência e o atual Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), fundado somente em 1921, e sua revista ainda em circulação.* (LAZZARI, 2004)

¹⁶⁷ Oligarquia e aristocracia se assemelham no sentido que definem o governo de poucos. Porém, diferem em que nesta os poucos seriam os melhores, e naquela, os poucos são os que governam em benefício próprio, com amparo na riqueza pecuniária. Assim, as oligarquias são grupos sociais formados por aqueles que detêm o domínio da cultura, da política e da economia de um país e que exercem esse domínio no atendimento de seus próprios interesses e em detrimento das necessidades das massas populares; num país pós-colonial, como o nosso, os interesses oligárquicos estão diretamente relacionados aos interesses econômicos e imperialistas.

espíritos regionais, para além das questões econômicas, resultaram sempre na forçada adaptação de um modelo a um contexto que não lhe é natural. Um simulacro da desejada civilização, porque teimava em se estabelecer a custa de queimar as várias etapas de um processo que, no seu natural, levaria séculos para se concluir.

Ao emprestar ao leitor os olhos da oligarquia, o texto instaura o carácter desmistificador na práxis que sempre envolveu as representações e o imaginário sobre a oligarquia em uma aura nebulosa, incompreensível, distante e, portanto, com todos os elementos voláteis típicos da classificação do Mal.

Contrastando ficção e realidade no que se refere às representações da oligarquia, pode-se concluir que não há diferenças estridentes entre os gaúchos e o restante dos brasileiros. O que a obra permite inferir é que, antes e para além da posição geográfica da província, dos registros históricos e de nossas guerras, a diferença entre os gaúchos os demais brasileiros está vinculada ao padrão de formação de uma classe intelectual estreitamente ligada e subordinada aos valores oligárquicos: a aristocracia rural sulina. Essa interpretação de primeiro nível deságua em uma questão identitária historicamente ligada ao imaginário que o resto do país tem do Sul e dos gaúchos que passa pela dicotomia civilização e barbárie. Estigma bastante tematizado e até satirizado com relação aos gaúchos.

4.6 IDENTIDADE

Consciente dessa imagem em que o Sul é terra de bárbaros e cultos, a narrativa de Assis Brasil se lança a perscrutar com olhar agudo e profundo as raízes da diferença. As manifestações de subjetividades de personagens definem graus de alteridade que compõem ou redefinem imagens. Olímpio, por exemplo, tem um sentimento de superioridade tanto com relação aos da terra como para com o resto do país e com outros países como a França, por exemplo. Na verdade, as suas manifestações de alteridade dão a medida de sua mania de grandeza e também de suas contradições. Mas, a partir do que se conhece de Olímpio, surge a interrogação sobre o que significa para ele ser um gaúcho. E, no mesmo ato, o leitor — seja ele gaúcho ou não — é levado a interrogar-se sobre esse significado. A contradição e complexidade da personagem avolumam-se com o fato de que se Olímpio não se encantava com Paris, tampouco admirava a realidade sulina ou brasileira. Amplia-se o espectro da percepção identitária com relação ao país com o imaginário do Doutor sobre o governo central.

A imagem que Olímpio tem do Brasil, da monarquia e do Imperador Dom Pedro II concorre para o jogo de alteridades, embora fosse a média previsível dos jovens republicanos à época. Porém, é o narrador que se encarrega de filtrar as suas cores nas escolhas lingüísticas que descrevem os sentimentos do herói.

Olímpio vê pela primeira vez a corte, gloriosa em sua *decadente* aristocracia, soberba no *arremedo* de um poder que pouco a pouco se *esvai* nas mãos de um monarca erudito e *fraco*. Ao passarem frente ao Parlamento, Olímpio joga-lhe um insulto republicano tão terrível que faz o criado soltar um assobio de espanto. (*Perversas famílias*, p. 189, grifos nossos)

Olímpio tampouco considera o monarca um sábio: *Se o imperador fosse mesmo um sábio, abdicaria* (*Perversas famílias*, p. 199). Tais atitudes são fundamentais na medida em que auxiliam a compreender como a personagem percebe a imagem do Mesmo e do Outro, quais sejam: o desprezo em nome de uma superioridade do Eu — *fobia*. Desse modo, Olímpio é, além de estrangeiro na própria terra (e a si mesmo), uma alegoria de egocentrismo. Por isso, o romance é capaz de lançar as bases para o aprofundamento de questões de identidade cultural que os próximos romances do escritor iriam reforçar e, ao mesmo tempo, ser capaz de dimensionar esse componente de autoconhecimento e de crítica sob um véu de irrealdade e fantasia sem, contudo, chegar ao realismo fantástico.

A solução para esse sentimento de quase-fantástico radica na verossimilhança externa dessa dita irrealdade devido a um delicado equilíbrio na fronteira entre ficção e realidade como *consciência narrativa*, pairando sobre a ordem dos acontecimentos. Esse efeito é possível inicialmente pelo perfil do protagonista, que vive para a escrita da história e da literatura, e posteriormente pelo perfil de seu neto Paris, que é também narrador de algumas partes da narrativa e se assume como fantasioso e imaginativo: *Pessoas fantasiosas como eu têm amor aos paradoxos* (*Perversas famílias*, p. 147). Mas também com o dilema de Cântico na elaboração da biografia de Olímpio. Diante disso, o leitor percebe a inutilidade de questionar a flexibilidade das fronteiras e menos ainda uma hierarquia na escritura.

O senhor do castelo de Pedras Altas não só tem plena consciência de sua natureza livresca, como também é visto pelos seus como uma personagem sempre em cena. Além disso, ele investe pesado na construção de sua auto-imagem. É um autopredestinado a uma existência não-autêntica e precisamente nisso reside a sua autenticidade. Isso se consolida quando sua mãe, em determinada circunstância, diz que ele parece ter saído de um livro. Além da sua própria mãe e de Urânia, outra personagem que mostra consciência sobre essa condição é a esposa Charlotte. Embalado pela incentivadora de suas fantasias literárias

e políticas (Urânia), sob o olhar crítico da esposa e com auxílio do amigo, Câncio Olímpio forja a própria biografia. Cada gesto, cada olhar, cada entonação de voz foi pensado, mas principalmente cada palavra. Esse mundo de palavras no qual Olímpio se move remete à escritura, ao mito e à narrativa histórica.

Mas, na proposta metaficcional de Hutcheon, sobretudo, alerta o leitor sobre o tanto de subjetividade e consciência criadora que há em toda narrativa. A constituição de Olímpio como construção de auto-imagem motiva quase toda a análise, pois é sobre ele que recai a carga de desmitificação.¹⁶⁸

Ao final da vida, ele constata que a notoriedade de sua figura pública já lhe é um peso insuportável, a sua imagem o ultrapassa e o imobiliza. Suas últimas palavras proferidas se destinam a argumentar para a esposa a razão de não aceitar mais uma vez o ministério no governo de Getúlio Vargas: – *Notório demais. Meu vulto tornou-se tão grande que, nem que eu usasse o anel de Giges e o elmo de Hades ao mesmo tempo, não me tornaria invisível. E isso é um peso. Talvez um pecado.* (*Perversas famílias*, p. 73)

No entanto, tudo parecer ser falso ou não ter a consistência que ele imagina de si mesmo na vida pública. Isso fica claro quando o amigo Câncio Barbosa se debate em angústia para a conclusão da biografia ante o delírio de Olímpio com o projeto da cidade idealizada: Olímpia. Os planos mirabolantes do Doutor preocupam na medida em que o afastam cada vez mais da realidade. O estágio de fantasia e a perda de fronteiras entre o real e o ideal beiram à caduquice.

“Saberei transpor isso para o papel?” Ele Câncio também está às voltas com a distância entre o real e o ideal, e não pode deixar de ansiar-se ao pensar na impotência da literatura perante a vida. Como descrever, por exemplo, este gesto do Doutor, quando enrola o mapa e, com um olhar de calmo desespero, fixa a imagem de seus delírios? (*Perversas famílias*, p. 259)

Com esse fulgor de *consciência narrativa*, o narrador coloca o leitor em uma bifurcação perigosa, pois, ao adotar a perspectiva do biógrafo Câncio, ele aciona a solidariedade do leitor. Até porque, de alguma maneira e por artes da narrativa, ele já admite o propósito de Câncio como seu também. A adesão do leitor ao dilema do biógrafo desperta compaixão ao drama do biografado.

O sentimento de frustração de Câncio com a obra de sua vida fulgura como consciência narrativa e reclama uma consciência leitora. É essa que induz o leitor a pensar na vulnerabilidade dos registros históricos e nas inúmeras razões que concorrem para a refração da realidade nos registros oficiais.

¹⁶⁸ Mas é também sobre o quanto ele é alegoria de uma classe que se deve considerar o seu destino. Ele seria a exaltação, o ápice de algo que caracterizava muitos gaúchos.

A idéia de uma imagem construída ao longo de uma vida começa a diluir-se diante das circunstâncias. A realidade se impõe sobre o desejo e o projeto de vida programado por Olímpio, sustentado e estimulado por tantos quantos o cercaram e que começa a esvaecer. Porém, o que causa uma incômoda interrogação é a suspeita de que ele nunca tenha sido quem acreditava ser, ou seja, que ele nunca tenha sido a figura que pensava ser para o Rio Grande do Sul e para o país. Não apenas no final da existência, mas também no auge de suas atuações republicanas. (GOMES, 2006) ¹⁶⁹

4.7 OS SILÊNCIOS

A dúvida sobre a imagem de Olímpio intensifica-se quando o leitor percebe o sonoro silêncio sobre o dono do Castelo, na passagem do historiador de *A margem* por Pedras Altas. Como pode ser invisível aos olhos do Cronista do império ou do Historiador essa figura bifronte? Ao leitor *crítico ou estético*, freqüentador do universo assisiano, parece impossível que ninguém o mencionasse, exceto por uma estratégia adotada precisamente para provocar essa inquietação no leitor. Após a interrogação sobre o seu verdadeiro papel na história, pode-se optar por dois caminhos: a sua verdadeira estatura política e intelectual não era relevante, sua imagem teria expressão muito mais livresca que local ou nacional. O resto do país possivelmente não o vê como ele se imaginava ou ele poderia ser considerado um adversário ambivalente, mais eficaz no plano simbólico que no pragmático e, ao mesmo tempo, útil ao Império e à República.

Mas os silêncios de *A margem* não se limitam à figura histórica de Joaquim Francisco de Assis Brasil. Em *Perversas famílias*, eles se estendem ao seu castelo. Pelas referências ficcionais, sabe-se que a estação férrea de Pedras Altas foi construída nos domínios do castelo e que, desde a gare da estação, ele é perfeitamente visível. Assim como também o são quase inevitáveis, aos olhos de quem passa pelas redondezas, duas coxilhas gêmeas:

Olímpio abriu o chapéu de sol e, chegando a uma proeminência junto ao pomar, lançou a vista para a outra coxilha gêmea, a um tiro de distância onde se delineava o contorno de algumas paredes de pedra, a famosa obra inconclusa de João Felício, aquele Pai dissolvido nos recantos da memória. (*Perversas famílias*, p. 36)

¹⁶⁹ Aproveitando o estudo de Gomes sobre a representação regional na literatura do século XIX, a idéia é a de que muitos intelectuais do Sul tinham uma imagem de si mesmos que não correspondia à percepção da realidade nacional e nem aos fatos históricos do próprio Estado.

Contudo, quando o historiador de *A margem* chega à Estação de Pedras Altas, o agente encarrega-se de mostrar-lhe as direções possíveis a seguir para encontrar o tal Francisco da Silva, e nada sugere a visão das coxilhas gêmeas. O mais espantoso é que nada sugere a visão do Castelo:

Quero lhe mostrar a Serra Grande. — Levou o Historiador para trás da gare e apontou para uma elevação azulada na linha do horizonte: — Lá é o Norte, lá é Serra Grande, está vendo? A estância do mais velho, que se chama estância Porteira de Ferro, fica a três horas de charrete. A do mais novo, a estância Santa Quitéria, fica a quatro horas da estância da Porteira de Ferro. As duas estâncias são muito ricas. — O homem *falava com pressa*, como se o fossem impedir de dizer tudo o que desejava. — Mas quero lhe avisar que o *estancieiro mais moço viajou*, não está em casa, eu sei. (*A margem*, p. 69)

Insistindo na idéia de um universo paralelo, à época, no Outrora assisiano, o Castelo estaria praticamente concluído ou, pelo menos, externamente concluído, e Olímpio estaria em Paris. Ademais, não se pode descartar a possibilidade de que as pessoas estivessem eclipsando o êxito da missão do historiador, pois desconheciam a verdadeira razão de sua busca. Nesse caso, o agente da estação estaria protegendo o Senhor do Castelo. Contudo, esse exercício de imaginação, longe de se ocupar de desencontros referenciais entre o plano histórico e o ficcional, faz cintilar os sentidos transversais da hipertextualidade assisiana na imaginação leitora.

No universo assisiano, o final do século XIX é o tempo em que, simultâneo à errância do servidor imperial pelo pampa na busca de Francisco da Silva, Olímpio circulava na Exposição Universal de Paris e firmava o contrato matrimonial com a nobre e falida vienense Condessa Von Spiegel-Herb, Charlotte. Mas é também o tempo em que um pintor italiano tentava exercer o seu ofício no pampa convulsionado por guerras.

4.8 UM PINTOR NO PERCURSO DO HISTORIADOR

Uno se va contando despacito las cosas imaginándolas [...] después esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo.
Julio Cortazar

Traçando uma linha de tempo e uma cartografia a partir dos romances escolhidos, podem-se identificar as referências e os caminhos cruzados entre as personagens nas temporalidades e geografias que os compõem.

É ainda através das referências ficcionais ao castelo de Pedras Altas que surge a conexão para *O pintor* (2002). A história gira em torno da vida de Sandro Lanari, um jovem pintor italiano que se lança ao mundo para fugir de um marido ciumento e consolidar o talento que o pai, Curzio Lanari, acreditava que ele tivesse. Uma espécie de herança gerada pelo desejo de continuidade e pela falta de imaginação paterna. Imbuído do espírito da arte pictórica, Sandro sai de Ancona para França, a fim de aperfeiçoar a sua arte. Entretanto, na Capital das Luzes, a efervescência artística está na fotografia e não mais na pintura. A descrença de Sandro com relação aos resultados obtidos com o daguerreótipo fica seriamente abalada ao ver uma foto da atriz francesa Sarah Bernhardt. Uma espécie de encantamento movimenta todo o seu ser. O autor da fotografia é Félix Nadar, o grande nome na nova arte. Sandro decide fotografar-se por Nadar e essa experiência pauta o seu destino. Nadar, que tinha fama de conseguir captar a alma das pessoas em suas fotografias, identifica *um tolo* na imagem fotografada de Sandro. Isso desencadeia um rancor obsessivo no jovem, que rasga a fotografia e recusa-se a reconhecer os méritos do fotógrafo francês. Em meio a uma seqüência de desencontros, o aprendiz de pintor, já sem muitas alternativas e sem dinheiro, decide vir para o Brasil, imaginando que aqui a fotografia ainda não havia chegado. No Rio Grande do Sul, tenta se estabelecer como pintor. Contratado para fazer retratos de uma família, hospeda-se na casa de seus modelos e envolve-se com a filha de seus anfitriões. Novamente em fuga, vai para o interior do pampa sulino. Pinta retratos de fazendeiros e de defuntos até que o braço da Revolução de 1893 o alcança, recrutando-o como fotógrafo sob ameaça de ser morto se recusar a missão. O antigo dono de um equipamento fotográfico havia sido degolado, e ele assume o posto. É assim que Sandro se transforma no fotógrafo de uma unidade legalista na conturbada Primeira República Sulina. Assim, ele se estabelece, adquire prestígio profissional e social ajudando a compor o cenário da cultura gaúcha.

A maior conexão desta obra com *Perversas famílias* e também com *A margem* é exatamente o tempo e o espaço. Isso surge quando o protagonista Sandro Lanari vaga pelo interior do Estado com o índio que lhe serve de auxiliar. Eles estavam a caminho de Pedras Altas para um serviço. Ainda que pelos rumos da narrativa ele nunca chegue até o local desejado, as referências históricas e transtextuais induzem a uma abordagem mais abrangente no todo da produção ficcional do escritor. Aquilo que caracteriza a hipertextualidade assisiana.

A passagem do protagonista de *O pintor* pela região sudoeste do Estado surge na seguinte forma: *Dali rumariam a uma estância próxima a **Pedras Altas**; desejavam-no para dois retratos. Fazia uma tarde de soalheira e azul. As poucas nuvens eram **castelos** de merengue.* (*O pintor*, p.122, grifo nosso) Como se vê, não existe nenhuma alusão ao castelo histórico de Joaquim Francisco de Assis Brasil. Tampouco há referências ao personagem

ficcional Olímpio de *Perversas famílias*. Entretanto, surge a referência à localidade de *Pedras Altas* e, na descrição bastante poética da paisagem, aparece a palavra *castelos*, embora sejam de *merengue*. A palavra funciona como chave de acesso à interpretação que se propõe. A proposta analítico-interpretativa permite seguir uma dupla observação: no plano da estrutura narrativa e no diálogo com a História no universo ficcional paralelo preexistente, que reverbera suas luzes sobre o plano histórico real. Isso porque é também nesse espaço que ocorre a inserção de elementos da história política sulina. Sandro Lanari é aprisionado pelos *chimangos* durante a revolução da degola (1983-1895): *Eram homens fardados, cujas botas subiam até os joelhos. Traziam lenços brancos aos pescoços.* (*O pintor*, p. 122, grifo nosso)

Entretanto, a flutuação desse dado real sobre a história de Sandro abre dois caminhos interpretativos sobre a relação entre a estrutura e o significado do *lugar* e, a partir daí, quanto aos modos de diálogo com a História. O primeiro é a partir da própria estrutura narrativa. Ela compõe-se de 181 páginas, divididas em 04 partes e 68 brevíssimas partes que se denominarão capítulos. A passagem citada situa-se no capítulo 9 da Parte III. Considerando a parte com relação ao todo, o *lugar* em que se situa essa passagem na narrativa é significativo, porque certamente não é ao acaso que o capítulo 08 é todo dedicado a uma apresentação das guerras no Rio Grande do Sul. O narrador suspende o fio narrativo das aventuras de Sandro e faz uma breve contextualização da época. A perspectiva segue a mesma orientação do narrador durante toda a obra. Há um distanciamento histórico e afetivo em todos os aspectos, porém, nesta passagem, beira à ironia ao dramatizar o olhar de um estrangeiro ou forâneo.

No Rio Grande do Sul as revoluções ocorriam sem que as causas fossem claras [...] Na infância da República aconteceu um dos mais selvagens conflitos da História. As partes digladiavam-se nos campos sem fim [...] sob o comando de proprietários rurais improvisados em coronéis. Eles levavam seus *servos* para a luta, formando esquadrões de cavalaria. Eram esfarrapados, feios, sórdidos. Usavam chapelões com um palmo de aba. Diziam obscenidades e se embriagavam. (*O pintor*, p. 120, grifo nosso)

Esse olhar distanciado, que, aliás, é uma das mudanças estilísticas que definem a obra como um marco na trajetória do escritor, está fixado na linguagem como uma artificiosa emergência de alteridade. É alguém que não se identifica com o narrado. Ele se refere aos guerreiros com uma imparcialidade que beira ao desprezo. Não há heroísmo algum. Eles são chamados de *servos* ao invés de *peões*, como seria o linguajar previsível de um nativo. Aliás, tal linguagem não seria nem de um brasileiro, pois a palavra *servo* não corresponde a nenhuma prática lingüística nas diversas regiões do país. Além de guerreiros *servos*, o que

repele toda a propalada nobreza da guerra, como causa coletiva, são os adjetivos de *esfarrapados, feios e sórdidos*. A emergência da alteridade fica ainda mais clara quando o narrador explica o que é o vento minuano: *No inverno, combatiam com os lábios gretados pelo vento Minuano, o que vem da Cordilheira dos Andes* (p. 120).

Entretanto, essa alteridade é de alguém cujo lugar de enunciação é o Sul. Trata-se de um *aqui*, pois a opção pelo verbo *vir* é o dêitico que determina o lugar de onde fala o narrador. Ele poderia dizer que o vento surge, nasce, tem origem na Cordilheira, mas ele optou pelo verbo “vir”. Essa alteridade, portanto, serve para delimitar um distanciamento que, além de temporal — histórico —, é ideológico, mas não é geográfico, pois o narrador está no Sul. O que consolida o distanciamento crítico do narrador sobre a história sulina ou sobre a sua própria história.

Essa apresentação das guerras sulinas, que é feita no capítulo 08 da Parte III, ao mesmo tempo em que define o espaço geográfico do estado sulino como *lugar* com relação à História das demais regiões brasileiras, define-se também como lugar com relação às demais partes da narrativa. A abertura desse jogo de conexões acaba por definir também o lugar dessa narrativa na relação que estabelece com as outras que refletem as mesmas imagens do passado.

O segundo caminho interpretativo remete aos muitos modos de diálogo com a História e suas conexões remissivas. Estas, como se viu a partir da palavra *castelos*, acontecem também a partir de outras palavras ao longo da ficção assisiana. Sem ser citacionismo, mas funcionando para aquilo que poderia ser uma espécie de ironia intertextual e que, simultaneamente, constrói um grande hipertexto, têm-se algumas palavras-chave.

Exemplo disso é a seguinte passagem com o historiador de *A margem*:

De certeza iria lembrar-se de *Francisco* da Silva. Bastaria vê-lo, ao chegar na estância — embora as casas fossem tão parecidas umas às outras. Em sua dispersa memória, ele as unia numa única, assim como fazemos como os *pardais* e os *escarvelhos*. (*A margem*, p. 67, grifo nosso)

A passagem citada, que parece estar reproduzindo o pensamento do Historiador na sua busca do candidato a barão, acaba por se revelar um jogo, cujas senhas estão determinadas e amparadas nas e pelas palavras. Isso fica evidente e justificado por um motivo de ordem textual e por outro de natureza (ir)realista ou não-histórica.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Utilizam-se essas expressões provisoriamente, pois a idéia ultrapassa a noção de ficcional apenas. Trata-se de um recurso que parece remeter à História e, no entanto, acaba por se revelar como equívoco sobre o dado real. É mais ou menos um logro que acena intencionalmente para o real histórico e acaba no irreal histórico, ou seja, na falha ou erro intencional. Um exemplo seriam os três anos de diferença com relação à vinda de D. Pedro II à Província que ficou em suspenso no Capítulo III, outro seria a passagem do personagem Adão Latorre para o lado inimigo na obra *O pintor de retratos*.

O primeiro, ou seja, o motivo de ordem textual é promovido pelo recurso lingüístico e ao mesmo tempo retórico. Uma sugestão metonímica que garante uma dupla contigüidade: a contigüidade textual entre determinados vocábulos no interior da própria obra e a contigüidade estrutural que articula tempo, espaço e personagem para além do âmbito de uma única obra. Uma estrutura ampla decorrente da transtextualidade com as outras obras que partilham elementos da hipertextualidade assisiana. Resta estabelecer os vários níveis do efeito metonímico e sobre quais categorias ele mais se faz presente. Vem daí a conformação de uma rede significativa que conecta vários textos anteriores do romancista, avalizando a opacidade dos sentidos, enigmáticos ou simplesmente silenciados que estimulam o leitor a preencher as lacunas.

A contigüidade textual do nome *Francisco* com a palavra *pardais* cria uma imediata necessidade na organização psíquica do leitor, pois, verdade ou não, já é lenda que Joaquim Francisco de Assis Brasil teria sido o responsável pela vinda e proliferação de pardais no Rio Grande do Sul, sendo, portanto, um dado corriqueiro no imaginário sulino. Assim, o não-dito, o silêncio garante, por metonímia temática, a relação com o real por meio da ação de Joaquim Francisco de trazer os pardais.

Pode-se dizer que o efeito está pela causa, ou que está o autor pela obra de dentro para fora da obra, isto é, da ficção para o real histórico por meio do imaginário e das artimanhas das palavras. Por outro lado, com relação ao espaço geográfico, pode-se afirmar que o lugar de procedência está pelo objeto que dali procede, ou ainda que o continente pelo conteúdo.

Finalmente, ainda caberia dizer que o significante *pardais* está pelo significado que já adquiriram essas aves no imaginário, seja fruto de acontecimentos históricos, seja pela ficção de Assis Brasil na qual Olímpio é o responsável pela vinda dos pardais ao Sul, pois entendia que eles eram símbolo de civilização.¹⁷¹

Como reforço aos ecos dessa contigüidade lingüístico-textual, está a contigüidade geográfica no âmbito da própria diegese, pois isso ocorre justamente quando o Historiador está nos arredores da Estação de Pedras Altas, terras do histórico Joaquim Francisco e de Olímpio. Entretanto, verifica-se que essa opção interpretativa, se não é uma falsa pista intencional do narrador, é um ato falho do escritor. O que é pouco provável, dado o aclamado zelo com a pesquisa histórica que a crítica reconhece nas obras de Assis Brasil.

Eliminada a suspeita de um “cochilo” do autor, caracteriza-se o segundo motivo do jogo hipertextual, ou seja, aquele que chamo de (iR)realista, por não corresponder com exatidão à realidade histórica esperada, apesar de sugerir-la. Isso porque a aventura do

¹⁷¹ Os *pardais*? Significam civilização. Em Viena, eles estão em todas as praças, alegrando as pessoas com o seu canto. Não sou muito versado em música, mas parece que até o grande compositor Mozart dedicou uma missa a essas avezinhas. (Os senhores do século, p. 355)

Cronista imperial ocorre na segunda metade do ano de 1889. À época, seguramente ainda não havia pardais no RS, pois data do início do século XX a chegada das aves ao país.¹⁷² Independente da data histórica da chegada da espécie ao continente, no plano da ficção assisiana, a chegada dessas aves ocorre na primeira década do século XX.

De fato, o próprio texto elimina a dúvida sobre um possível equívoco com as referências cruzadas, pois não é o protagonista que faz a associação de imagens entre Franciscos, casas, pardais e escaravelhos, e sim o narrador, que fala a partir de outro tempo, o seu presente. Ao afirmar que *Em sua dispersa memória, ele as unia numa única, assim como fazemos com os pardais e os escaravelhos*, constata-se que dos dêiticos e anafóricos de terceira pessoa (*sua* e *ele*) brota a comparação descritiva na flexão verbal da primeira pessoa do plural (*fazemos*) que narra, revelando o que de fato pensa e sente o narrador, e não a personagem. Com isso, revela-se o jogo irônico que lança um fio ao leitor, dizendo sem dizer aquilo que permanece no silêncio e que denuncia a presença do *autor implicado*.

Mas a ironia é muito velada e acaba se consumando apenas no encontro com outras estratégias metonímicas e hipertextuais. Até porque o risco de uma ironia óbvia é o mesmo de uma ironia muito cifrada. Grande risco é a perda do delicado equilíbrio que poderia encerrá-la no hermetismo indecifrável ou levá-la ao escárnio e ao deboche ineficaz.¹⁷³ É desse modo que a conexão semântica entre *pardais* e Olímpio tem seus ecos n'A *marginem*, juntamente com a arquitetura e o tipo humano de Franciscos. Todos os fazendeiros idênticos, imprecisos, voláteis aos olhos e à percepção do cronista e da História. Uma imagem na qual os pardais perdem o significado inicial desejado por Olímpio como símbolo de civilização para assemelhem-se aos *franciscos* ou aos fazendeiros.

E daí que a relação de proporcionalidade e dependência direta entre pardais e civilização feita por Olímpio acaba por zumbir no silêncio do texto de forma irônica também em outra obra *assisiana*. Trata-se da passagem em que, em *O pintor*, esse mesmo espaço geográfico, ou seja, os arredores do castelo de Pedras Altas, é freqüentado também por Sandro Lanari.

O espaço é o mesmo, porém o tempo é posterior à passagem do Cronista d'A *marginem* pelo mesmo lugar, ou seja, após a proclamação da república brasileira. Contudo, ou por isso mesmo, ainda é época de barbárie com a revolução da degola de 1893. Cruzando os

¹⁷² A data indicada como sendo a de chegada dos pardais no Brasil é 1903, quando o diplomata, engenheiro e prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos autorizou a soltura de pardais provenientes de Portugal, em Campo de Santana. Fora essa versão, que é aceita pelos Ornitólogos, há uma série de outras histórias, como as que atribuem a um negociante português sediado no RS a encomenda do primeiro casal; ou a Assis Chateaubriand, que os teria trazido de Paris para auxiliar as URBs brasileiras. Disponível em: www.espaciociencia.pe.gov.br/areas/biologia/oap/curiosidades.php. Acesso em: 17 jul. 2006.

¹⁷³ O enigma, porém é desejável, pois, além da densidade semântica e complexidade formal, é, naturalmente de uma perspectiva romântica, ele que garante o valor e a vigência estética de uma obra de arte. Ou seja, aquilo que, embora pressentido na experiência estética, se mantém intocado. Aquilo que os hermeneutas buscam e que permanece em estado de inocência, seja por afoitos ou por ciosos deciframentos.

tempos da ficção entre *A margem* e *Perversas famílias* e considerando uma conexão provisória entre Olímpio e o invisível Francisco candidato a barão percebe-se um quê de ironia. Nessa ocasião, em *A margem*, há um Francisco mais jovem que estaria fora do país. Em *Perversas famílias*, a essa época, Olímpio estava fora do país e também ainda não havia pardais para assegurar a civilização tão desejada pelo herói de *Um castelo no pampa*.

Em *O pintor*, nas cercanias de Pedras Altas, quatro anos após a proclamação da República, o lugar ainda vive a “barbárie”. No mesmo capítulo 8 da Parte III, que também funciona como uma espécie de prólogo do episódio central da história de Sandro Lanari, o narrador descreve sem emoção como era o ritual da degola:

Como resultava caro manter os prisioneiros, matavam-nos. Esses infelizes eram organizados em fila, e um homem cruel, chamado degolador, rasgava-lhes as carótidas com uma faca. O agonizante, entregue a si mesmo, levava as mãos à garganta, tentando estancar o fluxo de sangue. Dava alguns passos trôpegos, as pernas cediam e ele tombava. Já era um cadáver que contemplava o céu. Suas pupilas refletiam as nuvens, muito lentas. Após a agonia e a dor, instalava-se a serena beleza da morte. (*O pintor*, p. 120)

Aumenta a sensação de barbárie quando Sandro Lanari é capturado e, à força de sobreviver, transforma-se de pintor em fotógrafo da Quinta Unidade Legalista. Isso ocorre quando o Major afirma: — *Confiscamos isso de fotógrafo que pertencia ao inimigo. Meus homens degolaram ele.* (*O pintor*, p. 123-124)

Espaço e tempo têm o papel de unir a ficção e a realidade, auxiliando na identificação e na compreensão de costumes e tradições, estando intrinsecamente ligados ao cotidiano de certos locais em certos períodos. As conexões de hipertextualidade assisiana existem para a sensibilidade histórica, mas independente delas, as cores das imagens do período pós-republicano, que já pertencem ao imaginário do senso comum, são intensificadas com requintes sutis de técnica e arte, apesar do véu humorístico que flutua sobre os acontecimentos da vida de Sandro, à época, em *O pintor*.

As cercanias de Pedras Altas é o espaço comum nas três obras (*Perversas famílias*; *O pintor* e *A margem*). Quanto à temporalidade, vê-se que tanto *A margem* quanto *O pintor* estão contidas no período de tempo maior de *Perversas famílias*.¹⁷⁴ Considerando a configuração de uma estrutura hipertextual via temporalidade, também ganham significado os romances *Concerto campestre* (1997) e *Música perdida* (2006). A música é o assunto de ambos, porém, além da mesma temporalidade (penúltima década do século XIX) e do espaço ser o Rio Grande do Sul, a coincidência mais significativa é a mesma personagem baseada na figura histórica do maestro Mendanha, autor do hino da revolução farroupilha.

¹⁷⁴ Considerando-se a época em que João Felício, pai de Olímpio, adquiriu a propriedade de Bento Maria, por volta de 1864 até 1964, pode-se dizer que o tempo que abrange a diégese de *Perversas famílias* é de cem anos.

A história do Maestro anônimo, contratado para montar e reger uma orquestra no pampa gaúcho (*Concerto campestre*) — e a do Maestro Mendanha (*Música perdida*) no Rio Grande do Sul, entre 1845 e 1885, apresentam um sincronismo histórico e geográfico que não pode ser desprezado. Ademais, os recortes temporais de ambos, além de coincidentes entre si, estão contidos no de *Perversas famílias*.

4.9 A MÚSICA NO PAMPA

Música perdida (2006) possui os mesmos componentes ficcionais ou o mesmo tema amplo que contribui para a compreensão da história cultural do século XIX em todas as suas faces, ajudando a compor uma visão estereoscópica daquele importante período, no Brasil.

A narrativa toma por base a biografia do Maestro Joaquim José de Mendanha, mineiro que, integrando a orquestra das tropas monarquistas, veio para o Rio Grande do Sul por ocasião da Guerra dos Farrapos e aqui se estabeleceu, durante quarenta anos, até o final da vida em agosto de 1885.

A trama de *Música perdida*, apesar de privilegiar o foco na biografia de um personagem histórico, apresenta, para além de suas qualidades estéticas, tema e componentes que encontram seu *lugar* como peça de um mosaico construído pelo romancista em narrativas anteriores. Ou seja, adquire um significado específico no conjunto da hipertextualidade assisiana, acrescentando um novo ângulo à visão de um mundo paralelo.

A história do protagonista de *Música perdida* abrange o período de quase toda a sua vida, mais ou menos 60 anos. Tem início quando o pai, mestre de uma orquestra em Itabira do Campo em Minas, descobre a habilidade do filho para identificar as notas musicais, ou seja, um *raríssimo ouvido absoluto*. A partir daí, aquilo que já era um sonho acalentado pelo pai para o futuro do filho justifica-se em razão de seu prodigioso dom. O pai, um mulato, filho de escrava com branco, carregou sua lira até quando lhe foi possível. Vendo o declínio da saúde e da capacidade criativa e o crescimento das dificuldades financeiras, o velho maestro depositou no menino todas as esperanças, não da superação, mas da continuidade ou de uma reprise de sua própria vida. O menino Quincazé seria músico e regente da modesta lira que o pai administrava com dificuldades de toda ordem.

Com esse propósito, Quincazé cumpre todas as etapas indispensáveis à boa formação musical. Com indicação e ajuda financeira do Bispo de Mariana, o jovem foi encaminhado ao organista da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência e desde então

nunca mais se libertou da mão firme da igreja. Primeiro, sob a orientação do próprio pai, depois, em Vila Rica, com o limitado organista da Ordem Terceira, de quem acaba fugindo, a escalada do protagonista acena como promissora. Na mesma Vila Rica, após abandonar o professor organista, ele conhece e é acolhido por Bento Arruda Bulcão, um homem raro que acaba sendo uma espécie de mecenas, proporcionando-lhe uma autêntica iniciação. Bento Arruda refina a relação de Quincazé com a música e com a arte de um modo geral numa perturbadora experiência da qual ele também foge. Acaba indo para o Rio de Janeiro e recebe auxílio do Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia – personagem histórico como o próprio Mendanha e de quem se pode saber mais a partir da leitura de *Concerto campestre*.

O Padre-mestre era um homem que conciliava um extraordinário conhecimento e capacidade musical com um temerário receio aos preceitos e limites da Igreja para a arte. Um homem resabiado pelo poder e alcance do braço divino à desobediência. Por ele, o jovem Mendanha nutre grande admiração e desenvolve um forte laço afetivo. Durante o período no Rio de Janeiro e para dissipar a presença marcante de Bento Arruda no seu espírito, Mendanha vive um envolvimento amoroso com a jovem costureira Adelaide. Uma relação leve e prazerosa que o colocava em perigo de ver-se enredado pelo laço da paixão. Temendo alguma decepção ou traição que viesse a atrapalhar os resultados devidos ao pai, foge também de Adelaide.¹⁷⁵

Durante o aprendizado com o Padre-mestre no Rio de Janeiro, e devido à sua paixão pela música sublime de Haydn, Mendanha compõe uma ousada cantata intitulada *Olhai, cidadãos do mundo*, na qual agrega elementos brasileiros à tradição clássica e cuja base ideológica é republicana. A idéia é reprovada pelo professor com argumentos assustadores e soluções surpreendentes: *Se desejar ser compositor no Brasil, domine seu talento. Nunca produziremos um novo Haydn. (Música perdida, p. 81 e 104)*¹⁷⁶ Não apenas dominar, mas também dissimular o talento foi a lição que o professor ensinou a Quincazé.

Devido às conseqüências funestas sofridas, o Padre-Mestre desenvolvera uma habilidade inusitada: dissimular a capacidade criativa para não ofender dois preceitos. Primeiro, o de que a excelência na arte não era coisa para brasileiros, e o segundo, de que a criação de uma música quase divina era um pecado que denotava condenável soberba. Mais que recomendar obrigou-o a fazer o mesmo, que era chegar à perfeição e depois enfeiar, destruir a beleza da criação. Mendanha o fez; entretanto, secretamente, guardou uma cópia da sua criação. A mesma que mais tarde seria a prova cabal de sua grandeza artística perante Deus.

¹⁷⁵ *As Notas são para sempre, e as mulheres morrem ou traem os seus amados.* (p. 100)

¹⁷⁶ *De novo insistira em escrever coisas impossíveis de serem executadas e, pior, de serem entendidas. Que não iria chegar a lugar algum daquele jeito pretensioso. Deixara-se dominar pelo seu talento, incidira em pecado.* (p. 104)

A imprevista e terrível coincidência das mortes do pai, de Bento Arruda Bulcão e do Padre-Mestre no mesmo dia surtem efeito devastador na frágil rebeldia artística de Mendanha. Acusado pela culpa da desobediência, atribui às mortes dimensão e peso insuportáveis. Volta para Vila Rica e encontra Pilar, a jovem copista de pautas que, quando pequena, era fiel assistente dos concertos da Lira. Foi como se Pilar estivesse todo o tempo ali a sua espera, e ambos soubessem disso. A união foi óbvia e imediata por todas as razões do amor na juventude, das conveniências e afinidades profissionais e pela incapacidade de ambos para amarem qualquer coisa mais que a música.¹⁷⁷

Para fugir da consciência, Mendanha decide alistar-se como músico e vir para o Sul defender os interesses da monarquia contra os farrapos no último ano da Guerra (1845). Pilar o segue e assim o fará até o final da sua vida. Por arte dos movimentos da guerra, o batalhão de Mendanha é capturado pelo inimigo, e para sobreviver é obrigado a compor o hino dos rebeldes.

4.10 UM MAESTRO NO PAMPA

A circunstância analítica que une *Música perdida* a *Concerto campestre* no circuito de imagens que se persegue é o mesmo movimento em retrospecto gerado pela leitura d'*A margem* com relação a *Perversas famílias* e *O pintor*. Somente após a leitura de *Música perdida* é que *Concerto campestre* adquiriu sentido e lugar específicos no *corpus* deste estudo, ajudando a compor as conotações hipertextuais. Se, entre as três primeiras obras analisadas, o *link* se dá antes pelo espaço, depois pelo tempo e pela personagem — Olímpio —, entre *Música perdida* e *Concerto campestre*, a conexão interpretativa se faz primeiro pela e na personagem. Embora o impulso inicial seja relacionar a temática via título, chegando à música em ambas as obras, é a figura do Maestro que conquista lugar para novas imagens sobre o contexto cultural e histórico à época. É preciso antes desvendar o caráter do Maestro para interpretar a realidade cultural da música no Sul e no Brasil do século XIX.

Concerto campestre é a história de um típico fazendeiro que desperta para a música de modo perturbador. O Major Antonio Eleutério de Fontes fez fortuna contrabandeando gado durante as guerras sulinas. Um homem rústico que, de repente, se vê alvejado ao acaso pela delicadeza de uma música tocada por indígenas remanescentes das extintas missões jesuíticas. O efeito da música sobre o seu espírito desprevenido para as armadilhas

¹⁷⁷ A importância de Pilar na vida do Maestro é inquestionável, indo desde o simbolismo às suas ações, sua determinação e seu destino. Porém, adquire um significado maior ou, se quisermos, mais escorregadio e surpreendente para a interpretação da obra no último comentário (*coda*) *Da arte da cópia musical* (p. 210). Uma chave sutil para a ironia histórica.

da arte foi tão intensa que ele decidiu adotar os índios como agregados na sua estância apenas para que tocassem a sua bela música. Mas os índios eram nômades e, certo dia, desapareceram. Por indicação do padre da região, o Major contrata um jovem músico mineiro para maestro. Com isso, o padre resolve também o problema de acomodar o jovem, que, apesar de bom músico, não tinha muita disciplina religiosa. Eleutério fica tomado pelo sonho e investe todo o seu patrimônio financeiro e moral no projeto de montar uma orquestra particular para o seu deleite: a Lira Santa *Cecília*. Porém, o efeito da música naquelas paragens não atinge apenas o major. As belas e delicadas melodias que o Maestro executa tanto comovem o major como tocam o coração da filha do estancieiro, a jovem Clara Vitória. Reúnem-se, assim, os elementos de uma tragédia, pois a moça engravida, e o Maestro foge para a capital. Lá, arruma um emprego de substituto do maestro *Mendanha*, recentemente falecido; mas abandona a regência da orquestra da Cúria Metropolitana por entender que a submissão à Igreja seria sua perdição, destino que já rejeitara no passado.

É a partir daí que a análise se detém na imagem erigida pela narrativa de *Concerto campestre* para esse personagem histórico que, afinal, mereceu uma obra inteiramente dedicada à reconstrução ficcional de sua vida. Passados nove anos da publicação de *Concerto campestre*, *Música perdida* gera curiosidade natural sobre o perfil ou a imagem de Mendanha surgida da relação entre as duas obras. Isso porque a reincidência de um tema, fato ou personagem na ficção nunca é mero acaso, e porque o intuito é, para além da mera comparação, compor uma terceira imagem.

O confronto das imagens de Mendanha nos dois romances realça a personagem do Maestro anônimo de *Concerto campestre*, pois o mesmo não possui nome próprio. É apenas o Maestro durante toda a narrativa, traduzindo a sua condição e lugar naquele momento social e cultural. Uma personagem sem nome próprio geralmente personifica uma condição social e cultural. A tradição musical de Minas desde os tempos coloniais é tão conhecida como o tipo étnico predominante dos mineiros. O Maestro é, assim como Mendanha, um mulato mineiro e músico que recebeu formação musical sob as diretrizes da Igreja. Portanto, por mais criativos e geniais que fossem os seus dons, deveriam estar submetidos aos seus desígnios. A arte musical deveria servir apenas às práticas religiosas e/ou políticas decorrentes de afinidades entre o Estado e a fé católica.

O grande tema dos dois romances é a música, e o seu poder de encantamento e de sedução. Ambos tomam elementos musicais, tais como personagens envolvidos com a música ou personagens que atuam a partir dos efeitos estéticos que a música promove. Entretanto, o contexto histórico-cultural, o caráter das personagens e a presença ou ausência do amor se encarregam de dar diferentes destinos aos heróis.

A reincidência do recorte espaço-temporal e as referências cruzadas são estimuladas ainda mais pelo perfil de Mendanha, que, embora estando num plano secundário em *Concerto campestre*, já guarda os traços da imagem que viria a dar corpo ao incerto herói de *Música perdida*. Uma coerência que chama a atenção também para outra personagem histórica presente em ambas: o Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia.

Além dos pontos em comum, ambos os protagonistas têm a missão de preencher uma lacuna cultural, pois, independente de qualquer confirmação histórica, a configuração mostra que havia uma carência de técnica e de talentos locais na arte musical sulina. No Sul, não havia uma tradição de música erudita, e a flexibilização das fronteiras culturais entre o Sul e o resto do país mostra que somos tributários de outras regiões brasileiras que melhor desenvolveram essa vocação artística.

De qualquer forma, os dois caminhos representados nos dois romances são os destinos de dois homens ligados à arte musical. Um segue o caminho da consagração histórica, e o outro, o de uma vida anônima. A origem, a profissão e a formação musical sob a orientação da Igreja aproximam os protagonistas; entretanto, o perfil psicológico, o caráter de ambos e a forma como se relacionam com a arte conferem-lhes destinos diferentes. Em *Música perdida*, acompanha-se o caminho do Maestro Mendanha, ou o que poderia ter sido a sua existência. Suas escolhas e renúncias garantiram-lhe um lugar na eternidade da História, ao preço de uma vida de submissões à Igreja, impedido de mergulhar por inteiro na verdadeira arte. Em *Concerto campestre*, vê-se uma personagem que, embora possuindo quase todos os atributos artísticos de Mendanha, ficou à margem da História porque escolheu viver por inteiro o que lhe cabia. Não se submeteu ao jugo da Igreja a ponto de fugir de prazeres, de abdicar da beleza, da criatividade, da alegria e principalmente do amor com todas as suas vicissitudes. Por tudo isso é que, quando se volta a analisar *Concerto campestre*, se percebe melhor a imagem construída pela ficção para o Maestro Mendanha na conjugação com a imagem que surge em *Música perdida*. O resultado da combinação dessas duas imagens exerce sua influência no imaginário do leitor quanto a essa personagem histórica que até então era apenas nome de rua, uma referência que acompanhava o hino do Rio Grande e à qual não se dava muita atenção. É assim que os equívocos da personagem híbrida de Mendanha recaem sobre a realidade, pois, de fato, como artista, o seu legado histórico artístico é inexistente. Afinal, um hino, na visão da personagem Bento Arruda Bulcão, *não tem nada a ver com a verdadeira música (Música perdida, p. 40)*. Ademais, todas as opções que dão a medida da humildade e da submissão do protagonista às instituições adquirem o tom acusatório sobre uma das causas da miséria da arte brasileira, conforme as palavras de Bulcão: *É essa humildade [...] que faz miséria da nossa arte (Música perdida, p. 49)*

Assim, a imagem de grandeza artística que estava encoberta pelo véu da história política cai, deixando à mostra a nossa indigência artístico-cultural. Um tema que, aliás, enquanto reincidente na ficção assisiana, já estava ilustrado na crônica intitulada *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*.¹⁷⁸ Na mesma, como visto no Capítulo I, não apenas a gente comum, mas o próprio maestro como autoridade local da província no assunto acredita que músico decente toca somente na igreja, e que determinados instrumentos, como, por exemplo, o bandolim é instrumento de bêbado. O que se consolida é imagem da incivilidade e da falta de compreensão musical de um agrupamento humano.

Música perdida e *Concerto campestre*, além da música, possuem o tema persistente das outras obras de Assis Brasil, que é uma perspectiva aparentemente parcial da história cultural do Rio grande do Sul no século XIX. Uma espécie de micro-história¹⁷⁹ às avessas que, quando colocada em relação com as outras obras, por metonímia ou sinédoque, sugere novas imagens. Esse aspecto da sua romanesca guarda alguma afinidade com a missão do copista de música que, embora sendo transmissor de parcialidades e tendo por destino escrever coisas incompletas, sabe que as mesmas se organizam no todo.

Mas todas essas histórias reunidas dão um panorama da formação cultural do Rio Grande e, se quisermos, do país. No conjunto, desfilam vários dos elementos fundamentais para entender a complexidade da história de uma época crucial para a constituição da nação. Em *Perversas famílias*, está a classe social dominante, as suas relações com o poder político e a melancólica realidade a que se vê reduzida sob a pressão dos tempos.

Em *O pintor*, tem-se uma imagem um pouco pisoteada sobre o modo como se consagrou e se estabeleceu um artista na composição cultural sulina. Uma figura que vai do médio ao medíocre. Um artista cujo prestígio decorre de estar, ainda que à revelia de suas decisões, do lado certo em um episódio político como foi a Revolução de 1893: *A partir dali, Sandro Lanari tornou-se o fotógrafo da Quinta Unidade legalista* (p. 125) Por detrás de toda a história de Sandro, como nota incômoda, fica a impressão de que a sua prosperidade está mais vinculada às vicissitudes da guerra que à capacidade artística. Essa mesma impressão ressurgue em *Música perdida*, pois o destino de Mendanha também foi definido pelos desígnios de uma das guerras sulinas.

Embora a ressalva de que o Maestro teria um dia sido realmente um grande artista. A verdade é que sua grandiosa obra, a cantata perdida e reencontrada, não foi conhecida por

¹⁷⁸ *Anais da província-boi.*

¹⁷⁹ Micro-história às avessas porque se trata de um conceito e uma corrente da historiográfica que, renunciando ao estatuto científico, invade o território da ficção, rompendo de vez as fronteiras da narrativa histórica com a ficcional. A mesma contempla, sobretudo, comunidades específicas referidas geográfica ou sociologicamente e situações-limite, ligadas às biografias e à reconstituição de microcontextos ou dedicadas a personagens geralmente anônimos, figuras que por certo passariam despercebidas na multidão.

ninguém mais além daqueles personagens da ficção. Portanto, de fato, a grandeza artística de Mendanha permanece grande apenas na ficção, pois na realidade a sua obra é o hino dos rebeldes, que hoje é o nosso hino.

Entre *Música perdida* e *O pintor* há semelhanças que adquirem significados específicos quanto à realidade cultural representada. A considerar-se que *Música perdida* e *O pintor* apresentam como tema de fundo comum a consolidação da cultura e das artes no RS do século XIX, ambas podem ser entendidas como variações sobre o mesmo tema. E daí, por uma espécie de refração, todas as incertezas sobre os méritos artísticos de Sandro Lanari alcançam o autor do hino do RS.

A exemplo do pai de Sandro Lanari, o pai de Mendanha também espera e se mobiliza para que o filho siga a sua carreira. A diferença está em que Sandro não tinha dom nem talento, e o maestro era possuidor de, pelo menos, um dom excepcional. A segunda semelhança entre os protagonistas é que nenhum tinha alma de artista nem inclinação alguma para a genialidade.¹⁸⁰ Ou melhor, Mendanha chegou a ter algum leve sopro de genialidade, mas conseguiu soterrá-la pela carga de preconceitos culturais etnocêntricos inculcados nas mentalidades brasileiras. Já o herói de *O pintor* condenou a si mesmo ao anonimato. Foi quando um cliente questionou a representação de sua imagem em um retrato: *Sandro então disse a frase que, pronunciada, seria como uma condenação ao anonimato: — Como o senhor gostaria? (O pintor, p. 43)*

Outra semelhança entre ambos é a existência de um corte provocado por um fator externo, que acaba por mudar a vida de ambos. No caso, as guerras sulinas. Se em *O pintor*, Sandro traçou o seu destino ao fazer a *foto do destino* na Revolução da Degola, em *Música perdida*, Mendanha compôs a música do destino para atender às demandas da Revolução Farroupilha. Compor o hino dos rebeldes foi algo que não lhe custou nada em termos de esforço criativo e ainda salvou as vidas de seus músicos que estavam ameaçados de fuzilamento.

Contudo, no tema da relação do artista com a sua arte, a grandeza desse feito é reduzida pelo próprio protagonista ao definir o gênero musical de sua maior obra: *Mas o que é um hino? Mendanha baixou a cabeça sobre o papel pautado. Basta um compasso marcial,*

¹⁸⁰ Refere-se aqui ao gênio cujas idéias e aspirações situam-se no Romantismo, como extraordinária capacidade intelectual, notadamente a que se manifesta em atividades criativas. Em seu âmbito, fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as "autoridades" clássicas, contra os padrões consagrados. O gênio não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer as conhece. O gênio cria a obra com base num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido. Dentro dessa lógica, a obra vale enquanto verdadeira e espontânea expressão imediata e não-raciocinada da alma do poeta. O que prevalece não é propriamente o objeto criado, mas o ato de criação e o sujeito criador. Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra se valida na medida em que exprime o ser profundo do autor. Ocorre então certa depreciação do valor objetivo do produto artístico, cuja importância se torna função do gênio que deve revelar-se como explosão subjetiva e não como perfeição objetiva.

duas frases de música épica e está pronto. Escrever músicas épicas é mais fácil do que escrever músicas do coração. E foi assim que, sem saber o maestro escrevia seu destino pelos próximos quarenta anos (O pintor, p. 162).

O último desejo do maestro para que a cantata, após reaparecer, fosse executada e destruída elimina a possibilidade de que, pelo menos, o seu extremo gesto fosse a favor da arte. Toda a afamada grandiosidade histórico-musical do maestro Mendanha culmina em um sentimento de desgosto com esse herói pela metade, que é gaúcho por adoção histórica e cultural. É mais um mito das nossas revoluções. O que não está dito sobre a personagem de Mendanha em *Música perdida* é o silêncio, que, se não se deixa captar como ironia na própria obra, certamente pode ser resgatado na relação com o Maestro anônimo de *Concerto campestre*. Do mesmo modo, tem eco no drama vivido pelo protagonista *Giuseppe Formolo* da crônica de *Anais da província-boi*, pois a coincidência temporal do episódio com os 40 anos de regência de Mendanha na capital da Província permite imaginar que fosse ele o malfadado maestro da crônica.

Das reiteraões entre *O pintor* e *Música perdida*, é importante reter que ambos os protagonistas são (des)favorecidos pelo contexto das guerras da província que interferiram de modo decisivo para o processo cultural.

Vencidas as etapas anteriores da interpretação, constata-se que um subtema inabalável percorre as narrativas que compõem a série *Visitantes ao Sul — O pintor de retratos, A margem imóvel do rio e Música perdida* — é a dependência entre o poder político e o prestígio das autoridades artísticas e intelectuais. Uma correlação que perturba a ordem natural estabelecida de uma história da cultura e da arte. Isso porque fica evidente que os critérios de valoração passavam ao largo das questões estéticas em favor das questões políticas. Das imagens que brotam das três obras predomina uma espécie de questionamento do cânone artístico e cultural.

O que se apresenta como desafio à interpretação é o tanto de atualidade que se ergue das narrativas quanto à formação do cânone artístico. Embora ressalvadas as proporções, a situação talvez não se tenha alterado significativamente até nossos dias. Não apenas a parcela de atualidade, como também de universalidade dos episódios, por estarem apoiados em dramas individuais, faz com que o leitor, ao avaliar os eventos do passado, compare e perceba que o passado corre o grande risco de ser o presente em termos de comportamento e de valores socioculturais. Sandro e Mendanha, por questões de sobrevivência, foram obrigados a aderir a um dos lados da guerra. Casualmente, o lado vencedor. Levando-se em conta que a história que conhecemos é a história política, pondera-se sobre os critérios da escrita histórica que são simulares aos adotados para a consagração da arte.

É nessa etapa da reflexão que se considera o lugar de *A margem* na cadeia criativa de Assis Brasil. Ela se situa entre *O pintor* e *Música perdida*. Sandro não é um personagem histórico, nem híbrido. É uma invenção, mas tudo que com ele acontece no Sul, em certa medida, corresponde à experiência e ao destino de Mendanha cuja base é uma biografia real. Sendo *A margem* a história de um cronista do império que se sentia um historiador, surge o questionamento sobre tudo aquilo que até hoje reconhecemos como a nossa história, os nossos heróis, os nossos artistas e os nossos mitos.

Importância ainda maior ganha a narrativa *d'A margem* no confronto com as idéias do protagonista de *Perversas famílias*. Olímpio, um representante da classe oligárquica associada ao poder político, que acredita que *A história só se escreve uma vez, e não podemos ficar à sua margem, sob pena de sermos um dia levados a prestar contas de nossa pusilanidade*. (*Perversas famílias*, p. 113) E, no entanto, a sua biografia é um exercício de invenção com direito a retoques.

É aí que os ofícios do romancista e o do copista de pautas musicais se assemelham, se harmonizam e se justificam: *qualquer erro do copista levará a orquestra ao caos. [...] Copiar partituras possui nítida ligação com a harmonia geral do cosmos*. (*Música perdida*, p. 210) A sustentabilidade dessa metáfora cósmica está na mão do romancista que transforma as obras individuais em *partes*¹⁸¹, como elementos estruturais de uma composição musical. Porém, a harmonia e a regência dessa composição mais complexa estão a cargo do autor *implicado* pela transtextualidade.

Se fosse o caso de falarmos de uma sintaxe da ficção assisiana, *A margem* se situa no ponto de equilíbrio perfeito como ação, seria o seu verbo. Mas é justamente porque a idéia de sintaxe não é suficiente para a proposta deste estudo que se faz necessária a noção de lugar, de hipertexto e de galáxia. Sendo assim, o que conta é sempre o lugar de cada uma das narrativas com relação à outra que a complementa com novas colorações de sentido, modificando imagens dispersas e fragmentadas tanto na ficção de romancista quanto no imaginário coletivo. Um indício textual que fortalece e ilustra a idéia de fragmentação do passado, de parcialidades e a impossibilidade de recomposição exata de sua Verdade é uma passagem no final da obra *O pintor*. Nela, o retrato de Sandro Lanari feito em pedaços é encontrado por alguns meninos. Eles os reuniram e levaram-nos ao velho professor, mas o homem as desencanta:

– É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro. Faltam muitos pedaços, muitos... – Fez um gesto envolvendo toda a paisagem – devem estar por aí... – e com olhos de sábio, olhos que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens. (*O pintor*, p. 181)

¹⁸¹ Cada um dos elementos estruturais de uma composição musical. Cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição homofônica ou polifônica.

A passagem, para além da irrecuperável imagem de Sandro, também ilustra aquilo que se identifica como consciência e atitude do autor *implicado* quanto à impossibilidade de resgatar plenamente a realidade e a História.

A todas essas variantes se une o fato de que Mendanha e Sandro são forâneos, contribuindo para a ampliação de algumas sugestões que existem nas outras obras, como, por exemplo, o tema da viagem e o olhar estrangeiro sobre o Sul e o pampa.

4.11 VIAGENS AO SUL: A DRAMATIZAÇÃO DO OLHAR

Viajar é, sobretudo, um clima, um estar a sós, um estado discretíssimo de melancolia e solidão.
Enrique Vila-Matas

Além dos nexos hipertextuais, estruturais e temáticos de primeiro plano, a ficção de Assis Brasil lança mão de outros recursos para consolidar o seu projeto. Estão entre eles, a viagem e os viajantes como subtema constante em quase todas as obras trabalhadas. Em especial, nas três narrativas da série *Visitantes ao Sul* que, a partir da perspectiva da viagem, explora o olhar de fora com diferentes gradações sobre a realidade sulina. Esse olhar materializa-se nas impressões subjetivas das personagens que revelam imagens pré-concebidas e manifestações de alteridade. Nessa perspectiva analítica, *Perversas famílias* também possui elementos suficientes para integrar a constelação imagética.

Tanto em *A margem* como em *O pintor*, os protagonistas são viajantes que se deslocam por vários pontos do Estado. Ambos são estrangeiros, sendo que em *O pintor* é um estrangeiro de fato — italiano. Já o cronista de *A margem* e Mendanha são estrangeiros em seu próprio país. Nasceram e viveram no Brasil, mas possuem diferenças culturais regionais importantes, sendo que o cronista, além da cultura, tem alma portuguesa. É um produto típico da colonização, revelando um duplo estranhamento.

Com relação à *Música perdida* e *O pintor*, entretanto, há outro dado que os assemelha e os distingue d'*A margem*. À diferença do Historiador, Sandro e Mendanha vêm para o Sul, espontaneamente. É assim que decidem viajar para o fim do mundo. Movidos pelo que os seus imaginários lhes oferecem sobre essa realidade. O primeiro fugindo de sua mediocridade artística, e o segundo fugindo de seus fantasmas ou de si mesmo.

Em princípio, apenas a série *Visitantes ao Sul* contemplaria o olhar de estranhamento por meio de personagens forasteiros. Entretanto, com maior ou menor intensidade, ele se

manifesta nas demais obras escolhidas, embora nem sempre a viagem seja a garantia desse olhar. Para além das manifestações de subjetividade dos protagonistas, a natureza e a magnitude do estranhamento é regulada pelo narrador. São narradores que, a partir das focalizações e das distâncias entre si e os seus objetos (acontecimento, personagens, espaço), bem como das distâncias temporais dramatizam a alteridade.

Em *Concerto campestre*, porém, apesar de serem forâneos, o Maestro e seu rabequista Rossini não exteriorizam estranhamento à realidade sulina. As manifestações de alteridade partem dos nativos com relação a eles, e a distância temporal não é suficiente para caracterizar o narrador como alguém alheio ao ambiente.

Em *Perversas famílias*, um narrador inicial se instaura como profundo conhecedor dos acontecimentos distribuídos no lugar ao longo dos séculos, porém é um narrador que atinge dimensões míticas e por isso é inadequada a classificação do seu olhar como de gaúcho ou de um estranho.¹⁸² Ele sabe tudo e, ao mesmo tempo, está fora de tudo. Nada o comove. Entretanto, dentre os demais narradores de *Perversas famílias*, Paris instaura-se com um legítimo olhar de fora. Paris não pertence àquele mundo porque dele foi prematuramente alienado, entretanto, faz parte dele. É esse olhar distanciado que capta a especificidade íntima de uma classe social – a aristocracia rural –, pois nela mergulha para revelar com ironia o lado que, embora previsivelmente obscuro, é comovente. Astor é outro narrador, igualmente alheio ao funcionamento e aos valores do meio oligárquico que só de direito e não de fato integra. De fato, Astor é um estranho àquela realidade e por isso seu olhar chega a ser cruel. Isso fica evidente quando ele acusa o irmão Olímpio de ser efetivamente um estrangeiro:

O meu finado irmão era um portento comprador e odiava o Brasil. Ministro, Embaixador, Presidente do Estado, mas um renegado da pátria. Por debaixo da sua casimira inglesa, suas gravatas francesas de *grisperle*, tinha também um corpo de estrangeiro. Uma vez disse: Sabe Astor, do país possuo apenas a merda dos intestinos. (*Perversas famílias*, p. 219, grifo nosso)

Em *O pintor*, o narrador se mantém tão insensível aos sentimentos e aventuras do italiano Sandro Lanari quanto às suas percepções de estrangeiro legítimo na experiência com a realidade sulina do século XIX. Situação semelhante é a do narrador de *A margem*. O protagonista é um estrangeiro cultural e, ao seu olhar, tudo parece meio *transtornado* no Sul. O transtorno, porém, é com relação à sua cômoda realidade de monarquista cujo centro eram as convicções políticas do centro do país e das ciências – aqui no Sul, seus instrumentos eram inúteis.

¹⁸² Porém, a dimensão mítica do narrador não se atrela a uma mentalidade primitiva. Ela é fruto de uma estratégia de distanciamento com autoridade.

Um país de latitude gigantesca como o Brasil, na condição de ex-colônia e com um histórico de imigração, exige que se amplie a noção de estrangeiro, estranho ou forâneo a personagens de mesma nacionalidade quando evidentes as diferenças culturais e ideológicas. Interrogar a personalidade do protagonista, suas ideologias sua maneira de ver e sentir faz parte do processo identitário. A experiência da viagem é um meio eficaz de distinguir a equação pessoal das personagens, separando o que é aquisição cultural e o que é confissão individual, mas não é o único. O tratamento estético da distância temporal introduz a dramatização do olhar para explorar a identidade.

Junto a isso, a insuficiência do conceito de nação confere prestígio à idéia de novas cartografias culturais, ocasião em que cresce a região como espaço privilegiado para reflexões típicas da era pós-colonial. No microrregional, pode-se capturar o macro nacional e transnacional pelo viés do pós-culturalismo e do multiculturalismo. Até porque, como lembra Pierre Bourdieu, o que faz a região não é o espaço, mas sim o tempo e a História. (BOURDIEU, 2003)

Na escritura assisiana, o recurso da viagem que instaura a perspectiva do estrangeiro redefine a região através de olhares distanciados que se lançam sobre a história da província no século XIX e, por metonímia, sobre a história do país. As viagens imaginárias conquistaram espaço na literatura com as anotações dos viajantes naturalistas, que não eram menos recheadas de subjetividade que a ficção.

As análises efetuadas evidenciam que é pela história individual e coletiva das personagens que se percebe como homens das mais diversas geografias e latitudes têm suas vidas marcadas pelos acontecimentos históricos, mas, principalmente, por suas próprias visões de mundo, suas ideologias. No conjunto das variantes que dão personalidade à ficção assisiana, sobressai a reiteração de um olhar aparentemente de fora, que não apenas por causa da viagem, mas do tempo, acaba sendo o cerne da sua escritura. É o deslocamento temporal, e não o geográfico, que define o olhar. Da reincidência dessa opção narrativa, sempre se pode colher algo de subjetividade ou de impossibilidade de dissimulação. Algo de persistente e obsessivo porque todo discurso sempre tende a escapar dos dados e voltar-se para as estruturas de consciência que tentam apreendê-los, ou são os dados que obstam a coerência da imagem que se tenta formar deles (WHITE, 2002).

Visto por esse ângulo, fica confortável adotar o caminho inverso de White em *Trópicos do discurso* na ficção assisiana. As preocupações do plano teórico passam a ser soluções para a perspectiva invertida da imagem utilizada — no caso, o Sul. A ficção coopta a *zona de sombra* e a transforma novamente num tropo poético que é, ao cabo, originariamente discursivo, uma vez que o discurso é o substrato que compõe toda composição verbal que, não sendo exclusivamente demonstração lógica, tampouco é exclusivamente ficção.

É assim que o olhar de estrangeiro deixa de ter o sentido literal dos naturalistas do século XIX e dos viajantes e passa a ser uma estratégia de manipulação que se apresenta como exercício crítico de autoconhecimento. Uma empresa de poder cuja força vem do campo estético. É também a partir daí que surge, finalmente, o efeito que leva o leitor à pergunta: quem somos “os gaúchos”? E já sem os excessos do heroísmo inútil, mas também sem complexo de inferioridade terceiro-mundista a revisar o acervo de imagens do passado, e, nesse movimento ver que o Sul adquire uma nova feição. Entretanto, a imagem que surge é também e principalmente em razão da atitude e do *lugar* que a ficção assisiana escolhe para contemplar a realidade histórica.

O distanciamento estilístico e o olhar forâneo são estratégias de uma estética de feição pós-colonial fortemente voltada às questões da identidade não apenas como nação, que já não cabe em tempos de geografias culturais. Até porque, no atual imperialismo econômico globalizado, predominam os *mundos*. Sendo assim, pode-se dizer que, do ponto de vista da arte, já não mais existe a plena convicção de que somente o ocidente etnocêntrico seja o detentor exclusivo do valor em arte. Em um mundo cultural e economicamente segmentado em *mundos*, do primeiro ao quarto, o caminho da arte se apresenta como alternativa real de conquista e de poder.

4.12 HISTÓRIA, FOTOGRAFIA E MÚSICA: A FORMA DO CONTEÚDO

As virtudes formais e estilísticas das obras de Assis Brasil guardam proporção direta e intrínseca com os respectivos temas e são responsáveis pelos efeitos que voltam ao ponto teleológico aparentemente central da obra do romancista: o passado. Aparentemente, mas não apenas, porque falar do passado por meio da arte é falar do presente. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito (TARKOVSKI, 2002).

Se o passado é infinito e inalcançável, o que o romancista faz é criar imagens dele. As imagens na prosa de Assis Brasil formam um complexo e intrincado jogo entre ficção, realidade e técnica ao qual o leitor se alia, inicialmente, por identificação temática e depois pelo secreto prazer de descobrir-lhe as senhas. Mas esse prazer é essencialmente estético apenas em aparência, pois surte efeitos concretos sobre o real pela adesão imaginativa do leitor. E o mérito desses efeitos se deve aos artifícios que revelam um leque de possibilidades dialógicas interdisciplinares entre a literatura e outras áreas do conhecimento. Dentre elas, a história, naturalmente, mas também a música, a fotografia e a própria

literatura. A mediação dessas duas artes não-verbais na ficção assisiana merece redobrada atenção analítica e interpretativa pela intensidade com que se articulam à literatura e à História.

N'A *margin*, a relação interdisciplinar com a História é temática como problema teórico, mas se concretiza a partir da forma estrutural típica do romance histórico oitocentista. Assim, sobrepõe uma questão interna da própria literatura quanto à aparição do espectro do passado. O que, afinal, é um problema atualíssimo e talvez infinito. A forma narrativa reflete o assunto (tema e forma) em duas escalas, cujo eixo sob o qual se move é a arte de escrever.

No mesmo percurso narrativo, entretanto, também a fotografia se faz presente como metáfora da rigidez, da fixação e da imutabilidade do passado, mas também como prova concreta das falências da memória humana.¹⁸³ Porém, tais recursos narrativos seriam superficiais se a fotografia não estivesse vinculada, por uma sólida cadeia conotativa, à História, por meio da personagem esposa do Cronista. Assim, no espaço da diegese, a reflexão sobre a fotografia é um recurso interdisciplinar eficaz que se harmoniza com a História para o *telos* assisiano, que é o questionamento ao fazer histórico.

Ademais, a organicidade textual introduz sugestões interpretativas de um subtexto crítico que é a consolidação da iconografia da História do Brasil, elaborada no século XIX, com atento interesse e estímulo do próprio Imperador.¹⁸⁴

Percebe-se que Assis Brasil entende a fotografia como meio de comunicação e expressão que se faz presente em quase todas as atividades humanas. Um fragmento do real selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente, reunindo, em seu conteúdo, informações múltiplas da realidade selecionada e, portanto, da vida histórica (KOSSOY, 2001). É por isso que ela não apenas retorna à cena em *O pintor*, como também adquire requintes mais intrincados como artifício para a rede de conotações hipertextuais ao protagonizar tematicamente a trajetória de Sandro Lanari. Há duas fotografias na trama. Ambas são históricas, uma é artística e a outra é documental. Ambas foram realizadas no século XIX. A foto artística é o retrato de uma bela mulher, a atriz francesa Sarah Bernhardt, feita por volta de 1862, na França, pelo famoso Félix Nadar; o francês que fotografou celebridades do mundo. Essa foto entra na história como estopim para a trajetória de Sandro Lanari na sua confusa relação com a arte da pintura e da fotografia.

¹⁸³ Num assombro, viu-se a si mesmo. Ele aparecia atrás da Imperatriz. Vestia também um poncho, e nada indicava que estivesse desconfortável. Era apenas ele, ocupando um lugar, olhando o infinito. Mas onde a lembrança daquilo? Inteirava-se, com aflição, que seu passado começava a tornar-se mais imprevisível que o próprio futuro. Sim, aqui sou eu. Mas não sou o mesmo de hoje (*A margem*, p. 91).

¹⁸⁴ Sua Majestade fitava a lente da câmera com um olhar de perplexa curiosidade. Um de seus passatempos conhecidos era a fotografia. (*A margem*, p. 88)
Aquilo em nada ajudava a memória, pois toda casa brasileira possuía um retrato do Monarca, variando o tamanho e a técnica segundo a riqueza: óleo, desenho, litogravura e, em épocas mais recentes, fotografia; apresentavam-se como grandes retratos, meios-bustos e até miniaturas. (*A margem*, p. 74)

A outra é a foto de uma execução durante a Revolução da Degola, por volta de 1893 no Rio Grande. O autor é anônimo e alguns historiadores questionam a sua autenticidade. Essa incerteza factual foi o mote para a ficção, segundo o próprio autor em entrevista. A cena é o momento que antecede a degola de um prisioneiro. O degolador seria o temido maragato Adão Latorre, a serviço das tropas revolucionárias ou federalistas. Essa foto real não entra diretamente na história de Sandro, ou, pelo menos, não da mesma forma que a foto de Sarah. Essa foto real — cujos dados técnicos inexistem — ganha uma história na ficção romanesca.¹⁸⁵ A imprecisão histórica deu margem ao romancista para inventar a história da foto e destinar a Sandro a sua autoria. E nisso está o grande lance irônico que Assis Brasil estabelece entre ficção e história, torcendo os registros aceitos como verídicos. Na história ficcional da foto, o maragato Adão Latorre pertence às tropas legalistas que capturaram Sandro, ou seja, aos chimangos — *É o Adão Latorre que está degolando — disse o sargento — Já se foram mais de dez* (p. 133). Eles haviam matado o fotógrafo dono do equipamento, que poderia ser um estrangeiro, um francês, pois, entre os apetrechos, *havia uma caixa-baú francesa com líquidos e pós* (*O pintor*, p. 123). Com isso, a narrativa lembra que do lado dos legalistas também havia um degolador e ainda lhes atribui a responsabilidade da possível morte de um artista estrangeiro.

É essa forma de dispor dos objetos da realidade e da história que fazem o jogo subversivo que envolve o leitor irônico convocado pela ficção assisiana. A densidade temática harmoniza a reflexão sobre a arte e sobre os documentos históricos, despertando o senso crítico discretamente. Cada uma das fotos cumpre o seu papel. A foto artística a serviço da reflexão sobre os graus de comunhão entre o artista e a sua arte, percorrendo toda a história de Sandro. A foto do destino, cuja inspiração é a foto real e anônima de uma degola, a serviço do questionamento da história oficial. A estratégia prenuncia a vulnerabilidade e a maleabilidade do passado, o quanto ele pode ser *imprevisível*, como constatou o Cronista imperial.

As fusões entre as possibilidades formais, estéticas e temáticas na relação com outras artes, no caso a música, também ficam evidentes em *Concerto campestre* e *Música perdida*. O título *Concerto campestre* exige considerar a forma estrutural do concerto. O concerto possui três movimentos, sendo que o primeiro se identifica com a forma-sonata, longo, no qual o solista entra após a exposição dos temas pela orquestra, em andamento rápido e um rondó.¹⁸⁶ A sonata compõe-se da *exposição*, que é a parte em que se apresentam os dois temas. O primeiro é, geralmente, mais conciso e masculino, e o segundo tem caráter mais lírico ou feminino. O desenvolvimento não apresenta uma forma pré-fixada, mas, quanto à

¹⁸⁵ Toda a fotografia tem atrás de si uma história, e três estágios bem definidos marcam a sua existência: a intenção para que ela existisse; o ato do registro e os caminhos e as vicissitudes por que passou (KOSSOY, 2001, p. 45).

¹⁸⁶ O rondó é uma forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna, normalmente, na tonalidade original, entre seções subsidiárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição.

tonalidade, é modulante, isto é, alterna claves melódicas. Os dois temas surgem muitas vezes em contraponto com tonalidades diferentes e variações rítmicas diversas, gerando certa instabilidade e como que “pedindo” a volta da tonalidade e do tema principal; na *reexposição* do tema e contratema ocorrem variações e preparação para o final. Por fim, a *coda* reafirma o tema na tonalidade do início e termina na tônica.

A narrativa de *Concerto campestre*, como drama musical com dois temas aparentemente contrastantes, corresponde à estrutura da forma-sonata.¹⁸⁷ Daí a importância do título para a abordagem interpretativa. Os dois temas romanescos — um masculino e o outro feminino — correspondem a duas histórias de fascínio. Um pela arte musical, e o outro, amoroso; porém ambos mediados pela música. O fato de que o final seja trágico para um dos temas, bem como as referências textuais, remetem à ópera.

A estrutura narrativa de *Concerto campestre* sustenta-se nessa forma musical, para compreensão discursiva como contínuo orgânico da obra que tem elementos trágicos que promovem a catarse em plenitude.

O sentido simbólico do leitmotiv, que a partir dos dramas wagnerianos, caracteriza certos personagens, acontecimentos ou situações, por meio de motivos sonoros, ganha espaço como leitmotiv literário, identificando a inter-relação estrutural destas disciplinas — música e literatura — por meio de insinuações e de prolepses simbólicas que antecipam os vários estágios da narrativa.

Em *Música perdida*, assim como em *O pintor*, tudo gira em torno de um artista e sua arte. Sendo esta a música, é com ela que a forma narrativa se articula. Devido à forte religiosidade que subordina a vida do herói e pela própria forma, a narrativa é organizada nos moldes de uma cantata.¹⁸⁸

A história da música excepcional perdida e reencontrada estrutura-se sobre duas linhas narrativas que se alternam sobre o mesmo tema, sendo permeadas por uma voz reflexiva. O tratamento dispensado ao tempo nas duas linhas narrativas com a técnica do contraponto¹⁸⁹ é o elo mais evidente entre tema e forma. Nesse caso, pode-se dizer que três vozes compõem *Música perdida* numa espécie de contraponto, porque há uma voz inicial, correspondente a uma linha melódica primeira (*cantusfirmus*), à qual se unem duas

¹⁸⁷ A forma-sonata tanto pode ser uma peça musical completa como pode integrar um concerto.

¹⁸⁸ A cantata é a composição para uma ou mais vozes solistas acompanhadas de instrumentos. Um gênero musical que surgiu com a finalidade de servir aos ritos religiosos.

¹⁸⁹ Na música, o contraponto é a arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim, *contrapunctum*, "contra a nota". Uma parte nova acrescentada à outra já existente faz contraponto com a anterior. Na maioria das utilizações modernas, funciona como sinônimo de "polifonia", significando literalmente "sons múltiplos"; existe, no entanto, uma tendência a aplicar "polifonia" à prática do século XVI (o período de Palestrina) e "contraponto" à do início do século XVIII (a época de Bach). O *contraponto em espécies* é o acréscimo de vozes contrapontísticas a uma linha melódica dada (*cantusfirmus*), que prossegue metodicamente a partir de combinações de vozes simples para outras mais complexas. (**Dicionário Grove de Música**, 1994).

vozes contrapontísticas, e que prossegue metodicamente a partir de combinações simples para outras mais complexas.¹⁹⁰

A obra divide-se em cinco segmentos ou *partes*.¹⁹¹ As quatro primeiras partes constituem-se de três vozes que se caracterizam por formas narrativas diferenciadas. As quatro partes iniciam com uma narrativa breve, estruturalmente semelhante à crônica historiográfica, na qual predomina a descrição mais objetiva, o tempo verbal é o presente do indicativo e o tempo cronológico segue as horas do relógio, imprimindo um ritmo quase marcial à seqüência. O total de oito aparições da primeira voz abrange o período de 23 horas — das 17h do dia 28 às 16h do dia 29 de agosto de 1885. Da primeira à quarta parte, essa voz, em tom dramático, narra a seqüência cronológica das últimas seis horas de vida do Maestro.

Entretanto, há algo de estático e exterior como na descrição de um quadro ou de uma fotografia. O início da diegese é pontual, 17h do dia 28 de agosto de 1885. Apresenta o momento do reencontro do Maestro Mendanha já velho com a sua cantata trazida pelos jornalistas do jornal *A Federação*:

CAPITAL DA PROVÍNCIA AO SUL, 28 DE AGOSTO, DE 1885, CINCO DA TARDE.

O Maestro Joaquim José de Mendanha tem a postura curva dos velhos. Sua carapinha é branca. É Mestre de Música da Catedral de Nossa Senhora da Madre de Deus, na Capital da província mais ao Sul do Império do Brasil. Essa província meridional faz divisa com os castelhanos. (p. 9, grifo nosso)

Na deserta Praça da Matriz, de pé, apoiado em sua bengala, ele fala a dois jornalistas. Leva sob o braço uma pasta de papelão atada por um nastro azul. (p. 9)

Interrompe-se esta forma textual e, numa espécie de *flashback*, inicia-se uma narrativa mais melódica ou lírica, na qual predomina o pretérito imperfeito; um modelo mais convencional da prosa de ficção, reconstruindo a vida pregressa do protagonista a partir da infância. Ao final de cada uma das quatro partes, a terceira modalidade textual apresenta um comentário breve com meditações sobre a arte musical e literária. É uma voz *intrusa* que, adotando o presente do indicativo, fala de suas impressões sobre música e literatura. Porém, esse corte narrativo adquire a função ambígua de orientar metaforicamente a perspectiva do leitor ou antecipar o assunto naquela etapa da diegese. Esse narrador intruso, que acompanha as etapas da história, estabelece comparações carregadas de

¹⁹⁰ As cantatas de Bach possuíam um coro inicial nos quais as sopranos iniciavam o tema musical seguido por outras vozes; sucediam-se por meio de árias com recitativos curtos, às vezes com instrumentos que tocavam a melodia preparada para a voz (é o que se denomina *obligato*). As cantatas também podem compor-se de uma sucessão de recitativos com tempos rápidos e árias *da capo* (que repetem o tema inicial na última parte conforme a estrutura A-B-A). Nesse caso, a harmonia e as melodias contrapontísticas resultam bastante complexas.

¹⁹¹ A palavra *parte* aqui adquire o sentido ambíguo de parte musical e de voz, pois, na música, a parte tanto pode ser cada um dos elementos estruturais de uma composição como cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição homofônica ou polifônica.

subjetividade entre as diferentes atividades musicais — o músico executante, o compositor, o copista — e a arte de escrever. Uma insuspeitada metalepse de autor implicado.

O deslocamento regular de cada tempo diegético assegura um padrão cadenciado no compasso da narrativa. A primeira voz, num passado mais próximo, a segunda num passado mais distante e mais recheado de detalhes, e a terceira, no tempo do Ser.

Porém, no final da quarta parte, a segunda narrativa alcança a primeira. A incidência dos tempos ocorre quando Mendanha vai ao encontro dos dois jornalistas do jornal *A Federação*; portanto, um pouco antes do tempo do início da primeira narrativa.

Ele abriu por completo a porta e foi ao encontro dos jornalistas. Um deles tinha no bolso a caderneta Moleskine, aquela das folhas presas por um elástico.

Era o dia 28 de agosto de 1885, às cinco da tarde. (p. 209)

A circularidade corresponde ao encontro dos tempos narrativos e coincide com a proximidade da morte de Mendanha, que ocorre às 11h da noite, no início da quinta parte: *Logo em meio à dor, em meio [...] à última visão de sua vida ele escuta um acorde perfeito ao longe, um acorde que soa por três vezes. 'É o fim da dissonância. É a harmonia'.* (p. 213)

Embora a estrutura tipográfica da primeira voz prevaleça em toda a quinta parte como a forma final do romance, é nela que ocorre a harmonização das vozes narrativas, pois surgem as descrições do mundo interior das personagens, que não prevalecem nas primeiras manifestações, como Pilar, por exemplo: *Mas ela não pode dar-se ao luxo da sensibilidade.* Ou com relação aos músicos: *Os solistas desconhecem suas próprias vozes* (p. 219). Há também a introdução do tempo verbal futuro indicando a onisciência do narrador da segunda voz sobre o destino de cada personagem: *Os dois jornalistas de A Federação guardam seus apontamentos. Informarão a André Martin, do Le Fígaro, que o famoso pacote nunca chegou a Porto Alegre.* (Grifos nossos, p. 220)

Ao longo das quatro primeiras partes, as duas linhas narrativas evoluem sincopadas¹⁹² cadenciadas e complementares na informação. Tanto as crônicas da primeira voz como a narrativa da segunda voz possuem coerência e linearidade temporal, podendo serem lidas como independentes. Do mesmo modo, as formas da terceira voz, se isoladas do todo, têm sua própria lógica. Das três formas textuais que compõem a obra, a primeira, por ser mais estática, e identificar-se à crônica, pode representar o discurso histórico. A ela se associam as outras vozes possíveis. Entretanto, ao final, a primeira voz já não será a mesma porque foi contaminada pelas outras vozes. Do mesmo modo que a mesquinha biografia real de Mendanha não será a mesma no imaginário do leitor após a leitura de *Música perdida*.

¹⁹² Síncope é o padrão rítmico em que um som é articulado na parte fraca do tempo ou compasso, prolongando-se pela parte forte seguinte. É o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso.

Se as narrativas (recitativos) da voz inicial dizem do tempo lógico dos últimos momentos de vida, as da segunda voz preenchem as lacunas daquela com possíveis lembranças naquele instante derradeiro. A narrativa da segunda voz corresponderia à máxima da visão de uma vida inteira nos momentos que antecedem à morte, porém com a diferença de que a retrospectiva é em terceira pessoa e apresenta lógica e linearidade. Afinal, narrar é tornar verossímil a caótica realidade. Ademais, outra função da segunda voz é humanizar uma personagem histórica cuja biografia é bastante notarial.

O comentário ao final de cada uma das quatro primeiras partes funciona também como a seção conclusiva de uma composição musical (sinfonia, sonata etc.), servindo de arremate à peça. Estruturalmente, poder-se-ia identificá-la à *coda* musical, mas essa possibilidade se frustra porque as composições que intercalam as cinco partes não dizem respeito apenas ao encerramento da parte que a antecedeu, elas especificam também a chave sob a qual se inscrevem os acontecimentos da parte subsequente. As quatro aparições desta modalidade textual acumulam uma ambivalência que não permite que se fale em transposição ou em analogias estruturais e temáticas apenas. Até porque é necessário ultrapassar a mera comparação metafórica interdisciplinar. De qualquer forma, o conjunto revela um exercício conceitual acerca da arte da música e da literatura, no qual mais uma vez assoma o autor *implícito*, concentrando, em uma forma autônoma, a exposição de sua subjetividade e de suas convicções

Temática e estruturalmente, o nexos com o gênero musical cantata é sustentável nos vários movimentos sobre um mesmo tema, mas também por ser um gênero híbrido (voz e instrumento) de natureza poética lírico-dramática, com partes corais e partes cantadas por solistas vocais (árias) e partes recitadas. As árias poderiam corresponder às narrativas breves e as mais longas e líricas que compõem a seqüência aos recitativos. Mas também podem ser vistas como recitativos que introduzem as partes ou capítulos.

A inovação formal reforça os aspectos musicais da cantata na forma romanesca na medida em que dramatiza o(s) três narrador(es), revelando, assim, a presença do autor *implícito* e sua retórica ficcional sobre dois de seus temas favoritos: a história do país no século XIX e a música.

Embora a origem do gênero cantata seja predominantemente religiosa, a composição poética de Mendanha no romance não é de louvação divina. Tampouco se trata de mescla com o gênero louvação da música popular, porque os elementos brasileiros introduzidos são temáticos — a natureza e os tipos humanos do Brasil — e não-formais. E também porque a música do poema de Mendanha é erudita e o verso é clássico, ou seja, decassílabo. O tema é duplamente profano porque, além de não ser religioso, é nacionalista e invoca o espírito republicano já no título (cidadãos), afinal o sistema de governo era monárquico. O poema exalta as belezas naturais do país antes da Descoberta e a mistura de raças como raça

brasileira. Isso certamente iria contra os interesses do Império e fica claro quando o francês, como argumento para encaminhar a cantata ao grande Gioacchino Rossini, diz: “Aqui no Brasil ninguém irá entender, e você ainda se arrisca a ser preso” (*Música perdida*, p. 140). Porém, embora o tema da cantata de Mendanha seja profano, é forte o colorido religioso do drama romanesco. E é exatamente esta religiosidade sistemática que impede Mendanha, como de resto qualquer músico brasileiro à época, de ser um artista verdadeiro.

O mais instigante é que, no plano romanesco, a noção de religiosidade fica ambígua, pois se desloca dos temas evangélicos para o plano artístico. Afinal, a grande heresia de Mendanha seria ousar na aproximação à arte de Haydn, em *A criação*. Pecado de soberba que ele cometeria com as instabilidades harmônicas e ilustrações musicais quase pictóricas para descrever a exuberante natureza brasileira antes do descobrimento: *Nenhum solista se destacava e ficavam reservadas aos instrumentos funções descritivas* (*Música perdida*, p. 90-91).

A configuração geral de *Música perdida* desperta o leitor para a dívida histórica do Sul quanto à arte musical com outras regiões brasileiras que dominavam essa aptidão. No mesmo movimento, também mostra que até meados do século XIX, o cosmopolitismo mantinha a cultura brasileira sob forte influência de modelos externos, desprezando a realidade brasileira e refletindo a dissonância entre os problemas sociais e estéticos.

Todavia, pensando na dualidade temática identificada em *Concerto campestre*, vê-se que *Música perdida* também possui dois temas que se entrelaçam. Um explícito e outro discreto e inquietante que o persegue insidiosamente e com o qual pode estabelecer um diálogo oblíquo. O explícito é a trajetória individual de um artista e a perda da sua música junto com a sua capacidade criativa; e o outro, as debilidades e contradições do contexto artístico e cultural.

Sobre tudo isso flutua uma forte crítica à realidade cultural brasileira, que vai compor uma imagem maior nas relações hipertextuais com as demais imagens da galáxia que conformam a ficção assisiana. O contexto cultural representado, que não é apenas sulino, mas também brasileiro, pode ser definido como altamente contraditório com relação à arte musical. Ao mesmo tempo em que se coloca numa condição de exaltação do Outro — modelo europeu, cujos padrões tende a imitar —, impede qualquer iniciativa de originalidade, atendo-se sempre a cópias medíocres e a imitações sem valor.

É nesse ponto do estudo que as duas crônicas integrantes do livro *Anais da província-boi*, já mencionadas no Capítulo I, adquirem seu lugar na interpretação, pois mostram a reincidência de uma atitude estético-ideológica coerente com relação à música na sociedade brasileira. Circunstância que não é apenas do passado e que não pensa apenas a música, mas sim a arte de um modo geral, no tempo.

O estudo das confluências entre fotografia, música e literatura na obra de Assis Brasil está longe de ser esgotada neste estudo. Porém, é suficiente para ilustrar mais uma das tantas sutilezas de um gênero que não acaba de definir os seus limites em termos de possibilidades estéticas e que tampouco se deixa fixar na cômoda exatidão das fórmulas classificatórias. Os romances analisados, no âmbito de suas potencialidades, representam muito bem as relações interdisciplinares e transtextuais favoráveis à revisão das imagens do passado devido ao alto grau de introjeção que os arabescos das narrativas e as hiper-relações textuais inculcam no imaginário leitor. Por extensão, o processo de identificação que direciona os impulsos para a internalização de imagens subjetivas do real histórico, incorporando novos valores e fraturando crenças coletivas, também provoca interrogações dialógicas e remissivas a outros objetos culturais. As relações de hipertextualidade que remetem um texto a outro e simultaneamente à História criam um espaço hiper-real que, ao fim e ao cabo, caracteriza-se como o amplo espaço típico da romanesca assisiana. Desse conjunto de observações, o que se precisa reter é, sobretudo, a força modificadora que as imagens exercem sobre o real. Embora sem a etiqueta do pós-colonialismo e do multiculturalismo, todas manipulam aspectos culturais importantes da nossa realidade. E isso tudo com a nobre função de ainda contribuir para a compreensão da história da nossa cultura e dos modos como as artes se solidarizam, contribuindo sobremaneira para o infinito processo de construção da identidade.

O MAESTRO DO ROMANCE

Até aqui se tratou de cinco obras do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil como formas contemporâneas exemplares para o estudo da interlocução entre literatura e história. O predicado de exemplar se deve tanto à uniformidade e à abrangência das temáticas históricas quanto à qualidade artística de sua prosa romanesca como demonstram as análises apresentadas nos Capítulos 3 e 4.

Embora a imprecisa certeza de que ao longo da exposição, lenta e gradativamente, várias conclusões se tenham perfilado ao leitor, para o cumprimento formal do percurso, é imperiosa, senão uma única conclusão, pelo menos a exposição de algumas convicções consolidadas que podem servir a futuros estudos na mesma seara.

Da avaliação panorâmica preliminar quanto à relação da literatura brasileira com o passado, três constatações foram registradas. Duas delas atendiam a necessidade de contextualizar o estudo no cenário da literatura contemporânea, a lembrar: a permanência discreta do passado na ficção e a insuficiência de critério mais adequado para classificar as obras com esse perfil na historiografia literária do país. A terceira constatação foi sobre a insuficiência de vertentes teórico-críticas, determinadas a avaliar o tratamento estético-discursivo do tempo histórico na ficção romanesca.

Embora o mote e o propósito da tese se aparem nesta última, os resultados da pesquisa e das análises surtiram efeitos sobre as duas primeiras constatações. Ficou clara, por exemplo, a relevância de intensificar a pesquisa, mapeando os modos como cada época, em especial a nossa, se apropria do passado para pensar o presente.

Quanto à historiografia brasileira, ficou sobremodo evidente a necessidade de repensar os seus critérios. Tanto a diversidade das literaturas produzidas nas regiões do nosso vasto país quanto a definição por temáticas ou por valor artístico devem concorrer para classificações menos centristas e mais literárias.

A recusa à ordem cronológica na análise das obras – *A margem imóvel do rio* (2004); *Perversas famílias* (1992); *O pintor de retratos* (2001) *Concerto Campestre* (1997) e *Música perdida* (2006) – justificou-se pela opção de recompor um cenário uno e disperso nas obras

escolhidas, vislumbrado a partir da leitura d'*A margem* nessa ordem.¹⁹³ A decisão, que seguia o impulso de imitar o método histórico, embora não subordinado a ele, além de atender os objetivos iniciais, revelou-se ainda mais interessante. De certa forma, reorientou o estudo, exigindo aportes teóricos tão variados que, a princípio, se assemelhou a um caos interdisciplinar. Entretanto, viabilizou conclusões surpreendentes que aos poucos foram desnudando seus contornos. Uma das primeiras é a de que a exegese da prosa assisiana demanda uma autêntica polifonia teórica. Essa convicção, inexistente ao princípio, somente ao final se revelou no corpo teórico e conceitual pautado pela própria ficção.

Outro ponto conclusivo a antecipar é que a dita visão *estereoscópica* que possibilita o ressurgimento de mesmos espaços ou épocas nas diferentes obras nunca é mera repetição, pois sobre o mesmo cenário sempre é lançada outra tonalidade, ou algum ponto de sombra se ilumina, contribuindo para uma configuração que, de outro modo, seria sempre malograda pelos perigos da perspectiva única.

A opção estética da narrativa multiperspectivada revela por si mesma uma atitude diante da realidade no mesmo instante em que dramatiza a incapacidade humana de apreender inteiramente qualquer realidade. A reincidência da estratégia tem o mérito de lembrar que a verdade última dos fatos e da natureza humana nunca é passível de apreensão ou desvendamento cabal. O leitor adere à consciência narrativa que permeia toda a prosa de Assis Brasil quanto à impossibilidade de apreensão da realidade histórica como de qualquer realidade, exceto a ficcional. Porém, ironicamente, essa renúncia tem o sabor de uma aventura, uma vez que abre novos caminhos para o jogo hipertextual, pois cada texto traz novos ângulos e novas vozes sobre o mesmo tema: a busca infinita do inacessível passado que só no encantamento das palavras se deixa apreender.

E assim, pela mão de narradores irônicos que abdicam de contar tudo que sabem, o leitor descobre que o silêncio tem a mesma dignidade da renúncia. E também por isso descobre que o passado é um lugar de riquezas as quais ele pode desfrutar no presente. Por esse caminho ambíguo, como um lugar de respostas, o passado se transforma em futuro. A rarefação é a sua forma de existir nas imagens fugazes que povoam o íntimo de cada ser humano, ou seja, no *Outrora*, que não é o passado propriamente dito, mas sim o *lugar* afetivo, precioso e impreciso que cada ser humano, a partir das imagens que tem dele — o passado —, constrói dentro de si. É aí que acontecem as modificações daquilo que denominamos imagens do passado.

Outra conclusão, embora não surpreendente, pois era uma hipótese preliminar, é quanto à coexistência de elementos de hipertextualidade com estratégias narrativas

¹⁹³ A orientação de Goldmann é de que, na pesquisa concreta, tem de se partir da análise de cada uma das obras de um autor, estudando-as na ordem cronológica de sua redação na medida em que tal ordem possa estabelecer-se (GOLDMANN, 1967, p. 212).

caprichosas e uma linguagem trabalhada com fins poéticos sem nunca perder de vista a coerência de um programa estético-ideológico avesso a monologismos e rigidez que não se subordina exclusivamente a uma das finalidades. Dentre os artifícios a serem sublinhados, destaca-se a multiperspectivação e a noção de silêncio que percorre todo o percurso e somente deixa fulgurar em breves lampejos a conjuntura imagética de outra realidade que se propõe como outra história.

A opção metodológica de seguir os *links* palavras, personagens, lugares, fatos que se conectam entre si nas obras do romancista comprova que a desordem cronológica das análises estabelece novas ordens interpretativas. A conclusão que daí resulta é quanto à reversibilidade do conjunto narrativo. Tanto os temas quanto as remissões lingüísticas e estruturais de qualquer das obras do *corpus* podem aglutiná-las em torno de um novo centro que se rearticula conforme as exigências decifradoras do leitor. Revela-se uma coerência e uma coesão hipertextuais que atravessam ordens convencionais de linearidade cronológicas, ao mesmo tempo em que dependem de cada obra. Qualquer das obras pode instaurar uma nova e estável conformação, independentemente de por qual delas se comece a ler.

Essa reversibilidade de leitura na prosa assisiana autoriza uma quebra hierárquica que extravasa os limites da ficção. O leitor é capaz de romper pactos estabelecidos nos limites de uma narrativa com a leitura de outro livro, sem identificar incongruência. Quando surge uma dissonância é com relação ao plano histórico. Esta, porém, sempre está subordinada à intenção de subverter alguma ordem automatizada desse mesmo plano.

Assim confirma-se a hipótese de que o conjunto segue um programa estético maior de sólida convicção discursiva cujo tema é a realidade cultural de um agrupamento humano, vale dizer, social. No caso, trata-se do povo sulino que, nas suas peculiaridades regionais, não deixa de ser, por metonímia ou por sinédoque, uma fatia historicamente exemplar e análoga do povo brasileiro, a despeito do imaginário consolidado sob o estigma da alienação ou da exclusão por parte do centro do país.

Se o Sul, a exemplo de outras regiões, esteve à margem, já é tempo de inverter a perspectiva desses olhares e mostrar que na mesma figura há outras imagens possíveis. Todavia, é da margem que melhor se observa o rio e foi daqui que o artista divisou o seu mundo ficcional. Foi a partir desse lugar e do seu Outrora que o olhar do artista, sem deixar de ser regional, foi nacional e universal.

A composição de imagens surgidas das opções estéticas na ficção de Assis Brasil garante uma definição de identidade a partir do local/regional que, ao mesmo tempo, dá conta de uma identidade nacional, porque resulta de um jogo de manifestações de alteridade ao qual o leitor não sai imune pela força e pela eficácia das imagens.

Essa primeira impressão transformada em hipótese mostrou-se eficaz à interpretação histórica. O método e as análises homologaram a capacidade lingüística intrínseca das obras para agir sobre o imaginário do leitor, desmitificando eventos e personalidades, como é o caso de Joaquim Francisco de Assis Brasil, do Maestro Mendanha e do Imperador Dom Pedro II, para citar os mais evidentes. É considerável o tanto que as imagens de personagens da ficção de Assis Brasil incidem e contaminam o imaginário do leitor sobre figuras e episódios históricos, segmentos sociais e instituições reais.

Reiterando o que já foi ressaltado, a desmitificação imagológica não significa a eliminação do mito histórico e sim a alteração de alguns de seus aspectos no imaginário social. No caso das duas primeiras personalidades históricas, conclui-se que, de certa forma, a ficção desabona parte das imagens preexistentes. Isso porque os registros históricos decantaram ou silenciaram alguns dados que a ficção se encarregou de “compensar”. Que a introdução de novos matizes tenha desfavorecido ou melhorado as imagens de personalidades e tornado mais ou menos admiráveis episódios e instituições se deve menos à adjetivação e à descrição que aos sutis meandros de conotações engendradas nas narrativas.

Perversas famílias emoldura com uma aura menos maléfica, mas não mais favorável, a velha imagem do histórico Joaquim Francisco de Assis Brasil. Efeito que acaba por atingir uma classe social inteira e não restrita apenas ao Sul, pois a oligarquia é uma realidade nacional. Contudo, há um componente que é exclusivamente sulino; são os resultados do binômio oligarquia-aristocracia na história política da Província que pode ser revista a partir do lugar e das relações da personagem com o seu contexto político-social. A idealização de Olímpio como homem público e político de muitas luzes, uma espécie de farol para os *basbaques do Sul*, bem como os seus descaminhos e a sua posterior humanização derrama-se sobre a sua classe social, mas também sobre todos os gaúchos. É assim que a oligarquia rural, enquanto cômodo sistema de referência como representação do Mal, desmistifica-se e humaniza-se a partir da composição e da trajetória de Olímpio. O desejo de transcender a realidade medíocre da qual era parte são os ingredientes favoráveis para delinear o perfil e o destino de um homem, de uma classe e de uma época sobre os quais é possível transigir. Não se trata de redimir, mas sim de entender as fragilidades e idiosincrasias do sistema social que foi o caldo de cultura do nosso presente.

Embora a imagem ficcional de Joaquim Francisco de Assis Brasil seja, em princípio, negativa, o resultado final lhe é favorável. É assim que o oligárquico anti-herói quebra a expectativa do leitor ao perfilar-se como um exótico e romântico aristocrata rural que perdeu o contato com a realidade, sendo deixado ao largo pela História. Das imagens da obra e do protagonista abrem-se dois horizontes interpretativos. De um lado, fica a suspeita de que a classe política sul-rio-grandense foi vítima de um logro, foi usada e descartada quando não

mais interessava ao poder central. Contudo, é *A margem* que introduz o princípio, senão de inversão, pelo menos de dúvida sobre a real participação dos gaúchos no episódio histórico da proclamação da República, pois, como constata o Cronista, o passado podia *tornar-se mais imprevisível que o próprio futuro* (*A margem*, p. 91). Afinal, o próprio Historiador, mesmo estando na Região do nascedouro das idéias republicanas, não soube de nada sobre os acontecimentos que convulsionavam políticos, fazendeiros e intelectuais no Sul e sequer ouviu algo sobre o Francisco histórico.

Simultaneamente, o mesmo caráter do protagonista deixa a idéia de uma espécie de lacuna artística em face do lugar e da finalidade da biblioteca e da literatura na vida de Olímpio. Essa carência ganha maior visibilidade no encontro com as imagens subjacentes às demais obras do *corpus*: a mediocridade artística presente em *O pintor*, o tom menor em *Música perdida*, bem como a ignorância dominante presente em *A margem* e em *Concerto campestre*.

Já a questão imagética, com relação ao autor do hino do Rio Grande e o protagonista de *Música perdida*, é bem mais oblíqua, pois não havia uma imagem grandiosa para ser retocada. Havia um nome, um hino e uma carência de dados que a ficção se encarregou de compensar. Foi o que ocorreu quando a segunda voz narrativa se uniu à primeira para preencher a esquelética biografia de Mendanha. A composição do caráter, a espécie de vínculo que o herói mantém com a arte musical que repercute na Igreja, na política e na cultura de um modo geral são os ingredientes para que a lacuna histórica e a difusa imagem sejam preenchidas pelo romance. Paira sobre a vida do Maestro Mendanha uma sombra que sufoca a sua arte, imprimindo desencanto à sua história de vida. As fraquezas do seu espírito resignado, ao mesmo tempo, mostram a pobreza do gosto artístico-cultural daquela (desta) sociedade que também se descobre lograda no culto de mais um mito de nossas revoluções.

Contudo, é também na convergência com o protagonista de *O pintor* e nos *links* que levam a *Concerto campestre* que o sistema conotativo alimenta o sistema imagético e o potencializa, expandindo-o além das fronteiras do Sul. Isso porque agrega nuances duvidosas ao valor e ao sentido da arte devido às intervenções institucionais: igreja e política (guerras) no século XIX e não apenas no Sul.

Na medida em que *Música perdida* pode ser entendida como uma variação do mesmo tema de fundo de *O pintor*, qual seja a consolidação das artes e da cultura no século da Independência e da República, põe em xeque os valores artísticos não apenas do Rio Grande do Sul, mas também do Brasil em razão das mesmas ingerências no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Nessa corrente de pensamento, pode-se considerar *Música perdida*

como uma *parte*¹⁹⁴ da história da música no Brasil, uma voz ou uma possibilidade narrativa que se junta às já existentes para complementá-las e modificá-las.

D'A *margem* brotam possibilidades imagéticas unindo e atingindo dois alvos ao mesmo tempo. Numa ordem cujo critério vincula-se às imagens do passado, o primeiro alvo é a própria História na instituição que a representa, o IHGB, cuja credibilidade fica abalada a partir da experiência do Cronista historiador. O segundo alvo imagético identificado é o imperador Dom Pedro II. Existe uma biografia oficial construída para sustentar uma imagem idealizada e outra construída pela propaganda republicana que enxovalha a imagem do Monarca. O imaginário brasileiro oscila entre esses dois pólos quanto à figura do monarca. Em *A margem*, pelas artes da ficção, a sua imagem é deslocada, a um só tempo, do plano idealizante e da imagem depreciativa que o envolve desde a proclamação da República. Junto com o Historiador, o Monarca liberta-se da imagem de monarca humanitário da propaganda oficial para um plano humano apenas. Pelos laços que a narrativa estabelece entre a sua imagem republicana e o protagonista, o Imperador passa a ser *um homem como outro qualquer*, mas também uma figura comovente e admirável. Pela força da personagem do Cronista, a nova imagem de Dom Pedro II toca profundamente o leitor, que fica receptivo à revisão de suas convicções sobre o último Imperador do Brasil e todo o entorno daquele momento histórico. E essa, definitivamente, não é uma questão dos gaúchos apenas, e sim dos brasileiros em geral.

Além das alterações de imagens de personalidades históricas, as repercussões sobre eventos ou fatos abrem caminhos interpretativos que têm seu lugar no imaginário coletivo com relação à cultura em geral, mas que dizem respeito à própria arte literária em especial.

Exemplo disso são os dilemas da escrita histórica presentes n'A *margem*, pois promovem também o alargamento da literatura como um todo (estético, teórico e ético) De um lado, o dilema do protagonista alegoriza essa oscilação vivenciada pela experiência da escrita que atinge, de certo modo, quase todo tipo de fixação verbal. De outro, retoma indiretamente o tema da alienação do povo sobre as circunstâncias de surgimento da nossa República.¹⁹⁵

A partir daí, por sinédoque geográfica, levanta-se a hipótese de que o histórico e propalado insulamento e alienação sulinos no panorama dos acontecimentos políticos nacionais seja outro mito fantasmático de possíveis complexos de inferioridade. Afinal, a denúncia de Machado de Assis volta para nos lembrar que a alienação não era problema apenas do Rio Grande do Sul. Padeciam também os cariocas do mesmo mal, e se até o

¹⁹⁴ A palavra *parte* aqui adquire o sentido ambíguo de parte musical e de voz, pois, na música, tanto pode ser cada um dos elementos estruturais de uma composição como cada uma das vozes ou instrumentos de uma composição homofônica ou polifônica.

¹⁹⁵ Referência ao tema machadiano da alienação política dos brasileiros e também ao Conselheiro Aires, personagem da obra *Esau e Jacó*, que, a exemplo do Historiador, também tem cadernos manuscritos numerados, o Memorial, e cujo tempo histórico coincide com o de *A margem*. (ASSIS, 1993).

próprio personagem Historiador desconhecia as circunstâncias da proclamação da república, por extensão, os brasileiros como um todo. Nesse sentido, a abordagem ficcional de Assis Brasil reitera ampliando a sinédoque ou metonímia histórica da alienação nacional para as questões políticas. Embora sem estridência, a ficção permite pensar que o governo no Brasil sempre foi de poucos em favor de si próprios e à revelia dos muitos. Ou seja, um grande sistema oligárquico com ou sem vínculo familiar, sendo essa uma das faces dramáticas da nossa identidade nacional.

Se a questão geográfica define algumas convicções de identidade, há também a importância da temporalidade para a história dos efeitos de uma obra como garantia de prefiguração da experiência futura. As peculiaridades da escrita na hipertextualidade assisiana remetem de um texto a outro e simultaneamente à História criando um espaço hiper-real, um universo paralelo, cuja história pode ser escrita infinitamente. Vem daí a consciência de que a literatura em geral subsidia informações, nuances e interrogações que ajudam a recompor imagens do irrecuperável passado. A ficção de Assis Brasil, porém, o faz com uma intensidade que a distingue no conjunto geral das produções nesse quesito.

Afinal de contas, o amplo espaço da romanesca assisiana, embora situado no “Outrora”, trata questões do presente em todos os seus matizes. Desse conjunto de observações o que se retém é, sobretudo, a força modificadora que as imagens exercem sobre o real. Por estarem articuladas com engenho e arte, formam uma constelação restrita ao conjunto de obras de Assis Brasil como um livro único que pode ser continuamente escrito e no qual nada está definitivamente revelado.

Pela prerrogativa de permanecer sempre no limite do possível e pelas virtudes estéticas, a chance que a ficção assisiana possui de ventilar o austero cenário das versões oficiais é maior do que a do discurso histórico em termos sociais e culturais. Isso se deve à eficácia do discurso literário sempre mais intensa que as revisões históricas realizadas pelos próprios historiadores, pois têm escassa propagação se comparadas à literatura e a arte em geral.

Embora sem a etiqueta do pós-colonialismo e do multiculturalismo, todas as obras trabalhadas manipulam aspectos culturais importantes da realidade presente, e funcionam como contraponto ao discurso oficial. E isso tudo com a nobre função de ainda contribuir para a compreensão da história da cultura e dos modos como as artes se solidarizam, contribuindo para o infinito processo de construção da identidade.

A partir da proposta adotada, é possível comparar o conjunto ficcional a uma única narrativa na qual as conotações imagéticas se definem para além dos limites de uma obra. O sentido individual de cada uma é preservado como integridade estética. Entretanto, quando esse sentido é posto em relação com as demais, a unidade se torna *parte* de um

todo maior, sobrepondo novas imagens. E, somente nessa proposta, é possível avaliar como a imagem contida em uma obra influencia no significado e no resultado de outra.

A ficção assisiana possui essa densidade conotativa garantida pelos recursos da metonímia em suas diversas facetas, mas especialmente por um trabalho meticuloso da linguagem. O autor não trata apenas de articular nexos de dupla significação, ele *cinzela* – para aproveitar a metáfora de Léa Masina – sentidos sem abrir mão da beleza. São essas as características que singularizam a ficção de Assis Brasil na relação com o passado. Pela força da palavra poética que suporta múltiplos caminhos interpretativos, as imagens são reconfiguradas na percepção do leitor por adesão imaginativa. Porém, é preciso que este faça a sua parte no jogo da leitura. São as suas escolhas, é o seu modo de estabelecer os vínculos que determinam o grau de profundidade semântico-conotativa.

Ao ultrapassar essas etapas, o leitor encontra os *links* – palavras ou categorias narrativas – de acesso a novos rumos interpretativos, sendo agraciado com uma das mais belas e complexas figuras que o pensamento humano é capaz de construir: a ironia. Ironia que não será idêntica para todo o mundo porque depende da disposição para penetrar no sentido poético e discursivo do texto.

As cadeias significantes se completam inicialmente a partir das relações intratextuais – os silêncios, os recursos poéticos que acabam sendo também retóricos –, da transtextualidade que leva a um universo hipertextual, que é, no fim das contas, um modo de ler e um modo de pensar a realidade do homem na sua inserção temporal a partir da arte literária.

Todavia, o mesmo aspecto que se presta a entender o conjunto das obras como uma única narrativa permite comparar cada obra às vozes ou às *partes* de uma orquestra cuja partitura e regência está nas mãos do romancista. O grande tema é o homem na sua complexidade de relações, desejos, necessidades, escolhas, possibilidades, equívocos, enfim, na sua humanidade. Mas há um tema persistente e uno na diferença: trata-se da formação cultural do Rio Grande do Sul e do país. O todo temático que permeia as obras de Assis Brasil no universo paralelo de sua ficção pode ser entendido como a história da formação cultural do Rio Grande e do Brasil. Cada narrativa é uma voz que corresponderia à parte extraída da partitura completa, que o romancista qual maestro rege. Cada narrativa dá um sentido individual e exclusivo ao aspecto focalizado, mas irradia modificações no todo. A dignidade do único no conjunto das forças culturais e sociais que compõem os acontecimentos do passado na sua harmonia cósmica, embora imóveis e imutáveis por pertencerem ao passado, podem ter suas imagens alteradas pelo efeito de uma das partes na percepção de quem a observa.

A história fragmentada da formação cultural de um povo que foi sempre submissa à história política sofre um radical questionamento e luta por espaço nas entrelinhas da

escritura *assisiana*. Pela abertura à inserção de muitas interpretações, desde eventos políticos até a formação do cânone artístico são alvos revisionais. Mas o mérito dessas inquirições é que chegam sem estridência panfletária na recepção, pois, graças aos artifícios e ao talento do romancista, ela adota, sem sentir, o discurso questionador. O caráter e o destino das personagens, mas também o espelhamento entre elas e o espaço, consolidam esteticamente o empreendimento revisional da ficção de Assis Brasil.

É dessa forma oblíqua à percepção leitora que a literatura esquadrinha e disseca as causas e conseqüências de fatos passados para a sociedade presente. E é aí que o leitor pode encontrar respostas para algumas inquietações do seu próprio tempo.

Para ilustrar o argumento, nem é preciso retomar a postura dos narradores distanciados, dramatizados em estranhos a um ambiente hostil, pode-se ilustrar apenas com a definição de personagens: Sandro é um tom menor, Mendanha, um homem fosco é vencido. Não fossem as contingências das guerras, ambos seriam ninguém para as suas respectivas artes. O Cronista é um distraído que ignora os acontecimentos mais candentes, além de passar ao largo de uma celebridade política histórica do RS. Em tese, ele é o padrão daqueles Historiadores que validaram todos os valores culturais do século XIX. Daí a importância cada vez maior do recorte temporal multiperspectivado e de esgotar, na criação estética, as bases da identidade cultural via historicidade.

Pelos dilemas da escrita, ponto de intersecção entre a História e a história do cronista do Império, o emblemático personagem de *A margem* nos conduz à auto-referencialidade presentes nas duas áreas. Assis Brasil incorpora ao seu processo de significação as mudanças ocorridas na disciplina de Clío, no momento em que tematiza a circunstância de a História ter-se tornado capaz de significar os relativismos. Ao refletir sobre aquilo que ficou à margem nos registros do passado (MACEDO, 1999), a ficção dá um salto qualitativo e dialógico interdisciplinar, representando na ficção os dilemas da História.¹⁹⁶

A transtextualidade e o olhar do estrangeiro transfigurado pela experiência da viagem no âmbito da escritura *assisiana* se estabelece como realidade possível. A identificação das estratégias narrativas, a interdisciplinaridade e o meticuloso trabalho com a linguagem deixam visível uma hipertextualidade específica, instaurando um universo paralelo e íntegro, o qual pode ser lido como outra história da consolidação cultural do Rio Grande do Sul e, por extensão, do Brasil. Uma alternativa a meio caminho entre o imaginário preexistente e o real histórico. Façanha que se viabiliza pelos méritos das narrativas e das possibilidades de um gênero que consolida ainda mais a já rica tradição no âmbito das letras nacionais.

¹⁹⁶ Na área da História, Carlo Ginzburg é um dos pioneiros como adepto desta corrente que se caracteriza pela chamada micro-história. O autor tem predileção pelo ensaio, pois o gênero lhe permite combinar a atenção microscópica, para o detalhe revelador, e o olhar telescópico, o qual descobre as raízes perdidas e as engendrações futuras. Um marco na História das Mentalidades e na fixação dos métodos da micro-história, gênero em que o historiador vai do pequeno acontecimento ao panorama de época. Entrevista concedida a ZH, Caderno de Cultura, 25 ago. 2007.

Isso se deve ao requinte e à diversidade de recursos estéticos de que lança mão o gênero para revisar e re-figurar imagens do passado que auxiliem na reconstrução da identidade. Uma poética intrínseca que indica novos rumos para a narrativa romanesca no século XXI e que convoca tanto o leitor como o analista à multiplicidade de processos interpretativos.

Conclui-se também que outro mérito da ficção assisiana é gerar a certeza de que o Século Independência ainda carece de exploração via literatura. E será não apenas pela temática, mas pela qualidade artística aqui produzida que o próprio Sul terá a sua imagem modificada. São as virtudes da arte que determinam o olhar que os Outros lançam para o Sul. A arte em si é transformadora, mas a do romancista gaúcho, em especial, está contribuindo sobremodo para uma nova imagem do Sul.

Conclui-se também que é urgente explorar a nossa literatura com ambição de redescobrimto, seguros das riquezas que nos pertencem. É salutar e necessário abandonar ferramentas que servem a espeleologistas de outras geografias e retomar um estado selvagem na exploração literária. A literatura gaúcha e/ou brasileira precisa de abordagens exploratórias do mesmo calibre da sua genialidade.

A ficção de Assis Brasil é um trabalho singular de criação romanesca. Ademais, como discurso e também como maneira pessoal de escrever, a escritura *assisiana* mostra dicção própria, pois as suas modificações de estilo estão ligadas diretamente ao teor e à intencionalidade do efeito estético pretendido que nunca exclui por completo a intenção ideológica. É assim, a partir das possibilidades e da complexidade da própria ficção, que se podem rearticular teorias sobre o gênero. É assim que o conceito de *escritura* proposto por Roland Barthes (1971) se une à noção de autor implícito sem abdicar das teorias da história, da filosofia e de todas as ciências da linguagem sob a perspectiva literária.

As conexões entre as obras escolhidas compõem um outro texto, um hipertexto cuja figura conota, sobretudo, uma reflexão irônica. O efeito dessa nova imagem/figura permite à recepção avaliar as conseqüências de uma época sobre a outra. A realidade ficcional situada no passado e realocada no presente reconfigura o imaginário, pois instaura uma nova realidade às coisas sabidas.

Barthesianamente, a escritura assisiana, sendo correlato ou sinônimo de *literatura*, é também a voz subjetiva que fala por meio do texto sem a completa submissão à legislação dos códigos ficcionais do gênero; e, no entanto, é uma linguagem que visa a recolocar o sujeito leitor no centro do ato de uma enunciação cujo percurso prévio foi realizado pelo autor na sua retórica ficcional. Se o nome disso é manipulação é por tratar-se de uma das antigas discussões dos estudos teóricos. A presença ou a ausência do autor na criação, a objetividade *versus* a subjetividade, o autor *versus* a entidade fictícia do narrador, enfim, a verdade é que, quando tudo se harmoniza com astúcia e arte, algo de novo acontece.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. In: CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane (Org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p. 9-21.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273, 344p. (Os pensadores).

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 1982 (Coleção Esfinge).

AMÂNCIO, Moacir. O gaúcho Assis Brasil faz visita renovada à história. **Jornal Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 out. 2003.

ARAGUAS, Vicente. **Revista de libros**. Madrid, n. 84, p. 42, dez. 2003.

ARISTÓTELES. **A poética**. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 28, Cap. IX.

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1993.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Entrevista concedida a Antonio Hohlfeldt. Porto Alegre, **Correio do Povo**, 06 nov. 1976.

_____. **Um quarto de légua em quadro**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

_____. **Pedra da memória**. Porto Alegre: Mercado Aberto 1993.

_____. **Perversas famílias**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

_____. **Os senhores do século**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. **Concerto campestre**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. **Anais da província-boi**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000, 64p. (Série Pequenas Grandes Obras)

_____. **O homem amoroso**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000, 120p.

_____. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. Entrevista concedida para Zero Hora, Caderno Donna, Porto Alegre, 27/11/2005.

_____. **Música perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danési. São Martins Fontes, 1993, 242 p. (Coleção Tópicos)

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance**. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1993.

BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARTHES, Roland. Escritura e romance. In: BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix. 1971.

_____. **A câmera clara**: nota sobre fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Da história ao real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1984-A, p. 121–136. (Coleção Signos)

_____. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. 256 p.

_____. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada em 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: 2005.

BEHAR, Lisa Block de. Miranda, o espectro da mirada crítica (A invenção teórica na ficção). In: **Cadernos de Tradução**. Trad. Cláudia Constanzo. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 1998, n.3, p. 9-23.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução; Sobre alguns temas em Baudelaire. O narrador – *Observações acerca da obra de Nicolau Leskow* e O Surrealismo – *O mais breve instantâneo da inteligência européia*. In: **Textos escolhidos Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen, Habermas**. Trad. José LinoGrünnerwald.et al. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção Os Pensadores.)

_____. **O narrador**. In: Textos escolhidos. Trad. José Lino Grünnewald .et al. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores).

_____. **Sociologia**. Trad. Flávio Kothe. Coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Trad. Maria L. Moitz e Maria A. Cruz. Lisboa: Relógio D'água, 1992, p.177-195.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERN, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 2ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BETTENCOURT, Urbano. **Açores Atlântico**. Ponta Delgada (Portugal) 29 nov. 2006.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980. 443p.

BORDINI, Maria da Glória. **Um triângulo instigante**. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC. (L.L.) S/d verificável. Retirado da Fortuna Crítica do escritor, disponível em: www.laab.com.br. Acesso em: 01 maio 2007.

BORGES, Jorge Luiz. La metáfora. In: **Historia de la eternidad**. Obras Completas. V. 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, p. 382-384.

_____. El sur. In: **Artifícios**. Obras Completas. São Paulo: Melhoramentos, 1989, p. 525-530.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix: 2006.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região In: **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p.107-132.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CALVINO, Ítalo, **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, p. 75, 1977.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 51-80.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: tradutor como transfigurador. In: COULTHARD, M & C. **Tradução, teoria e prática**. Florianópolis: UFSC, 1991. p. 17-31.

_____. **A arte no horizonte do provável**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. 234p.

_____. A linguagem do lauretê. In: **A metalinguagem**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, p.47-53, 1977, 111p.

_____. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. 222p.

_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Debates: 001/Dirigida por J. Guinsburg).

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989. 77p. (Série Princípios)

CARDOSO, Zélia de Almeida. As virtudes da casa. A complexidade psicológica dos seres. In: **Jornal Estado de São Paulo**. São Paulo, 30 jun.1986, p. 03.

CARLE, RICARDO. Especial/ZH. Zero Hora – Segundo Caderno, 26 ago. 1997.

CARPENTIER, Alejo. **El arpa y la sombra**. Madrid: Alianza cien, 1987.

CARPINEJAR, Fabrício. A música reencontrada de Assis Brasil. **O Estado de São Paulo**, 04 fev. 2007.

CARVALHAL Tânia. **O próprio e o alheio**. Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003, p. 123 -152.

CARVALHO, José Murilo de. **Dom Pedro II**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CASSIRER, Ernest. Antropologia filosófica. Apud RAMA, Carlos. **Teoria da história**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980, p. 25.

_____. **Linguagem e mito**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CHALUB, Samira. **A metalinguagem**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. 88p.

_____. **Funções da linguagem**. 11 ed. São Paulo: Editora Ática, 2001. 63p.

CHAVES, Flávio Loureiro. In: MACHADO, Douglas. **Luiz Antonio de Assis Brasil: o códice e o cinzel**. Duração: 143min, ano de produção: 2007.

_____. No fim da trilogia, uma crônica da decadência, Luiz Antonio de Assis Brasil encerra seu vasto painel da província gaúcha, *Um castelo no pampa*, com um romance que é um jogo de espelhos entre realidade e ficção. **Jornal da tarde**. Caderno de Sábado, São Paulo, S/D verificável. Disponível em: <http://www.laab.com.br>. Acesso em: 14 out. 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 996p.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo S.A., 1973, p.39-56. 280p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 26.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles**. Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992. 80p. (Série Princípios)

COTRIM, Gilberto. **Saber e fazer história**. São Paulo: Saraiva, 2004.

COUTO, Mia. O cachimbo de Felizbento. In: **Estórias abensonhadas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. A praça dos deuses. In: **Estórias abensonhadas**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DACANAL, José Hildebrando. Assis Brasil e Britto Velho: revisão e destruição. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 08 jan.1977. Caderno de Sábado, p. 14-15.

DALCASTAGNÉ, REGINA. O senhor dos pampas. **Correio Brasiliense**. Brasília. 6 fev.1995, p. 415 (Correio dois).

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1993. 374p.

DEL RÍO, Ángel. **Historia de la literatura española**. New York: The Dryden Press, 1948, p. 138, v. 2.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Diccionario enciclopédico. Barcelona: Olympia Ediciones, 1995.

Dicionário de mitologia. 2 ed. São Paulo: Best Seller, 2000.

Dicionário Grove de música. Edição concisa. Editado por Stanley Sadie: editora-assistente Alison Lathan.Trad. Eduardo Francisco Alves Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DUBOIS, Jean et al. **Diccionario de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 2003.

DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. Diálogos sobre a Nova História. In: **ANAIS**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitologia**. Trad. Hélder Godinho e Vítor Jabouille. Lisboa: Editora Presença/Martins Fontes, 1981.

_____. O universo do símbolo. In: ALLEAU, René (Org.) **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Ed 70, 1982 (Coleção Esfinge).

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: **Sobre a literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 199-218.

_____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

EIKHENBAUN, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R. et al. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. 280p.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ESQUINSANI, Valdocir. **As metamorfoses de um mito**: Agamêmnon, em As virtudes da casa, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Passo Fundo: Editora Universitária, 2000.

ESSLIN, Martin. **An anatomy of drama**. London: Penguin, 1968.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polisitema: Procesos y procedimientos [Fragmento de Teoría del polisistema]. In: **Antología. Literatura de Salta**, Facículo 1. Salta: Universidad Nacional de Salta, 1996, p. 59-62.

FÉLIX, Loiva Otero. **Coronelismo, borgismo e cooptação política**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991.

FERNANDEZ, Macedônio. **El museo de la novela de la eterna**. (Primera novela buena). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1975. (Obras Completas – Tomo VI)

FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2002.

FISCHER, Luís Augusto. Pesqueiro: sobre um livro e o seu autor. **ABC**. São Leopoldo, 21 dez. 1997.

FRANCO, Sergio da Costa. Um quarto de légua em quadro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 nov. 1976, p. 4.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. António Ramos Rosa Lisboa: Portugália. Éditions Gallimard, 1966. 502p.

FOWLES, John. **A mulher do tenente francês**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**: estudo de mitologia poética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000, p. 14.

GENETTE, Gerárd. O universo reversível; Complexo de Narciso; Estruturalismo e crítica literária, Espaço e linguagem e Figuras. In: **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 256p. (Série Debates)

_____. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GENRO, Tarso. Assis Brasil e a tragédia colonial. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 10 dez.1977. Caderno de Sábado, p. 6.

GINZBURG, Carlo. Entrevista concedida a ZH, Caderno de Cultura, 25 ago. 2007.
GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. 223p.

GOLIN, Tau. Assis Brasil desvenda a alma oligárquica. **Zero Hora**. Porto Alegre, 13 mar. 1993, Segundo Caderno.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: SOUZA, Antônio Cândido de Mello e (Org.). **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. 119p.

_____;Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso: Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A invenção do passado. **Revista Nossa História**. Editora Vera Cruz, n. 3, ano 26, dez. 2005, p. 24-26.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

HEGEL, Friedrich. Trecho das Relações sobre a Estética. Cap. IV, v. 1. In: **Plano geral da estética**. São Paulo: Abril, 1974. (Os Pensadores)

_____. **Filosofia da história**. Trad. M^a Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UnB, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

HERÓDOTO. **História**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc, 1950, p. 212.

HOBSBAWM, Eric. J. **A revolução francesa**. Trad. Maria Teresa Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

HOHLFEDT, Antonio. Dois aspectos do Rio Grande. **Correio do Povo**. Porto Alegre, 20 nov.1976. Caderno de Sábado, p. 7.

_____. Luiz Antonio de Assis Brasil. In: **Antologia da literatura rio-grandense**. Porto Alegre: L&PM, 1978, vol. 1. (Série Contemporânea)

_____. O tema em sua maturidade. **Correio do Povo**. 27 abr. 1983, p. 15.

_____. **A perversa memória dos falsos senhores**. 28/12/94. Fortuna crítica. Disponível em: www.laab.com.br. Acesso em: 06 out. 2006.

HOLLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 96.

HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HUIDOBRO, Vicente. **Altazor o el viaje en paracaídas**. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.

HUMBERT, Juan. **Mitología griega y romana**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Versión de la 24ª Edición Francesa por B.O.O., 1928, 311p.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331p.

_____. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Ney York and London: Methuen & Cia, 1985.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix. Trad. Izidro B. e José Paulo Paes, 2000. 162p.

_____. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: **Linguística e comunicação**. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2000a, p. 34-62.

_____. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2000b, p. 118-162.

_____. O dominante. In: **Teoria da literatura em suas fontes**. (Organização, seleção e introdução de Luiz Costa Lima.) 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, V.1, p. 511.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Trad. Ana Lúcia de Almeida e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOSEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, F. (Org.) **Gêneros de fronteira**: cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997, p. 297.

JUNIOR, Davi Arrigucci. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 7-16, 254p.

_____. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Cia das Letras, 1995. 342p.

KOSSOI, Boris. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRISTEVA, Julia. A expansão da semiótica. In: **Ensaio de semiologia**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda. (Org. Kristeva, Rey-Debove, Umiker.) Trad. Luiz Costa Lima, p. 26-40, 1971, 255p.

_____. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

_____. A universalidade não seria nossa própria estranheza? In: **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 196

KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. 2 ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004, 160p.

LAZZARI, Alexandre. **Entre a grande e a pequena pátria**: letrados, identidade gaúcha e nacionalidade (1860-1910). Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2004. (Xérox)

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. 5 ed. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, p. 11, 2003.

LEJEUNE, Phillippe. El pacto autobiografico – bis. In: **El pacto autobiografico y otros. El mundo iluminado**. Ciudad del México: Lumen, 1998.

_____. Elipse sobre o fragor e a sedução especular. In: METZ, Christian; KRISTEVA, LYOTARD, Juan-François. **La condition postmoderne**. Paris: Les Editions de Minuit, 1994.

LIMA, Carlos Emílio Corrêa. O velho patriarca do pampa. Terceiro volume de uma saga gaúcha recria personagem real que marcou a vida política do país. In: **Jornal do Brasil**. Literatura Brasileira, 18 mar.1995.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, p. 253-289, 2002.

LUKÁCS, George. Narrar ou descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.43-94, 1965.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].

MACEDO, Elder. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane. (Orgs.) **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Fundamentos. Lisboa: Editorial Presença, 2001:51, 162p.

_____. **A experiência da viagem**. In. Da literatura comparada à teoria da literatura, Fundamentos. Lisboa: Editorial Presença, 2001-A, p. 33-47.

MACHADO, Douglas. **Luiz Antonio de Assis Brasil: o códice e o cinzel**. Duração: 143min., ano de produção: 2007 (Documentário Vídeo).

MARCUSCHI, L.A.; XAVIER, A. C. (Orgs.) **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MAIA, Rui Leandro Alves da Costa. A descolonização portuguesa: um balanço crítico. In: ROSA, Victor P.; CASTILHO, Susan (Orgs.). **Pós-colonialismo e identidade**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e de ódio**. Trad: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358p.

MARIANO, Nilson. Publicado em Zero Hora, Porto Alegre, ano 34, n. 11.681, 10 ago.1997, p. 47-49.

MARMELO, Manuel Jorge. Tomem lá mais um grande escritor gaúcho. **Jornal O Público**. Suplemento. Mil Folhas. Lisboa/Portugal, 27 set. 2003.

_____. À procura de Francisco da Silva. **Jornal O Público**. Lisboa, Portugal, 15 maio, 2005.

MÁRQUES, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. Eliane Zagury; Ilustrações Caribe. 39 ed., Rio de Janeiro: Record, 1994.

MARTINS, Cândido de Oliveira. Pintor de almas. In: **Jornal Diário do Minho**. Portugal, 10 mar. 2004. Supl. "Cultura", p. 27.

MARTINS, Wilson. Romance gaúcho. **Jornal do Brasil**, 10 ago.1985, p. 8, Caderno B.

MASINA, Léa. Drama e conflito em Manhã transfigurada. **IEL. Jornal do Sul**. 15 set. a 15 out.1982, p. 8.

_____. Trajetória e virtudes de um romancista. D.O. Leitura de São Paulo. São Paulo, 4(40). In: WHITE, Hyden. **A meta-história: a imaginação histórica do séc. XIX**. (1992) Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, set. 1985, p. 12, v.4. (Coleção Ponta)

_____. O códice e o cinzel. In: **Autores gaúchos: Luiz Antonio de Assis Brasil**. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1988, p. 6-21.

MENNA BARRETO, Eneida. **Demônios e santos no ferrabrás: uma leitura de Videiras de cristal**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa". In: CHIAPPINI, Ligia de Aguiar; WOLF, Flávio (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. Trad. Joyce Rodrigues (espanhol); Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 115-161.

MIGNOT, Ana. Baú de memórias, bastidores de Histórias (2002) apud PETERSEN, Sílvia Regina Ferraz. Duas vidas muitas histórias. Caderno de Cultura. **Zero Hora**. Sábado 11 dez. 2004. Sílvia Regina Ferraz Petersen é Professora do Departamento de História da UFRGS.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORA, Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 741p.

MOREIRA, Maria Eunice. **Nacionalismo literário e crítica romântica**. Porto Alegre: IEL, 1991, p.145 e ss.

MOSKOVICH, Cíntia. O que eu aprendi com o Assis. **Zero Hora**. Caderno de Cultura, 19 nov. 2005.

NELSON, Theodor H. Conferência Nacional da Association for Computing Machinery, nos Estados Unidos, no ano de 1965. NELSON, Theodor H. Opening hypertext: a memoir. In: M. C. TUMAN (ed). **Literacy online**. Pittsburg: Pittsburg Press, 1992, p. 43-57.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997. 305p.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Pólen**. Fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. 261p.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da literatura comparada à teoria literária; elementos de reflexão. **Rev. Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro, 1993, p.114-25.

PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuição para uma estilística da ironia**. Lisboa: Centro de estudos Filológicos, 1961.

PAZ, Octavio. **Traducción literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 183p.

POZENATO, José Clemente. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

RAMA, Carlos. **Teoria da história**. Coimbra: Almedina, 1980, p. 40.

REBOUÇAS, Marilda V. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986, 96p.

REIS, Carlos. Crise e Relativismo dos Gêneros Literários. In: **QUARTO CONGRESSO DA ABRALIC – Literatura e Diferença**. São Paulo, 1995, 1108p, p.171-177.

_____; Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. 328p.

_____. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

REIS, Carlos. Romance da fotografia. **Jornal de Letras**, Lisboa, 12 dez. 2001, p.19.

REIS, Carlos. O diálogo com a história, In: **O conhecimento da literatura**. Introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p.501.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Revista do IHGPSP, n.1, ago. 1860, p. 5 (Xérox).

RICARDO CARLE. Especial/ZH, **Zero Hora**. Segundo Caderno, 26 ago. 1997.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa III**. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. apud REIS, Carlos. Fait Historique et Référence Fictionnelle: Le Roman Historique. Trad. Jane Tutikian. **Dedalus**: Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 2. Lisboa: Cosmos, dez. 1992, p.141-147.

ROMANO, Rugiero. Consideraciones alrededor de nación, Estado (y libertad) en Europa y América Centro-Meridional. In: BLANCARTE, Roberto. (Org.). **Cultura e Identidad Nacional**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 21-43.

RONAI, Gerson Luiz. **A história comanda o espetáculo do mundo: ficção, história e intertexto em "O Ano da morte de Ricardo Reis", de José Saramago**. Tese de Doutorado. Literatura Comparada. UFRGS, 2001.

SAID. Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Botiman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1999. 96p.

SANTOS, Volnyr. **Sob o signo da transgressão**. Porto Alegre: Porto & Vírgula, ano II, n. 11 dez/jan. 1992-1993.

_____. O romance e seus senhores. **Jornal do BRIQUE**, jan. 1995.

SARAIVA, António José. Os mitos portugueses. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Lisboa, n.1, (3/16) mar. 1981, ou SARAIVA, António José. **A cultura em Portugal**. Lisboa: Bertrand, 1982.

SARAMAGO, José. O diálogo com a história. In: **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p.501-504.

SCHNEIDERMAN, Boris. Semiótica na URSS. In: **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHÜLLER, Donald. Heráclito e seu (dis)curso. In: COTRIM, Gilberto. **Saber e fazer história**. São Paulo: Saraiva, 2004, p.11.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SILVA, Débora Mutter. **A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Literatura Comparada – Instituto de Letras, UFRGS, 2002. Porto Alegre.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991. 80p. (Série Princípios)

STAËL, Mme. De. Da literatura do Norte (Excerto). In: **Teorias poéticas do romantismo**. Tradução, seleção e notas de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 99-112.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TUTIKIAN, Jane. **Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

_____. **Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006. 160p.

TODOROV, Tzvetan. **A leitura como construção**. Os gêneros do discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 83-94. 305p.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: **Communications** (8). Paris: Seuil, 1966, p. 142.

VALÉRY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.137-166.

VILLEMMAIN, Abel-François. Curso de literatura. **Oeuvres de M. Discours et mélanges littéraires**. Paris: Didier, Libraire Éditeur, 1850. 404p.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1975.

WHITE, Hyden. **A meta-história: a imaginação histórica do séc. XIX**. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992, v. 4. (Coleção Ponta)

_____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001, 310p.

_____. O fardo da História. In: _____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 2001, p.39-65.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, 216p. (Série Revisão)

_____. **A repressão numa sociedade primitiva. S.L.M.** 27/12/1982.

_____. Rompendo fronteiras, 2002. Disponível em: www.laab.com.br.

Documentos de acesso exclusivo em meio eletrônico:

BOUCHARD, Gérard. «L'analyse pragmatique des figures et mythes des Amériques; proposition d'une démarche» **Interfaces**. Brasil/Canada, Rio Grande, Association brésilienne d'études canadiennes (ABECAN), nr. 5, 2005, p. 13-28. Disponível em: http://zilab.sites.uol.com.br/projeto_atual.htm. Acesso em: 14 jun. 2007.

KOCH, Ingedore Villaça. **A construção de sentidos no hipertexto: demandas lingüísticas e cognitivas**. Disponível em: <http://www.ufpe.br/hipertexto2005/TRABALHOS/Ingedore.htm>. Acesso em: 25 out. 2007.

MARCUSCHI, L. A. **A coerência no hipertexto**. Texto apresentado no I Seminário sobre o hipertexto. Recife: UFPE, out. 2000. Disponível em: <http://www.ufpe.br/hipertexto2005/TRABALHOS/Ingedore.htm>. Acesso em: 15 maio 2007.

MORAES, Denis de. **Imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em: <http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297>. Acesso em: 01 maio 2007.

MORAES, Denis de. **Imaginário social e hegemonia cultural**. Disponível em: <http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297>. Acesso em: 16 mar. 2007.

SILVA, Luiz-Olyntho Telles da. **Resenha de música perdida**. Ainda em meio impresso. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 13 dez. 2005.

UCHA, Danilo. Um romance gaúcho e contos cariocas. Livros/Lançamentos ZILBERMAN, Regina. **Rompendo fronteiras**. Maio de 2002. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 30 out. 2006.

ZILBERMAN, Regina. **O espelho da literatura**. Disponível em: <http://assisbrasil.org/primeira.html> e <http://www.ihgrgs.org.br/>. Acesso em: 17 jul. 2006.

ZILBERMAN, Regina. **Rompendo fronteiras**. 2002. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 14 jun. 2007.

Disponível em: <http://www.ihgrgs.org.br/>. Acesso em: 16 mar. 2007.

Disponível em: <http://assisbrasil.org/primeira.html>. Acesso em: 16 mar. 2007.

Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/ighb.html>. Acesso em: 17 jan. 2006.

Disponível em: <http://www.traca.com.br/traca.cgi?mod=livro&codlivro=14835>. Acesso em: 28 jan. 2007.

Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/republica2.htm>. (por Voltaire Schilling). Acesso em: 08 fev. 2006.

Disponível em: <http://maltez.info/respublica/topicos/aaetrage/girondinos.htm>. Acesso em: 14 jun. 2007.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Federalista. Acesso em: 24 jul. 2007.

Disponível em: <http://www.espacociencia.pe.gov.br/areas/biologia/oap/curiosidades.php>. Acesso em: 14 jun. 2007.

http://www.glosk.com/FR/11e_Arrondissement/-2115430/pages/Gironde/16056_pt.htm. Acesso em: 16 mar. 2003.

Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/republica2.htm>. Acesso em: 24 jul. 2007.

Disponível em: <http://maltez.info/respublica/topicos/aaetrage/girondinos.htm>. Acesso em: 14 jun. 2007.

Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~oscar/CAPISTRANO>. Acesso em: 24 nov. 2006.

Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/brasil500anos/texto_capa5.html. Acesso em: 15 jun. 2005.

Disponível em: <http://www.espacociencia.pe.gov.br/areas/biologia/oap/curiosidades.php>. Acesso em: 30 out. 2006.

Disponível em: http://www.uerj.br/modulos/kernel/index.php?pagina=708&cod_noticia=1246. Acesso em: 27 out. 2007.

Disponível em: <http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/altazor.htm>. Acesso em: 08 nov. 2005.

Disponível em: <http://www.ihp.org.br/docs/oasp20000730t.htm>. Acesso em: 02 fev. 2006.

Disponível em: <http://www.iHP.org.br/docs/oasp20000730t.htm>. Acesso em: 02 fev. 2006.

Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~oscar/CAPISTRANO.DOC>. Acesso em: 08 fev. 2006.

Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/schwarz.htm>. Acesso em: 17 mar. 2007.

Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/brasil500anos/texto_capa5.html, Acesso em: 13 fev. 2006.

Disponível em: <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297>. Acesso em: 16 mar. 2007.