

**LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

**FORTUNA CRÍTICA**

**RESENHAS E ENSAIOS**

**JORNAIS E REVISTAS NACIONAIS E ESTRANGEIRAS**

**CLASSIFICADA POR OBRAS**

## UM QUARTO DE LÉGUA EM QUADRO

### UM QUARTO DE LÉGUA EM QUADRO

Sergio da Costa Franco

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. Em segundo, porque as mutações da linguagem tornam impossível reproduzir, sem atentados, os modos de expressão, o diálogo e o próprio vocabulário das gerações que nos antecederam.

Quem seja mais afeiçoado à investigação histórica do que à criação literária, como é o meu caso. Sempre encara com muita reserva a tentativa de conciliar narrativa de ficção com exatidão do passado. Descubrem-se incoerências cronológicas em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, notam-se impropriedades no excelente *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães. Essa atitude talvez tenha algo daquela postura de quem vai ao cinema de banguê-banguê e fica contando o número de disparos de revólver do mocinho, sem perdoar o diretor pela falta de remuniciamento. É claro que a criação literária e artística pode-se permitir certas liberdades, sob pena de cometer suicídio em holocausto à objetividade.

Mas, a este último postulado, que aceito, sempre resistem meus preconceitos cientificistas. Tanto assim que o que me levou a comprar o romance do estreante Luiz Antonio de Assis Brasil, *Um quarto de légua em quadro*, foi a recomendação de dois historiadores, e não a homenagem da crítica literária. Primeiro um e depois outro me disseram: “O drama da colonização açoriana do Rio Grande está todo ali”.

Fui conferir, não me decepcionei. Num tempo em que se publica tanto livrinho improvisado e tanta bobagem, um romance como *Um quarto de légua em quadro* deve ser saudado com efusão de alma. Não por simples estímulo a esse estreante que mal conheço, mas pelo que efetivamente representa como realização literária e como registro evocativo da ocupação do Rio Grande no século XVIII.

Com esse livro, Luiz Antonio de Assis Brasil passa de recruta a “pronto” na literatura rio-grandense, sem necessidade de outras provas e manobras. É claro que esse diário do médico açoriano Gaspar de Fróis terá seus pecados e equívocos. Mas o autor praticou a façanha de imprimir interesse e ritmo à narrativa, conservando ponderável fidelidade ao clima histórico do Setecentos.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 20.nov.1976, p. 4

## DOIS ASPECTOS DO RIO GRANDE

Antônio Hohlfeldt

São raros os bons romances baseados em fatos históricos entre nós, principalmente porque a pesquisa histórica no Brasil ainda é matéria incipiente embora ultimamente elas se multipliquem. Claro tudo depende do estado de desenvolvimento de uma cultura, e a nossa por certo luta ainda, de maneira desmedida para livrar-se da herança de dependência que pesa sobre ela, desde o descobrimento e a colonização predatória que aqui se implantou.

Venho desenvolvendo uma observação contínua da literatura brasileira contemporânea, e creio não errar ao dizer que ocorre no momento um fenômeno muito curioso entre nós. Antes, uma curta reflexão: todo o desenvolvimento cultural só pode acontecer em uma sociedade cujo nível econômico atingiu igualmente um grau bastante grande. A premissa, contudo, não é sempre correta. Nem todas as grandes nações, economicamente falando, deram desenvolvimento suficiente às artes. Basta lembrar-se os sistemas de força do Nazismo ou do Fascismo. Estabelecida solidamente uma base econômica, contudo, um processo cultural pode atingir pleno desenvolvimento. O exemplo dos Estados Unidos, no após-guerra é bastante significativo.

Ora o Brasil, por motivos vários, busca uma arrancada econômica a partir dos anos sessenta, que atinge seu clímax ao final da década, decaindo após. Neste período, a economia se descentraliza, e capitais como Salvador, Belo Horizonte, Recife ou Porto Alegre sofrem também um processo de remodelamento urbano e voltam sua atenção com maior força para o movimento cultural. Cada uma, porém, artificial ou naturalmente, acaba dando prioridades a certos aspectos culturais, Belo Horizonte cuidou de perto do Palácio de Cultura, Curitiba conseguiu inaugurar o Teatro Guaíra e criar a Fundação Cultura, Salvador e Recife desenvolveram amplos projetos de urbanização, da mesma forma Porto Alegre.

A capital mineira e a gaúcha, no entanto, conseguiram uma unidade maior, fruto, talvez da psique de seus habitantes mais recolhidos, mais dados à reflexão, e desenvolveram um movimento literário poucas vezes verificado como unidade de propósitos e de ação, nas regiões brasileiras. Minas Gerais voltou-se inteira à ficção, enquanto o Rio Grande do Sul dividiu-se entre a ficção e a poesia.

Contudo, é de se observar ainda que Minas Gerais passou a desenvolver uma ficção específica: aquela ligada ao aspecto urbano, isso é, à grande cidade. E daí surgiu o conto. A literatura rápida, o recorde dinâmico da realidade, a crítica objetiva e – dois pontos, sem desvios. Raros direta. Caminho reto que liga são os romancistas que – vivem lá, ainda, salvo, talvez, um Benito Barreto. Os demais optam pela novela ou pela história curta.

O Rio Grande do Sul fez opção dupla: continua se dedicando ao romance, mas também aderiu ao conto. Muitos prêmios nacionais foram conquistados nesta área, e ao lado, dos mineiros creio sermos um dos Estados de maior projeção na área literária do conto.

O que significam estas opções, no entanto? A mim me parece que o conto está, cada vez mais, tratando de falar do hoje e do agora, da grande metrópole, do esmagamento do indivíduo, massificado pelo cimento. E o romance, na luta paralela pela liberação cultural, na busca da independência artística, está se voltando para as raízes. Observe-se, a tetralogia de Benito Barreto se dedica toda ao passado, e ao interior. Josué Guimarães no Rio Grande do Sul, da mesma forma, Luiz Antonio de Assis Brasil, com seu *Um quarto de légua em quadro*. 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, tendência, aliás, antiga em nossa literatura, mas expressivamente forte sobretudo depois de Rosa e Palmério. Ora, o romance de Assis Brasil enfoca tema pouco comum, geografia rara e acontecimentos regionais 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 só regional mais é nacional, e nesta generalização discute raízes que pertencem a todo país, e talvez até mesmo ao continente. Mesmo não sendo obra totalmente consumada – e não cremos na obra-prima de estreates – ela traz sua contribuição muito séria, ao buscar desmitificar a tendência contínua que temos, neste falso nacionalismo dos historiadores, de heroizar nossas personagens históricas. E é por isso mesmo através de um personagem marginalizado

que ele constroia 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. Gosto deste romance, embora veja nele muita coisa a ser mudada, quem sabe, numa segunda edição. Mas o importante é a perspectiva assumida. Luís Assis Brasil, ao estreitar, mostra que sabe para o que veio. E isso é o que interessa.

A estrutura escolhida pelo escritor não deixa de ser digna de atenção. Trata-se de uma narrativa dentro de outra narrativa, técnica, aliás, que já muito foi estudada ao longo de décadas de crítica literária, inclusive pelos formalistas russos. Neste caso, o autor se torna mais convincentemente personagem, desdobrando-se em dois, uma vez que se mantém enquanto tal, narrador, e ainda “editor”. Os “escriptos” aqui apresentados datam, segundo o editor atual, do editor de 1780 o processo, pois, em Luiz Antonio, se desdobra ainda mais: um editor contemporâneo republica originais dados à luz pela primeira vez em 1780, mas que, por sua vez, encerram-se em 20 de junho de 1753, iniciados pouco mais de um ano antes, a 2 de janeiro de 1752.

Dois problemas, assim, 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 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. Da mesma forma já a nota inicial argumenta com o mesmo elemento, ao lembrar que “conservamos a maneira estranha de escrever que usava o infeliz cirurgião, embora muitas vezes sem entendermos direito o que queria dizer”. O que se cria, na verdade, é um jogo de variantes que enriquecem o texto base, na verdade idealizado como uma linha plana: Maria das Graças se faz apaixonar pelo Doutor Gaspar de Fróes para depois abandoná-lo tomado pelo remorso e subjugado pela solidão nas inóspitas áreas da colônia iniciante do Porto dos Casais.

Ao contrário do tradicional “romance histórico”, assim, - o autor não faz da História pano de fundo para a narrativa do drama de amor privado da mulher e do médico. Pelo contrário, aparentemente centralizado nos dois, o enredo desenvolve amplamente o estudo de estabelecimento dos açorianos na capitania, e os realiza com criatividade: taxado de louco potencial, todos os lances dramáticos e quase inverossímeis narrados são passíveis de dúvidas, muito embora tenham efetivamente acontecido. Alcançamos, assim, uma narrativa complexa, em que os sentimentos individuais expressa, na verdade, o coletivo, sem que, para isso o autor tenha abandonado o cuidado no evoluir emocional das personagens, em especial do Doutor Gaspar. E isso se comprova pela maneira com que a narrativa se interrompe (não seria correto dizer “encerra”), numa espécie de delírio em que o médico, no interior da igreja imagina o Apocalipse que, depois, a História iria confirmar: as lutas que se seguiriam durante o século XVIII pela posse da Colônia do Sacramento e das Missões Jesuíticas. O “editor”, porém (ou o autor?) não quer ser pessimista, e por isso agrega a observação de que os açorianos, instalados em Porto Alegre, não mais, querem retornar ao Arquipélago. Conclui o romance, portanto, com o estabelecimento e a fixação do colonizador na nova terra, e simultaneamente com a visão crítica do que foi este estabelecimento, concretiza o autor, desta forma, a intenção que é clara em sua narrativa: apresentar aos leitor as duas faces dos acontecimentos narrados, permitindo-lhe, sempre, a opção entre uma ou outra versão.

Outro lançamento que alcançou enorme repercussão nesta XXII Feira do Livro é o trabalho de Ludovico Meneghello, “Eu sou Artur Arão” (2). Deve-se dizer desde logo que ao livro falta estilo. Que não é um texto literariamente bem escrito. Pode-se verificar que a sugestão de desenvolvimento entregue ao leitor nos três primeiros capítulos é logo depois abandonada. Em outras palavras, o que se espera seja uma narrativa picaresca (sugestão sobretudo dada pelo segundo capítulo), transmuta-se em um enredo plano, sério, dramático mesmo, em que o narrador-personagem (mais uma vez, um romance narrado em primeira pessoa) como que reivindica direitos e reconhecimento.

O enredo é quase corriqueiro: a transformação de um sujeito de bem, embora um pouco valentão e violento, em um marginal, pela sucessão de acontecimentos não dominados ou até mesmo provocados pela atuação dos representantes da Lei e da Justiça. O tema enfocado é popular, a época lembrada é famosa, e então surge grande mérito de Ludovico: há o que contar, e ele sabe como contar. Retornamos, aqui à estrutura básica do romance, aquela mesma estrutura que Érico Veríssimo reclamava como o direito seu: o romancista deve contar uma história. Meneghello não conta uma, mas grande sucessão de eventos, em que Artur Arão define sua personalidade. Não se pode esquecer que, naturalmente, construindo-se a narrativa do ponto de vista da própria personagem, em primeira pessoa do singular, a narração é feita sob o seu prisma, não cabendo interpretações outras aos fatos. Na medida, porém, em que o prefácio e notas de pé-de-página explicitam a veracidade dos acontecimentos, aproximamos-nos, pois, da narrativa verossímil, em que ficção e realidade se mesclam com excelentes efeitos. Como nas criações de um Simões Lopes Neto, a narrativa de Ludovico Meneghello faz com que Artur Arão alinhe, ao longo das quase trezentas páginas do livro, sucessão contínua de fatos, levando o leitor a acompanhá-los sem poder deixar o livro de lado. Pela vivacidade e mesmo mordacidade destas narrativas, a trama supera o eventual defeito do estilo, por vezes marcado por algum adjetivo menos importante, por alguma simploriedade ou artificialismo, que é de se esperar os demais volumes anunciados tratarão de evitar.

Vive a ação do romance já a época dos arames dividindo o pasto. Mas também a possibilidade de cortá-los sem maiores cuidados. Este tipo de personagem andarilho nasce, no Brasil, com a “Narrativa do Peregrino da América”, de Nuno Marques Pereira, antes do arcadismo, possivelmente segundo se acredita, por influência de Cervantes.”Eu sou Artur Arão”, sem dúvida alguma, deve filiação a esta estrutura, ainda que não necessariamente de forma consciente. Temas, claramente configurada aí, a mobilidade do personagem, nas andanças por todo o território gaúcho e depois fora dele, acompanhando o desbravamento destas regiões, e até mesmo num certo moralismo típico a este tipo de obras. Não se pode deixar de notar, ainda, que se de um lado o livro desmistifica a Léaldade que sempre teria marcado a atividade política no sul e desmistifica certos aspectos do governo Borges de Medeiros, não deixa de manter vivo e, até incentivar outro mito, igualmente perigoso: a valentia e a profundidade do sentimento de honra que marca o gaúcho. São várias as passagens em que tais valores são abordados, em contraposição às violências que os asseclas do governo de então realizavam, vingativamente. De qualquer forma, “Eu sou Artur Arão” caiu na simpatia popular, e embora não seja um romance definitivo, por certo devolve-nos a alegria de ler, coisa muito importante nos dias que correm.

---

(1) ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de – *Um quarto de légua em quadro*, Editora Movimento-Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre, 1976.

(2) MENEGHELLO, Ludovico – *Eu sou Artur Arão*, Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976.

## TRÊS ROMANCES E UMA PROMESSA

Danilo Ucha

Passada a Feira do Livro quando, a pedido do editor, indiquei mais de 250 títulos que valia a pena comprar, da ficção nacional à estrangeira, passado pelas oras de não-ficção. Voltamos à rotina das sugestões do domingo. Na realidade, não começarei com novidades, porque estarei me detendo sobre dois romances lançados na Feira, de autores gaúchos, um de um pernambucano e a promessa que é *Reflexos do Baile*, de Antonio Carlos Callado. Os gaúchos são Brasil Dubal, que lançou *Fronteira inclemente*, e Luiz Antonio de Assis Brasil, autor de *Um quarto de légua em quadro*, ambos da editora Movimento. Dubal, que foi peão de estância, trata da vida deste tipo social, tão cantado em prosa e verso no Rio Grande do Sul, mas muito pouco conhecido em sua intimidade. De uma maneira geral, os autores que se debruçaram sobre ele o fizeram de uma maneira romântica, confundindo o peão de estância com o gaúcho místico, centauro dos pampas, sentinela da liberdade, cujos defeitos são honra, estereotipo sem alma, sem dor, sem sofrimento – acima das mesquinhas preocupações com o prosaico feijão com arroz de todos os dias...quando ainda havia.

Assis Brasil, professor de Filosofia do Direito na PUC-RS, buscou a metade do século XVIII, quando o Rio Grande do Sul estava começando a ser povoado pelo europeu, para ambientar seu romance.

Ambos os livros – não sou o primeiro a anotar isso – deixam um pouco a desejar em termos romanescos, como romance, mas isso não invalida o trabalho de dois autores nem deve ser fator de desestímulo. Absolutamente. *Fronteira Inclemente*, que tem como subtítulo *Estâncias de São Borja*, é, como acentuou Guilhermino César, “um documentário interessantíssimo: a vida gaúcha interiorana, a atividade pecuária, o agreste e obscuro homem do campo, com os costumes, hábitos e paixões que o singularizam, na Fronteira Oeste, tudo isso foi bem observado”. Foi o Mestre, também, o primeiro a chamar a atenção para o caráter secundário da “teia romanescas” no livro, mas ressalta que “Dubal acertou em cheio; seu livro reinventa um mundo, para muitos leitores, completamente esquecido. (...) Mostra simplesmente, com a espontaneidade, do espelho, aos homens do asfalto e da Cibernética, um pouco do muito que palpita, ignorado, nos campos mais remotos do Rio Grande”. *Um quarto de légua em quadro*, de L.A de Assis Brasil, reconstitui o início da colonização do Rio Grande do Sul pelos casais de açorianos enviados pela Coroa de Portugal como bucha de canhão para deter a invasão espanhola. Este é o pano de fundo. Sobre ele, o drama de um médico, Gaspar de Fróes, que, ao lhe morrer a mulher, fica sem objetivo na vida e resolve embarcar, com os conterrâneos, para o fim do mundo. A reconstituição histórica de Assis Brasil é perfeita e aí o grande mérito do livro, pois mostra que a colonização açoriana não foi o mar de rosas que muitos de nossos historiadores, sem grande preocupação com a verdade histórica, as vezes, pintam. O drama do médico, para mim, não chega a ser um drama. Ou eu não entendi a profundidade de sua preocupação e porque sua renúncia ao mundo, ou o autor não conseguiu dramatizar suficientemente sua história. Mas, como alertou Antonio Hohfeldt, apresentador de Assis Brasil, não é muito comum a obra-prima de estreante: “O importante é a perspectiva assumida. Luiz Antonio de Assis Brasil, ao estreiar mostra que sabe para o que veio. Eis o que interessa”.

Mudando o cenário do pampa e do litoral gaúcho para as costas nordestinas, temos Enseada, de Alves da Mota, romance que reúne as muitas histórias dos pescadores e barcaceiros de uma das tantas enseadas existentes em Pernambuco. E história de gente pobre, que se “ocupa da pesca e da atividade barcaceira, além dos trabalhos praiheiros de currais de peixe e colheitas de coco, sem ter conhecido ainda o rádio, nem o cinema nem o automóvel nem o avião nem a TV; sentindo na pele a felicidade e desconhecer tudo isso”, como acentua o autor. Embora o cenário, a trama, o gênero e o estilo sejam diferentes, este romance tem um ponto de aproximação com os dois gaúchos citados: também é uma confissão sincera. O lançamento é da Artenova.

Finalmente, algumas informações sobre *Reflexo de baile*, último romance de Antonio Callado, mas que se enquadram na linha de romance político que ele vem desenvolvendo com *Qua-*

*rup e Bar Don Juan*. No primeiro, o autor nos fala nos anos 50, um momento "de decepção, mas de muita esperança também;" no segundo, focaliza os primeiros anos 60, "personagens frágeis e muito boêmios e muito..."; neste, o painel está bem próximo, é a época dos sequestros no país, "mais um mosaico do que propriamente uma narrativa corrente".

Callado trabalhou três anos em *Reflexos do baile*, livro que foi lançado, dia 12, pela Editora Paz e Terra. E todo dividido em pequenas partes, cartas ou diários, com os personagens manifestando-se por si mesmos: "Então o título é *Reflexos do baile* – explica Callado – porque eu procurei plantar vários espelhos, várias pessoas falando sobre um momento no Rio, que foi o do sequestro dos embaixadores. E para completar o quadro, figuras também do corpo diplomático estrangeiro se manifestam no livro".

*Zero Hora*, Porto Alegre, 21.nov.1976, p. ?

## ASSIS BRASIL E A TRAGÉDIA COLONIAL

Tarso Genro

Já li há algum tempo o belo livro de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Um quarto de légua em quadro*, e sobre ele não posso deixar de fazer uma pequena reflexão. Não resta dúvida que se trata de um dos lançamentos mais importantes do ano de 1976, sobre o qual eu me manifesto com relativo atraso, mas o faço porque pretendo ter uma abordagem diferente daquelas realizadas pelos críticos “não bissextos”, o que não quer dizer, evidentemente, que ela seja a melhor.

Em 1750 e nos anos posteriores são redizados “os grandes tratados que limitariam definitivamente as possessões portuguesas e espanholas neste continente” (1). Este o pano de fundo do diário do Doutor Gaspar de Fróis, médico, em que o próprio romance de Assis Brasil tenta se constituir como ficção. Os componentes históricos da obra não a tornam mero “cronicão” do processo colonizatório.

O romance histórico é uma empreitada bastante difícil, pois deve assumir duas fidelidades: uma com a literatura e a arte, a outra com a historicidade dos fatos sobre os quais ele se ergue. Encontrar esta posição de equilíbrio é obra, em consequência, do talento literário e do conhecimento do real, e requer uma perfeita identificação dos limites da arte e da ciência histórica, para que a síntese permaneça sob controle do ficcionista.

Se a história é uma ciência que estuda a sucessão dos modos de produção da sociedade humana e estuda os demais fatos que se erguem como superestrutura desta sucessão, o “relato” da sequência dos acontecimentos políticos e culturais é mera crônica histórica. São muitos historiadores que fundamentados em categorias como “caráter nacional”, “cultura nacional”, “história incruenta” (2) pensavam estar fazendo ciência da história e estavam fazendo apologética da ideologia dos agrupamentos sociais dominantes; pensavam estar desvendando as intrincadas teias do passado buscando não só o “como”, mas o “porque” mais profundo das coisas, e estavam oferecendo somente o senso comum das camadas dirigentes.

O livro de Assis Brasil é um romance histórico. Não deve ter e não tem o compromisso de desvendar as relações sociais e não tem obrigação de ser uma crônica da sequência de fatos na superestrutura da sociedade. O compromisso do romance e o compromisso da arte do romance é buscar, através de situações típicas de personagens típicos, a formação de uma história particular, isso é, que contenha as grandes tendências sociais no momento (o universas) e, ao mesmo tempo, saiba localizar no indivíduo aquilo que o senso comum não consegue, à primeira vista apreender. (O singular).

O dr. Gaspar Fróis, o médico que acompanha as expedições coloniais, pode ser abordado de forma múltipla, porque na verdade ele sintetiza tendências múltiplas. É o intelectual pequeno-burguês que até hoje está à sombra do poder comprometido com seus desígnios e objetivamente cúmplice (até mesmo por omissão) dos desmandados da burocracia estatal? É o boêmio e amante, o classe média potencialmente revolucionário que se desagrega como o indivíduo no contato com a miséria do povo? É o escritor que na intimidade da pena arma as grandes denúncias das chacinas que ele mesmo ajudou a criar?

A denúncia geral da obra de Assis Brasil é importantíssima. Ele aponta, em nosso processo colonizatório e desde a metade do século 18, a falsidade daquilo que para fins didáticos poderíamos denominar de “teoria cordata” da nossa história. É a falsidade do conjunto de teses energúmenas que pretendem demonstrar que o Brasil é o único país do mundo em que todos os processos políticos foram resolvidos na conversa e que a escravidão foi produto de homens bondosos e que mesmo os mais miseráveis são felizes porque o clima é “bom”.

A colonização é uma violência histórica irremediável contra os povos nativos do país colonizado que às vezes tem civilizações superiores aos colonizadores (os Incas, no Peru) e contra as massas excluídas dos próprios países colonizadores. Tal processo é cumpridor dos desígnios do capitalismo mercantilista.

Particularmente em relação às massas de imigrantes dos países colonizadores, a obra de Assis Brasil é de uma eficácia a toda prova, pois consegue elevar ao nível da verdadeira arte o

fato histórico concreto, que desmascara as teorias “cordatas” que descrevem o nosso mar de rosas desde o processo colonial. Eles querem fazer do português – do “bravo luso”, um divulgador do cristianismo, como se a colonização portuguesa não fosse áspera e cruel como todas; não porque o povo português fosse “mau”, fica evidente – pois o autor até aponta comandantes sinceramente preocupados com a situação das famílias deslocadas para o Brasil – ela foi áspera e cruel porque as leis do capitalismo mercantilista determinaram a opressão de milhares em favor de meia dúzia de famílias de comerciantes e de monarcas prestativos. Neste quadro é que se movia e se limitava a estreita vontade dos homens.

A obra se reveste, em face de tudo que foi exposto, de tripla importância: histórica porque reconstitui com maestria o “espírito de uma época”, para usar a expressão tão cara a Hegel; artística porque indica roteiros e aponta perspectivas para uma ficção que não seja aquela tradicional do “monsense” pequeno-burguês e de seu intimismo alienante; cultural porque sabe combinar numa só obra a inquietação e a seriedade do historiador e a técnica apurada de escritor, que agredindo a narrativa tradicional, não cai no formalismo desesperado da literatura burguesa decadente.

- 
- 1) *Um quarto de légua em quadro* - autor referido no texto – Ed. Movimento, 1976.
  - 2) “História Econômica do Brasil” Caio Prado Júnior – 1956 – Ed. Brasiliense, p.50;
  - 3) Ver a excelente obra “Ideologia da Cultura Brasileira”, Ática Carlos Guilherme Motta, o mais importante lançamento de Ciências Sociais, em 1977.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 10.dez.1977. Caderno de Sábado, p. 6

## ROMANCE AÇORITA

Aldo Obino

Luiz Antonio de Assis Brasil nos é conhecido desde que foi nosso vizinho em edifício de apartamento e se iniciava no violoncelo. Hoje é figura do naipe dos celos da OSPA, e advogado e da assessoria artística da SMEC, e além da música é pesquisador de história e colabora no Caderno de Sábado e aqui está com um romance açoriano, tendo em vista as nossas raízes históricas. Ao lado do ensaísmo teuto, ítalo e de tantas etnias, oportunamente esse moço levanta um romance de fundo histórico, tendo em vista o núcleo plasmador da etnia rio-grandense, ao lado do contingente lagunense, bandeirante, além do quinhão índio, negro, ibérico e o influxo imigratório múltiplo.

A obra é da Editora Movimento, em convênio com o Instituto Estadual do Livro do DAC da SEC e é apresentada em suas orelhas por Antônio Hohlfeldt.

A estreia de Luiz Antonio de Assis Brasil tem no romance UM QUARTO DE LÉGUA EM QUADRO, a ficção em forma de Diário do Doutor Gaspar Frois, médico. Ele estudou a nossa história para urdir a sua estória, com a técnica literária de diário.

O que ele fixa melhor é o caráter do açoriano e o que ele projeta na plasmagem do homem rio-grandense em seu núcleo étnico constituirá o cerne configurador da Província de São Pedro do Rio Grande como centro integrador e unificador do mosaico histórico de nossas etnias assimiladas e abasileiradas no caldeirão cultural e civilisatório do Continente do Extremenho do Brasil Meridional.

Se muito gosto de memórias, menos de diários, mas aqui é romance que emprega o artifício literário do processo de diário, com intriga, tipos, situações dos núcleos castiços que ficaram em áreas marginais, econômica e socialmente, como se notou em Santo Antonio da Patrulha, Gravataí, Viamão, Triunfo em volta de Porto Alegre o mesmo acontecendo com as estâncias sob o signo das sesmarias, em contraste com as áreas integradas pela imigração. Esse filho de pais açorianos tem a consciência dos problemas e até em P. Alegre notamos essas demarcações históricas. O romance se fixa em um ano e meio e versa a história da desagregação psíquica de seu protagonista, sem grandes lances ou rompantes e em seu torno há a ciranda dos personagens conjugados na intriga e entrechoque da vida com os personagens de sua trama. O romance se fixa nos idos de 1752-53. Conta o drama de milhares de ilhéus açorianos, que vieram povoar regiões longínquas do extremo-sul brasileiro e que foram jogados a esmo e destinados às Missões ainda não conquistadas. É romance dentro da história, a situação não sendo culpa de ninguém, mas sob o signo da História, em sua trama através do tempo, do espaço e dos acontecimentos nos conflitos dos povos sistemas e instituições.

Luiz Antonio de Assis Brasile está noutra agora. Escreve sobre o final da Revolução Farroupilha, tendo por protagonista um personagem que nela está sem saber direito qual a razão, citando Stendhal em "O Vermelho e o Negro".

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 12.dez.1976, p.

## ASSIS BRASIL E BRITTO VELHO: REVISÃO E DESTRUIÇÃO

José Hildebrando Dacanal

O Pacto de Pedras Altas e a Revolução de 1930 estabelecem, simbolicamente, os marcos que delimitaram o espaço político histórico da oligarquia agrária e mercantil do Rio Grande do Sul ao atingir seu apogeu por volta da terceira década deste século. Ocupado totalmente há cerca de cem anos, o espaço da pecuária extensiva gaúcha estava então rigidamente circunscrito não só em termos geográficos como também econômicos, pois a concorrência platina, a liquidação do sistema escravista e a descoberta de novos processos de conservação da carne solapavam aos poucos a hegemonia do charque, base indiscutível do poder do patriciado rural da fronteira sudoeste.

O Pacto de Pedras Altas parece refletir a percepção da classe dirigente gaúcha de que levar adiante o conflito entre os interesses mercantil-capitalistas e centralizadores do porto e os do “liberalismo” da fronteira seria cavar sua própria sepultura num momento em que – como se não bastasse o terror bolchevique, que os súditos de Sua Majestade não perdiam tempo em divulgar por aqui! – o Exército Nacional parecia desagregar-se e as massas geradas pela urbanização ensaiavam suas primeiras tímidas mas assim mesmo apavorantes manifestações.

É exatamente no breve período que vai do pacto – fruto, em grande parte, da privilegiada lucidez política de Assis Brasil – à Revolução de 30 que se situa o apogeu do patriciado rural do Rio Grande do Sul, apogeu que lhe forneceria as condições para, num momento de crise e transição, assumir a liderança daquela estrutura econômica e histórica ainda informe e que apenas na teoria – e na Constituição! – poderia ser qualificada de “nação”, pelo no sentido que se atribuiu à palavra no Ocidente pós-renascentista. Outubro de 1930 é o ato que coroa a obra de grupo cujo lento emergir histórico se estendera por quase um século e meio mas é também, e paradoxalmente, um atestado de óbito auto-passado.

Com efeito, é a partir de 1930 que se tentará equacionar as contradições nas quais o país – tal como então era entendido – se afundava cada vez mais. O quadro geral, interno e externo, no qual estas contradições se inseriam, não interessa aqui. O importante, o fundamental, é que a centralização político-administrativa em termos de Estado industrial moderno seria o caminho trilhado para enfrentar a situação. E esta centralização – lenta de início, mais rápida depois, cada vez mais rígida hoje – teria que levar de roldão, necessariamente, todos os grupos regionais de poder, a começar pelo da própria elite que o comandara em seus inícios.

Sob o signo da decadência do colonialismo britânico e da expansão acelerada da estrutura imperial norte-americana começava a história daquilo que se poderia chamar, com certa impropriedade, de “Brasil moderno e industrial”. Começava também a história das crises sucessivas e cada vez mais graves de uma nação periférica viável internamente como Estado industrial autônomo mas inviável externamente, submetida que se achava e se acha à *ratio* imperial da grande nação do norte e das burguesias centrais associadas da Europa decadente. Este, porém, é outro assunto.

O que nos interessa aqui é que o poder da oligarquia agrária e mercantil do extremo sul se diluiu quase que instantaneamente a partir de 1930 no corpo maior da nação, agora realmente centralizada. Pode-se dizer que já na primeira metade da década de 50 dele nada mais restava. Vargas – como o demonstraram os dramáticos acontecimentos de agosto de 1954 – não só não era mais representante do patriciado rural da fronteira sudoeste, que o colocara no poder em 1930, como também não era mais do que um elemento estranho ao presente da nação cuja modernização ele liderara. Seu suicídio vinha demonstrar, se não sua incapacidade de intuir, pelo menos sua incapacidade de orientar um processo cujos primórdios se encontravam no movimento que o levava ao poder cerca de 25 anos antes.

1930 fora o ato que marcara a derrocada de uma estrutura gerada pela expansão do capitalismo anglo-francês, 1954 era o primeiro sinal dramático do impasse que se abateria sobre a nação como sua inserção na estrutura imperial norte-americana à época do capital monopolista, impasse que ainda marcará o país pelas décadas futuras. Em pouco mais de 20 anos o Brasil se

tornara irreconhecível e, na perspectiva de Vargas, ingovernável. Agosto de 1954 recordava brutalmente que muita coisa, há muito tempo, deixara a História e entrara para a eternidade: as velhas classes dirigentes nascidas no período de dominação britânica, a oligarquia gaúcha e o próprio Vargas, cujo gênio político soube compreender e desempenhar o único e último papel que lhe restava: o de mártir e bandeira de uma causa cuja história nem de longe acabou. Talvez esteja apenas começando.

É curioso observar que apenas agora (1) surgiram alguns produtos culturais que parecem se referir, direta ou indiretamente, às peripécias da decadência vividas pelo grupo oligárquico-mercantil gaúcho nas últimas décadas. Um deles é *Um quarto de légua em quadro*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Como se sabe, todo o grupo que toma o poder é obrigado a legitimar-se, seja pelo processo, mais ou menos radical, de destruição da velha ordem, considerada como a objetivação do mal, seja pelo método mais sutil de glorificação de seus antepassados (reais ou pretensos), o que serve de justificativa para a dominação exercida no presente. O primeiro acompanha, geralmente, as mudanças bruscas e violentas de regime. O segundo é característico de núcleos de poder que se firmaram através de uma lenta evolução.

O mito – no sentido lato do termo – dos “heróis casais açorianos” aqui aportados sempre foi um dos mais celebrados pelo *establishment* oligárquico do extremo sul, aparentemente com o objetivo de cooptar os elementos da pequena burguesia comercial urbana das cidades do litoral, em particular de Porto Alegre. Na verdade, os “pais da Pátria” da fronteira sudoeste não tinham qualquer razão para se considerarem seus descendentes, pelo menos em grande escala. Não que a verdade histórica fosse lá importante para eles mas era bem mais dignificante ter como um antepassado um oficial de Gomes Freire de Andrade ou um bandeirante de Piratininga em transe de caçar alguma princesa índia (coitada!) pelas coxilhas do sul. Assim, os “heróicos casais açorianos”, um tanto prosaicos, foram bem menos votados do que os “gaúchos indômitos”, que se orgulhavam de seu senso de liberdade e bravura herdados, sabe-se lá por que misteriosos caminhos, de algum índio sifilítico ou massacrado ou, fantasia insuperável, dos beduínos... Compreende-se que os açorianos tenham sido bem menos votados. Mas o foram. E o Viaduto é a prova. E que prova!...

Luiz Antonio de Assis Brasil em *Um quarto de légua em quadro* procede a uma radical e, para mim, um tanto inesperada destruição do mito açoriano. Seu romance é, sem dúvida alguma, não vou dizer a melhor mas, certamente, a mais significativa obra de ficção (2) 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 estreante 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.

Ao rever a história, eliminando dela as teias de aranha, Luiz Antonio de Assis Brasil documenta, simbolicamente, de forma definitiva, o fim da vigência dos valores do grupo social que criou as mitologias em questão e deixa o futuro em aberto. Um futuro, é claro, que já não é mais só dele ou de seu grupo. Mas – e é isso que o livro prova inesperadamente – que pode sê-lo também.

É importante prever os caminhos futuros de Luiz Antonio de Assis Brasil. Mas uma coisa é certa: mesmo que nada mais produza – o que seria lamentável – ele pode ser considerado, no contexto da literatura do extremo sul, o herdeiro, tematicamente falando, de Érico Veríssimo. Já numa outra era, é claro. E de um outro ângulo.

É de destacar a primorosa edição da Movimento, que com *Um quarto de légua em quadro* atinge, em capa, revisão e diagramação, um nível técnico dificilmente superável, aqui ou em qualquer outro lugar.

Se Luiz Antonio de Assis Brasil parte em seu romance para o que se poderia chamar de revisão histórica ao sepultar para sempre mitologias caducas, Gabriel de Britto Velho em *Um estudo-arqueologia fantástica provincial* procede a destruição, pela sátira, de uma nova casta de letrados que pretendem herdar os postos ocupados por aqueles que no passado serviram às classes dirigentes na função de criadores e divulgadores de lendas que as justificavam.

A oligarquia agrária e mercantil do extremo sul soubera cercar-se de um grupo de letrados que se colocavam a seu serviço sempre que necessário, disposto a tudo para manterem seus postos de parasitas privilegiados, os únicos, aliás, a que podiam aspirar no interior de uma estrutura econômica muito pouco diferenciada e baseada fundamentalmente em atividades do setor primário e mercantil. Esta situação não era exclusiva do Rio Grande do Sul. Pelo contrário, se repetia, com nuances mais ou menos variadas, em todos os núcleos regionais de poder ao longo da costa.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 8.jan.1977. Caderno de Sábado, p. 14-15

## UM LIBERAL À DERIVA

Flávio Aguiar

*Um quarto de légua em quadro* é a história de um suicídio brando, de uma desistência. Gaspar Fróis, médico com alma de artista, vem da Ilha Terceira do Arquipélago dos Açores para o Brasil, em meados do século XVIII, participar da “grande empresa” da colonização. Portugal celebrava o Tratado de Madrid com a Espanha (1750), pelo qual entregava a esta a Colônia do Sacramento, junto ao Rio da Prata, e recebia em troca o próspero Território das Missões, rico em gado solto, ervais e terras férteis. Para consolidar a manobra, estendia a colonização em direção ao sul: estenderam-se em linha, Desterro (hoje Florianópolis), Laguna, Porto do Rio Grande, e já varando a Lagoa dos Patos, para adentrar o então chamado Continente, Porto dos Casais (hoje Porto Alegre). Nesta trilha, cujo objetivo era penetrar a terra até as distantes e legendárias Missões, vem Gaspar de Fróis, para se desencantar com tal projeto e consigo mesmo, por se ver conivente com o que qualifica de “atrocidades” cometidas contra os colonos.

O romance é seu diário, escrito até o ponto em que desaparece do mapa, tomando destino ignorado. Seus cadernos, são, a seguir, editados por “contemporâneos” seus. Como encarar o gesto do médico de sensibilidade fina e fidalga – como ele mesmo a quer ter? Como uma “desistência” passível de “críticas”? Mas no terreno do literário – do romanesco, no caso particular – nem tudo pode ser tomado rigorosamente ao pé da letra, nem os julgamentos morais podem ter exclusividade no comando do juízo crítico. Gaspar de Fróis se afasta da sua história para nos deixar, em contrapartida, uma vigorosa denúncia da reificação humana. Esse gesto de “distanciamento” é acentuado pela grafia do livro. O diário do médico é escrito em grafia moderna, enquanto as notas dos “contemporâneos” que lhe são apenas vêm em grafia daquela época, dos mil setecentos e tantos. O contraste acentua o livre jogo do discurso literário ao longo do tempo histórico: qualquer analogia com o presente fica por conta do leitor, mas não é mera coincidência.

O que se pode dizer é que o ato de narrar serve de catarse para um drama sem resposta: o da consciência individual, aguda mas impotente enquanto individual, diante da tragédia coletiva. Gaspar de Fróis revela mais de um parentesco com o pensamento liberal – não no terreno econômico propriamente, que o médico não chega a discutir – mas sim no fato de se aferrar, como única coisa segura e certa no oceano de contradições, em seus princípios pessoais, em sua crença implícita num Estado coerente que organizasse, quem sabe um dia, aquela “confusão” em que se metera. Essa crença vai sendo golpeada sem dó nem piedade; seu diário é o diário de um dilaceramento; o narrador se divide em dois, um que procura pensar a ordem na confusão e outro que se manifesta continuamente, debaixo do discurso do primeiro, a desordem diabólica de tudo.

O primeiro é o fidalgo que olha com repugnância o quadro das misérias alheias e se escandaliza com elas, manifestando suas preocupações diante das autoridades constituídas. O segundo revela sempre capítulos insuspeitos dessa tragédia toda, manifestando não mais a fidalga repugnância, mas sim o declarado horror diante dos fatos como a descoberta de que os fogos fátuos que corriam a noite em volta de uma certa casa de fazenda das redondezas eram provenientes da putrefação de vinte e três índios ali massacrados. O escritor não reclama diante das autoridades constituídas: ali mesmo vomita o café da manhã. Essa cisão do narrador e da narração – quando não manifesta fragmentação – (não confundir com a fragmentação do discurso literário em flashes, instantâneos ou seja lá o que for) aponta para uma profunda crise do e no romance brasileiro. Uma das pontas desta crise se mostra neste *Um quarto de légua em quadro*: a crise da consciência liberal diante de uma progressiva “deformação” da realidade.

### Os invasores Internos

O epicentro deste drama, no caso do romance de que ora se trata, está na história da formação da propriedade da terra no sul do país. É uma história de ocupação de terras, e de uma ocupação conflituada. Os conflitos medram não apenas contra os inimigos externos – o espanhol,

o índio em bandos ou organizado das missões. Eles medram internamente (e isso é que balança mais o coreto da consciência de Gaspar de Fróis) entre os destinados à pequena e a grande propriedade.

A ocupação das terras abria frente para dois tipos de proprietário. Primeiro o grande, em geral um militar português transformado em estancieiro, dono de terras, escravos, gado e comandante de homens meio peões, meio soldados. Segundo o pequeno proprietário – que vinha dos Açores em busca do seu prometido “quarto de légua em quadro” e da sua sobrevivência. Era menos poderoso do que o primeiro, mais igualmente necessário á ocupação da terra. Entre esses dois fogos a Coroa de Portugal tratava de exercitar a “demarcação” – vale dizer, fixar as fronteiras com a Espanha e expulsar os índios do território missioneiro. No jogo de empurra-empurra entre aqueles dois tipos de proprietários, dá para adivinhar quem ficava com as piores terras, levando chumbo se invadia a vastidão alheia. Este processo, e seu papel nele, é que leva o doutor Gaspar ao desespero (1).

Os conflitos internos do médico-narrador possuem duas frentes básicas: sua relação com o poder e a sua impossibilidade de uma relação amorosa conseqüente (primeiro) e de qualquer relação amorosa (depois). A convivência com o poder se dá em dois planos: na análise a um tempo apaixonada e desapiedada que Gaspar faz de Gomes Freire de Andrade, personagem histórico, comandante da demarcação, a mais alta autoridade portuguesa naquelas paragens ermas e geladas dos confins de um país que ainda não havia. Veja-se o diálogo: “...Mas não foi só isso, general. Me amargurava vendo os colonos padecendo.

- E daí? Que poderia o senhor fazer? Deixe esse assunto para nós, administradores. Tudo obedece a uma larga idealização, que, com o tempo, dará os frutos desejáveis. Uma ou outra morte ocasional não modificará os planos. É como uma grande obra, em cujo cimento deve entrar um pouco de sangue, para ser mais sólida.

Intrigante homem. Contraditório, humano, desumano, tal como provavelmente deve ser um homem”.

Segundo, na constante desmistificação que faz do discurso deste mesmo poder – seja através do recolhimento das palavras submissas ou candentes dos colonos, seja na descrição de fatos paralelos, como a mascarada que os soldados portugueses organizam quando de um dos encontros entre Gomes Freire e os demarcadores espanhóis, que termina valendo como uma verdadeira “outra face” daquele poder, “as caras esfarinha das sustentavam olhos exageradamente pronunciados, saindo das órbitas, os dentes faltando (...)”.

Mas como medico Gaspar de Fróis participa do poder, ainda que suas condições concretas de trabalho sejam intoleráveis para a razão. De que lhe serve a formação intelectual? Ele mesmo dá a pista, durante aquela mascarada: “Quem me assegura que, se não tivesse o poder de controlar-me que me foi ensinado, não estaria também participando daquela fantasmagoria, encenando alguém que não sou, apenas para ter, por uns momentos, a ilusão de não estar com os pés na terra?”

Gaspar aprende a se controlar na vida real e se extravasar no papel. Introjeta a seu modo e elaborado em contradições de ordem psicológica, o conflito que presencia e de que é, no mínimo, espectador privilegiado, senão dos principais atores. O médico fica sem condições de expressá-lo por inteiro, mesmo que seja em palavras, pois sua linguagem se distancia da ação. Ele o corroípor dentro e acaba por tornar-lhe qualquer vida sentimental impossível. O sentimento adquire as cores do poder – portanto, para esse eu dividido, de coisa a exigir mandonismos, de coisa culposa e culpável. Assim se esvai a única oportunidade amorosa que tem, o desejo de e por Dona Maria das Graças, a mulher do tenente Covas, da guarnição do Porto do Rio Grande, e que depois de se entregar a ele por uma noite quer conversar sobre os motivos que a levaram a isso. Resposta do medico fidalgo, cortando o diálogo.

“Ora, conversar! Se quisesse ir para a cama, que viesse! Nada de conversa!

Entrei no presídio a galope solto. Rilhando os dentes”.

*Um quarto de légua em quadro* é um romance de estreia – de merecida estreia. Basicamente porque nos fala daquela “outra historia”, sempre escondida por trás dos panegíricos e apo-

logias dos manuais oficiosos. E o faz com sobriedade e ironia, qualidades em geral raras numa estreia.

---

- (1) Convém ressaltar o valor de reconstituição histórica que o livro tem, buscando compilar não apenas as grandiloquências, mas o cotidiano da vida passada. Por exemplo: estamos acostumados a uma visão hollywoodiana do tempo das caravelas, onde estas mais se parecem a apartamentos de Beverly Hills do que aos reais navios d'el rei. Estes eram sujos, pequenos, perigosos, verdadeiros focos de doenças, de cubículos e porões infectos que às vezes faziam de hospital (!). Era frequente a falta d'água; uma chuvarada poderia ser uma benção para a sede ou uma desgraça para o navio. Um "camarote" – coisas reservadas para altos dignatários – era um cubículo de pouco mais de metro quadrado. No convés às vezes era necessário dormir junto da futura alimentação – galinhas, porcos. E ressalte-se que o horror dos porões só atingiu seu pleno desenvolvimento durante o trafico negreiro. Consulta obrigatória para quem quiser saber o que era uma viagem dessas: **Viagem às missões**, do Pe. Antonio Sepp, editado pela universidade de São Paulo e Livraria Martins Editora.

*Jornal Movimento*, São Paulo, 14.fev.1977.

## DE GASPAR DE FROES E DE COLONOS E CORONÉIS

Vamberto Freitas

Espero que não falhe a capacidade de improvisar, que sempre foi uma virtude dos portugueses históricos.  
Luiz António de Assis Brasil, *Um Quarto de Léguas em Quadro*

Estou em crer que a “sorte” crítica inicial de *Um Quarto de Léguas em Quadro*, o romance de estreia de Luiz António de Assis Brasil, publicado originalmente em 1976, terá muito a ver com a sua época distintamente brasileira, e depois latino-americana em geral. O país estava aprisionado, ou pelo menos sequestrado, por uma das mais duras ditaduras na sua história, a qual se dedicava a um suposto milagre económico mantendo a classe média aparentemente satisfeita e obediente, pelo menos no teatro do absurdo em que se sempre se tornam os regimes autoritários. Mantinham-se as sacrossantas estruturas societárias históricas desde a colonização, só que chamando agora a si as novas forças económicas e tecnologicamente modernizadas, as que supostamente serviriam de escudo a qualquer futura mudança radical. Para um leitor português, acaba por ser uma história demasiado próxima, familiar. O romance de Assis Brasil, mais do que ser visto como o magnífico acto linguístico e estético que é, era usado quase só como ponto de partida para mensagens ideológicas e políticas possíveis que rebatiam claramente a opressão devastadora que então reinava violentamente no país. A arte também serve, e deve servir, como retrato ou representação na luta pela dignidade humana. *Um Quarto de Léguas em Quadro* receberia naturalmente toda a atenção em variada imprensa, e o seu jovem autor largamente elogiado pela sua audácia revisionista do cenário histórico rio-grandense tornado metáfora de todo um país-continente, e da América ibérica no seu todo.

Feliz da obra romanesca cuja força ideológica em nada desfaz na sua outra e bela verdade artística. Uma leitura açorianiana de *Um Quarto de Léguas em Quadro* não poderá nunca descurar a sua historicidade, o seu ajuste de contas com o falhanço de uma sociedade, a nossa, e a heroicidade desse mesmo povo na construção de outra, sofrendo exatamente a mesma estrutura raivosa de capitães e capitánias, de colonos e coronéis. O romance parte dos factos históricos que foi retirar das ilhas a meados de Setecentos centenas de famílias rumo ao Brasil, com a promessa de nova terra e vida, indefesos escudos humanos na luta pela demarcação de novas fronteiras contra a Espanha. Essa é a trama principal do romance de Assis Brasil, a revisitação desconstrutivista, uma vez mais, da história sulista brasileira — seguida pelo percurso consciente e filosoficamente existencialista do seu inesquecível protagonista, o Dr. Gaspar de Froes, médico natural da Ilha Terceira, este em fuga não há miséria dos colonos com quem viajou em pequenos barcos para o Brasil, mas sim à infelicidade pessoal e descrença irremediável na vida das ilhas. Froes, cujo diário aqui inventado vai de 2 de Janeiro de 1752 a 17 de Junho de 1753, torna-se num dos nossos mais eloquentes símbolos do intelectual paralisado pelas incontáveis afrontas sociais e políticas em seu redor, incapaz de qualquer intervenção enquanto convive por igual com os opressores e oprimidos, incapaz, sequer, aos quarenta e poucos anos de idade, de novos amores ou satisfação na companhia de outrem. Resta-lhe uma única saída, uma única redenção: escrever obsessivamente o seu diário registando tudo quanto vê nos outros e particularmente em si próprio, castigando e auto-anulando-se num processo sem retorno de dor e culpa até ao seu desaparecimento total e misterioso. Os colonos seus compatriotas, entretanto, morrem mas não perecem. Tinham

saído das ilhas com a promessa oficial dessa porção de terra, alaias e demais condições à sua sobrevivência e prosperidade. Os que haviam chegado antes, idos de todo o Reino, já se tinham apoderado de tudo e do melhor, já se tinham tornado nos imbatíveis “coronéis” terratenentes que a colonização lusa criou e alimentou em toda a parte, começando pelos Açores alguns séculos antes. Quando o fictício diário é “descoberto” e “editado”, a sua última página traz, no entanto, a breve notícia no português do seu tempo que resume e redime toda a história e sorte açoriana no Brasil e nas Américas, do extremo norte ao extremo sul:

“Os ilhéos, — escreve o editor inventado de *Um Quarto de Léngua em Quadro* — huma vez que as missoens nam se desocuparam, já se accomodam & alguns athe tornaram-se grande proprietários & abastados fazendeiros. (...) Já nam querem mais voltar para o Archipelago, apesar de jamais esquecerem os padecimentos sem conta que passaram”. Para além desta historicidade social e política revisionista, fundamentada e feita antítese dos verdadeiros arquivos da construção nacional daquela parte do Brasil, *Um Quarto de Léngua em Quadro* é sobretudo construído através de linguagens que simultaneamente nos remetem para a mundividência e olhares da sua época referencial como nos remetem para o intimismo psicológico do protagonista na sua avançada modernidade. Gaspar de Froes, por outro lado, é como que um Fernão Mendes Pinto, andando à descoberta do outro e de si, só que aventurando-se na loucura entre os seus, na sua língua e num mundo demasiado antigo e por ele bem conhecido. Médico formado em Coimbra e ilhéu de bem, as suas leituras são inteiramente europeias, as suas respectivas heresias vindas do Iluminismo que quase nos passou ao lado mas não impediram a construção de novas e ricas nações, onde imperava — onde impera — a desigualdade sem apologias ou vergonha mínima. Pelo contrário, dir-se-ia que foi a recusa absolutista lusitana em construir riqueza casa adentro que nos levou sempre a navegar e a tentar reproduzir o pequeno e cercado reino guerreiro em terras distantes — e para benefício dos mesmos. Há no romance um humor muito refinado, subtil: de página a página aparecem os “paulistas” em acção, esses bandeirantes luso-brasileiros cuja violência dizimou índios e empurrou fronteiras até aos seus limites, deixando-nos um legado que é aquele mapa fantástico no domínio de todo um continente. Não há grandeza sem pecado, original ou fabricado. O Desterro, hoje Florianópolis, capital ilha de Santa Catarina, e Rio Grande, hoje Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, são uma criação de memória tão magoada como esplendorosa. Que um pequeno povo como o açoriano viria a merecer o maior monumento no centro da maior cidade do sul do Brasil é, quer alguns brasileiros se lembrem ou não, obra. Algumas das apreciações feitas ao romance pela altura da sua publicação falavam na desmontagem de mitos e, uma vez mais, na revisão da história. Se a última afirmação era inevitável, já a miticidade não é desfeita, mas sim repostas; se a arte literária, segundo muitos dos seus teóricos, é também, ou mesmo sobretudo, o contínuo fazer de mitos, *Um Quarto de Léngua em Quadro* mantém a magnífica grandiosidade que foi a sobrevivência de um povo desde sempre enganado e espoliado. Que este romance viria a ser republicado nos Açores pela Direcção Regional das Comunidades já em 2005, deve significar alguma coisa de importante para a nossa memória colectiva.

À paralisação intelectual de Gaspar de Froes junta-se a paralisação afectiva. A distância que mantém ante a miséria que testemunha entre os colonos encarregados de construir e legitimar a nova geografia brasileira é a mesma que mantém ante a possibilidade do amor e da paz interior. Todos aqui estão num nicho de frieza e fingimento, inclusive a mulher, vinda de Portugal, que lhe desperta paixão mas não coragem. A deriva do coração parece a metáfora da deriva do próprio continente em disputa entre portugueses e espanhóis. A solidão e o desamparo dos nossos colonos no sul do Brasil são quase irrespiráveis na magistralidade destas páginas.

---

Luiz António de Assis Brasil, *Um Quarto de Léngua em Quadro* (5ª edição), Editora Movimento, Porto Alegre, 1986. O romance tornar-se-ia no filme *Diário de Um Novo Mundo*, em 2005.



## **A PROLE DO CORVO**

## A PROLE DO CORVO

Sergius Gonzaga

O segundo romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, *A prole do corvo*, publicado recentemente (1), confirma uma das mais sólidas afirmações de romancistas, que apareceram na província, nos últimos tempos.

Ao contrário de outros jovens narradores, perdidos nos labirintos de uma subjetividade exacerbada, Assis Brasil sabe que o romance é, ao mesmo tempo, biografia e crônica da vida social. E que só assim o gênero se qualifica. Seja no modelo real/naturalista europeu (Balzac, Stendhal, Zola, etc.), seja no chamado “realismo mágico” latino-americano (Garcia Merques, Scorza, Rulfo, Guimarães Rosa e outros), seja num novo tipo de realismo, fragmentário e elíptico (Sempurnum, Cortázar, Vargas Llosa e outros).

É exatamente essa ausência de perspectiva sociológica e histórica que tem limitado a força de nossos ficcionistas. Falta-lhes a intuição ou a consciência dos mecanismos que movimentam e regulam os vários segmentos sociais.

Às vezes, um que outro autor intenta uma aproximação mais direta da estrutura produtiva ou da História. O resultado: o texto fica no mero documento ou vira em caos. Ainda no ano passado, Moacyr Scliar tentou situar *O mês de cães danados* no início da década de sessenta, nos acontecimentos da chamada “Legalidade”. O relato decepciona na medida em que não estabelece as relações dialéticas entre as personagens e o contexto. Passa-se em 61 como poderia transcorrer em 68 ou em 55, pois o drama individual não é ocasionado pelo quadro histórico.

Assis Brasil, contudo, possui uma visão lúcida dessas forças – nem sempre evidentes – e que acabam determinando a trajetória humana. Por isso mesmo, talvez, haja escolhido um tipo de narrativa onde o arcabouço social precisa ser mais evidente: a narrativa com bases históricas. Trata-se de um projeto literário ousado, levando-se em conta o despreparo teórico e ideológico de boa parte dos nossos criadores de símbolos, ainda mais quando comparados aos seus colegas da América hispânica.

Pode-se dizer a favor de Assis Brasil que o seu projeto realiza-se, dentro de alguns limites, nesse *A prole do corvo*. Na trilha de Cyro Martins e Aureliano Pinto de Figueiredo, opera uma revisão da ideologia imposta pelo antigo patriciado rural. E ao situar o seu relato num espaço histórico tornado mitológico (a Revolução Farroupilha) por interesses evidentes daquele patriciado, Assis Brasil evitou a celebração épica do gaúcho – auto-imagem e elogiosa da oligarquia rio-grandense, tão comum em textos artísticos e historiográficos.

Num certo sentido, o jovem romancista quis nos dar uma outra versão da História, quis mostra-la sobre outra ótica. Ao invés de cantar os heróis, deteve-se no universo dos que servem de “carne de canhão”, dos que partem para o sacrifício sem saber para quem estão lutando, dos que vão iludidos pela ideologia do grupo dominante ou simplesmente daqueles que são levados à força para os campos de batalha.

*A prole do corvo* é uma ode às avessas. Filhinho, o protagonista central, funciona como um anti-herói. O pai estancieiro, ante a iminência de ter requisitado mais cavalos pelos revolucionários, prefere alistá-lo como “voluntário”. É melhor arriscar o filho do que os animais. E Filhinho vai para a guerra, deixando atrás de si um amor incestuoso pela irmã Laurita. Nada daquela luta lhe diz respeito. Tampouco diz aos soldados que combatem a seu lado. Todos combatem a são feridos e morrem por palavras que lhe soam abstratas. Filhinho sobrevive. E volta para casa. Para a possibilidade de Laurita. Volta como partira: sem entender o que estava acontecendo.

Assis Brasil soube resguardar-se de um perigo: que Filhinho fosse dado como atípico da situação farroupilha. Afinal, e os comandantes, os oficiais, os “farrapos” autênticos? O tenente republicano Diogo Ferraz – cunhado de Filhinho – é o único oficial examinado com atenção pelo autor. Mas também ele trai os seus ideias por um cargo de tesoureiro na Câmara de Aguaclara. Nada escapa ao olhar corrosivo do romancista.

Claro: *A prole do corvo* tem inúmeros defeitos como romance. As personagens poderiam ser desenhadas com maior clareza psicológica. O canário histórico carece de certas informações, quase não tem relevo. E além disso, Filhinho é uma figura muito plana, sua inocência confunde-se com mais absoluta mediocridade. E em sua tessitura pessoal falta um conjunto de conflitos realmente expressivos, isso é, dramático. A incompreensão do sentido real das coisas, que demonstra no transcorrer da obra, transforma-o num ser passivo. E é muito difícil narrar a passividade. De resto, o estilo do livro, embora correto, tenda ao monocórdico, numa dicção sem nuances e sem brilho.

Mas, os problemas são os problemas de qualquer escritor jovem. Assim, sobram qualidades em *A prole do corvo*. A narrativa instaura, sobremodo, um novo discurso ideológico. Um discurso que esfacela a linguagem oficial, institucionalizada, a linguagem dos donos do poder.

Assis Brasil passa a integrar a galeria dos intelectuais que revisam os valores há tanto tempo introjectados em nossa visão de mundo.

---

(1) ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A prole do corvo*. Porto Alegre: Movimento/ Instituto Estadual do Livro, 1978.

## A PROLE DO CORVO DE ASSIS BRASIL

Tarso Genro

O novo livro de Assis Brasil (*A prole do corvo* – Movimento - 1978) aponta-o como um regionalista de fôlego e justifica-o como escritor. À semelhança do *Um quarto de légua...* Luiz Antonio trabalha sobre o movimento histórico real, através de suas situações típicas. Se no “Um quarto de légua...” o conjunto ficcional existia sobre situações particulares de grupos humanos e o personagem principal, dr. Gaspar, tinha atrás de si uma imensa aquarela quase épica, nesse romance os personagens são mais intensos do que as situações histórica típica, assimilando-as e tornando livro, por isso, *menos* história e *mais* romance.

A síntese que encerra os personagens é apurada socialmente, isto é, o livro tem critérios de classe como nenhum outro de nossa literatura regional. A formação do latifúndio é vista muito mais em suas entranhas do que em seus gestos retóricos e a guerra, no caso da Revolução Farroupilha, se relativamente clara para as elites conflitadas – que cedo ou tarde se ajustam na Santa Paz do Ponche Verde – é um desígnio insondável para o ser miserável e explorado que as mistificações “folcóricas” não cansam de enevoar, como o alegre e irresponsável gaúcho.

Existe um enorme repositório de tradição para servir de matéria-prima a uma literatura regional verdadeiramente criadora. Esta veia já foi tomada por Simões Lopes Neto, Ciro Martins e outros, tão, ou menos importantes. Se Simões Lopes Neto coligiu toda a linguagem gauchesca e Ciro abriu uma outra perspectiva de classe, com o “gaúcho a pé”, não é possível negar que falta um acabamento da literatura regional rio-grandense. Falta uma postura sólida para informar uma verdadeira visão crítica do latifúndio que (na sua fase e face positiva) já foi relatada por Érico nos seus primeiros volumes *O tempo e o vento*. Lá está o depoimento da formação latifundiária como primeiro e historicamente necessário período dentro de uma formação social em movimento.

Luiz Antonio, ao que parece, tem todas as condições para iniciar a revisão. “Não se entende a guerra, se briga nela” (pág. 122) é a trágica conclusão de um soldado, dita ao filho do latifundiário (cedido pelo pai às forças revolucionárias de Bento Gonçalves, em troca da não desapropriações de seus cavalos). Nessa postura, que derruba as ilusões dos liberais de hoje, que costumam construir a história *sobre* convenientes mitos morais, está expressa a visão do mundo do escritor: aprofundar-se no processo real, com arte, para extrair dele um pedaço reconstituído do mundo dos homens. Mas, de homens que pertencem a classes sociais e que fazem as suas perplexidades e os seus terrores como dominados ou como dominadores.

Não é preciso dizer que nenhuma compreensão das delicadas divergências formais entre os adeptos do Império Central e os defensores da República do Piratini, tinham, de ambos os lados, os verdadeiros guerreiros. Obscurecida toda a racionalidade, no calor da luta, esta se dá, ao nível da equívoca compreensão das massas, entre os “bons” e os “maus”. E os maus sempre são “eles”, os “malditos”, os que estupraram e mataram como simples bandidos sem lei e sem pátria. Mas, no fim, restam os ódios aparentemente inexplicáveis que vão adquirir até mesmo força independente na história; ódios que vão ser sempre explorados miticamente – coragem bravura, rigidez nas divergências entre as oligarquias que seguirão ao longo de um século e que se seguem sob novas formas.

O tecido delicado das relações familiares de onde é extraído Filhinho, personagem mais importante de romance, não é negligenciado. Quadro psicológico do latifúndio em decadência, acossado por outro latifúndio maior ainda (cujo tom principal é dado, no fundo, pelo velho fazendeiro cansado e alienado na sua condição de opressor) não é um quadro naturalista. Brotam nas neuroses e nas relações incestuosas entre Filhinho e sua irmã, ao mesmo tempo

a glória dos dominadores e as perversões de uma humanidade bloqueada pelo espaço social que a história lhe reservou.

A guerra é o elemento purificador de relações não estáveis, não só relações de propriedade como também relações entre pessoas. E quando se diz “purificador” não se usa esta expressão com qualquer conotação teológica e sim no sentido de que ela apressa as formações sociais em direção à sua forma histórica acabada.

Na loucura de uma velha, porém, eis a desalienação que se gesta num lento processo tecido na bárbara existência: (pág. 182)

“Dizem que a guerra acabou, moço. Sabe me dizer? Todos me deixaram aqui, disseram que eu não podia caminhar até a vila. Eu conheço mais que todos as guerras! Nesse dois peitos já sugaram muitos que morreram varados de lança. Mas chorar é coisa que não faço nem me alegrar é coisa que me alegro, por que isso que hoje parece o fim pode ser o começo de outra guerra. Pelo sim, pelo não, fico quieta no meu canto”.

Mas é preciso exigir muito mais dessa nova perspectiva, mormente quando ela se abre num belo livro que é uma grande promessa de um jovem escritor. De um escritor que, na sua clareza textual e na sua honestidade estética sequer faz mínimas concessões fatichistas aos “voyeurs” da literatura modernosa. Trata o incesto por exemplo – dentro do quadro social que ele se insere – com uma dignidade só encontrada na literatura burguesa em sua fase ascensional e revolucionária. Exigir mais para impregnar a *constituição da nova literatura* de uma nova época, também, como uma linguagem definitiva como aquela alcançada por Mann, em “Tonio Kruger”, ou por Konrad, em “Lord Jim”. As bases estão aí, de Simões Lopes Neto a Ciro Martins (que “Estrada Nova” já registra para sempre). E não é exigir demais de Luiz Antonio, pois o principal sintoma está evidente: *Um quarto de légua em quadro* é um excelente romance e *A prole do corvo* é ainda melhor.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 3.jun.1978. Caderno de Sábado, p. 11

## RODRIGO E FILHINHO: APOGEU E CRISE DO MITO DO GAÚCHO

Cássia Corintha Pinto Camargo

### 1 – O mito do gaúcho: implicações históricas e sociais

Tradicionalmente vincula-se o Rio Grande do Sul e os seus habitantes ao ideal do homem bravo, honrado, viril, generoso, capaz de enfrentar guerras sangrentas com o espírito alegre e divertido. Ainda hoje constata-se a existência de afirmações do tipo: “os gaúchos são guerreiros por educação e por índole” (1), “os gaúchos são machos e honrados, às vezes rudes, porém generosos” etc. A verdade é que o gaúcho assim concebido é um mito. Fatores sociais, históricos e culturais contribuíram para o seu surgimento e perpetuação no tempo. A evolução do termo “gaúcho” dá-se no sentido da própria evolução da sociedade e da história rio-grandense.

Assim, nos primórdios o termo designava ladrão, nômade, vagabundo (2). O gaúcho era, enfim, um bandoleiro cuja subsistência dependia, frequentemente de roubos e mortes. No século XIX, com o aparecimento das estâncias na região da Campanha, e a consequente fixação desses homens no trabalho, o termo passa por uma alteração, significando, a partir deste momento, vaqueiro ou “homem livre”, que vagueia pelos pampas. Na verdade, este “homem livre” nada mais é do que um desempregado sem horizontes, visto que sofre os efeitos de uma estrutura escravagista. Por outro lado, trata-se de um soldado em potencial que, em troca de um soldo ridículo, defende a vida, a propriedade e a ideologia do fazendeiro-caudilho.

Em meados do século XIX, a pecuária passa a ter um papel extremamente importante na economia do Brasil. Resulta daí a consagração da estância como pólo produtor e gerador de riquezas para a Província. Em torno da pecuária cria-se toda uma estrutura econômica e social. Quando a estância atinge o auge como sistema econômico-produtivo o gaúcho passa por um processo de mitificação. A partir desse momento não é mais aquele elemento perigoso, semibárbaro, ameaçador, inclusive. Passa a ser útil, ou seja, mão-de-obra barata abundante e produtiva. Com o preço aviltante do seu trabalho contribuiu para a acumulação de riquezas destinadas a sustentar uma oligarquia cada vez mais poderosa. Esta oligarquia trata de cultivar a fazer evoluir o mito sempre de acordo com jogo político-econômico por ela comandado.

Certas sociedades geram e cultivam mitos vinculados, justamente, aos seus setores mais explorados e oprimidos. Louvam feitos heróicos, enquanto, de outro lado, tratam de usufruir ao máximo o potencial de riqueza e trabalho que as massas marginalizadas podem oferecer. Analisando-se o fenômeno, mesmo superficialmente, pode-se verificar que esse é um jogo que os espoliadores propõem aos seus espoliados: enquanto tu me dás teu trabalho (ou tuas riquezas), eu trato de te glorificar. Evidencia-se aí a função que assume o mito de justificar estruturas de dominação e aniquilamento. No caso do gaúcho, os fatos não ocorreram de maneira diferente.

O mito encontra ressonância no seio dessas populações, uma vez que ele exerce um papel compensador no sentido de outorgar-lhes uma pretensa superioridade em relação aos seus exploradores. Vítimas de um desvalimento econômico, social e cultural crêem no mito e esta crença atenua a dura realidade de suas vidas. Enquanto o gaúcho é cantado em versos e em prosa, as classes dominantes prosseguem fortalecendo suas posições e aumentando seu poderio.

A Revolução Farroupilha é o momento que assinala o auge desse processo de mitificação. A luta tem origem no confronto de forças econômicas. O poder central, concentrado no Imperador, recheia seus cofres com o produto de pesados impostos provenientes das províncias produtoras. Este dinheiro não só sustenta o fausto de uma corte parasitária, como, também faz aumentar o poder econômico e político do Império.

Na Província, o patriciado rural paga taxas cada vez mais elevadas pelo charque que exporta para o centro do País e teme a perda de seus privilégios. Além do poder econômico, e mesmo para garanti-lo e obter maiores vantagens, faz-se necessário conquistar poder político.

As causas reais das dissensões entre a Província e o Império são acorbetadas por uma bem articulada campanha de cunho liberal-republicano, que tem por objetivo mobilizar a popula-

ção a favor dos fazendeiros e contra o poder central. O “gaúcho guerreiro” (3) é a tônica dessa campanha. Uma vez consagrado, o gaúcho guerreiro serve à ideologia das classes que disputam o poder central (inclusive na Revolução de 30).

Basicamente são estas as condições que propiciam a criação do mito do gaúcho. Outros fatores, também econômicos, político-ideológicos, sociais e culturais, contribuem para que o mito se mantenha vivo por um longo período de tempo, servindo sempre às classes dominantes ora em disputa pelo poder, ora exercendo-o e, também, como uma forma de “autojustificação da hegemonia exercida e como meio de preservação da mesma diante das ameaças que começavam a se desenhar levemente no horizonte – lá pelo final do séc. XIX (...)” (4).

À época da Revolução de 30 corresponde o último grande momento do gaúcho. Firma-se o mito do “gaúcho-herói” (5) que serve à campanha desencadeada pela Aliança Liberal, comprometida com a projeção da classe patricial rio-grandense no cenário nacional. Muitos fatores contribuem para a formação de um ambiente favorável à Revolução, tanto externa quanto internamente. Internamente, as fraudes verificadas nas eleições de 1929 funcionam como o estopim da revolta, que tem seus focos principais no Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba (6). O gaúcho é utilizado no sentido de conclamar adeptos para a Revolução. Reveste-se de uma feição heróica, apresenta-se como autêntico “salvador da Pátria”, capaz de promover a redenção das forças espúrias que agem no momento.

A Revolução de 30 marca o término de uma etapa da evolução da sociedade brasileira, iniciada em 1890 e que corresponde, em linhas gerais, a uma estrutura republicana (7). A transição para uma nova fase torna ultrapassados os ideais da oligarquia sulina. Uma nova parcela da elite assenhora-se do poder, há formação de um proletariado urbano, que aos poucos tenta impor-se, expande-se a classe média, também detentora de uma parte do poder, e adota-se um modelo industrial. Enfim, a sociedade sofre um processo de modernização, que não é compatível com o mito.

## II – Capitão Rodrigo: a síntese do mito

*O tempo e o vento* narra a história da família Terra-Cambará, desde as suas remotas origens datadas do século XVIII até o ano de 1946. A obra possui elementos suficientes para que se afirme que os Terra-Cambará representam os patriarcado rural rio-grandense. E vem a público no momento em que a modernização da sociedade brasileira, iniciada com a Revolução de 30, torna ultrapassados os ideais daquela classe. O episódio “Um certo capitão Rodrigo” pode ser encarado como a apologia do gaúcho a partir da ótica do patriciado rural que vive, na metade deste século seus últimos momentos de grandeza e domínio no cenário político nacional. De início pode-se dizer que o Capitão Rodrigo é a síntese da mitologia autojustificadora criada e utilizada pelas classes dominantes para servir à causa da sua hegemonia.

O episódio tem início com a chegada de Rodrigo à Santa Fé. Até então a vila era um universo, um microcosmos fechada em si mesma; de caráter mítico e estável. O contato com o exterior dava-se eventualmente a razões de sobrevivência, ou por ocasião das guerras em que a Província se envolvia. Rodrigo é o elemento que abre as portas da vila para o mundo. É o agente “modernizador” daquela sociedade voltada exclusivamente para si mesma. Ele teve a capacidade de romper a aura mítica que revestia Santa Fé. Com isso logrou integrá-la ao resto do mundo, livrando-a do isolamento que poderia ser-lhe fatal. Tem-se aí uma evidência da feição heróica de que se reveste o personagem. Estes fatos demonstram que Rodrigo é, no mínimo, um homem diferente dos demais.

Uma característica essencial do personagem é o telurismo. Ao surgir em Santa Fé não traz consigo uma origem familiar. “Me criei guaxo. Não conheci mãe. Com doze anos já trabalhava no campo com a peonada bem como um homem feito (8). O personagem não possui uma genealogia definida, sua origem deve ser buscada na própria terra”. E é sobre este aspecto – o telurismo – que se fundamenta não apenas o personagem em questão, mas todo o mito do gaúcho (9). Advém desta ligação do herói com a terra uma série de qualidades que o tornam superior. Da terra vêm-lhe atributos com a virilidade, valentia, honradez, Léaldade, bondade, franqueza, pureza e

desprendimento (10). Enquanto elogio do gaúcho ideal, Rodrigo detém todas essas qualidades. É o homem natural, de impulsos desenfreados ou a custo contidos. Está a meio caminho entre a natureza e a civilização. É dotado de um exacerbado sentido de liberdade individual. Nada está acima da vontade do homem, e este é totalmente livre para decidir seu destino. Rodrigo é alegre, folgazão, divertido e valente. Sempre que se apresenta uma oportunidade ele demonstra suas virtudes.

A mulher é vista sob dois ângulos que correspondem à visão da sociedade patriarcal. Sob o primeiro é vista como a fêmea do “bicho homem”. É o instrumento que lhe permite exercitar a masculinidade. Neste caso não há critérios, qualquer uma serve. Sob o segundo é vista como a matriz que deve gerar novos heróis em tudo semelhantes ao pai: machos, valentes, idealistas. O casamento com Bibiana cumpre a função de proporcionar-lhe uma descendência que lhe herdará o “nome e a espada”.

A guerra é a verdadeira paixão de Rodrigo. É na guerra que o homem deve realizar-se plenamente. A guerra é o “remédio para tudo”. Ao irromper a Revolução Farroupilha apresenta-se a tão esperada oportunidade de romper as amarras que se lhe afiguram o trabalho da venda, a mulher, os filhos e Santa Fé, pequena demais para conter tanto ímpeto. A guerra é a única atividade digna para um homem. Qualquer outro trabalho é útil apenas na medida em que permite ao heroiotemperar suas forças entre uma batalha e outra. A guerra é um divertimento e não espera que o chamem. Parte para guerra como se fosse para uma festa.

A oportunidade que se apresenta para Rodrigo defender os ideais nobres em que acredita é a Revolução Farroupilha. Contudo a obra não deixa claro os motivos e os objetivos da revolta que também foi mitificada. Para contentar a “gregos e troianos”, firmou-se a ideia de que a guerra “entre irmãos” teve, de ambos os lados, verdadeiros heróis que souberam lutar com extrema dignidade por seus ideais.

### III – Filhinho: o mito em crise

*A prole do corvo* é um retrato da classe dominante rio-grandense alicerçada na posse da terra, e revela as contradições em que se debatem os representantes da elite fundiária. A partir de uma situação particular, um drama familiar, abarca a problemática econômica, social e política de meados do século XIX do Rio Grande do Sul. Filhinho é o porta-voz dessas contradições e, por isso, seu comportamento difere radicalmente daquele do Capitão Rodrigo na obra de Érico Veríssimo.

O personagem situa-se num contexto sócio-econômico-cultural bem definido – o patriarcado rural. É filho de um estancieiro inconformado com a decadência econômica resultante da guerra entre a Província e o Império. A inconformidade, contudo, é aplacada pelo compromisso assumido com a facção revoltosa. O Coronel Chicão Paiva é um dos fazendeiros empenhados em patrocinar a Revolução da qual resulta sua ruína econômica. Filhinho não compreende o que se passa. Vive em função do cotidiano da estância. Ignora outros horizontes que não sejam os da fazenda do pai e da cidade de Água Clara. Seu mundo é limitado e não aspira conhecer outras paragens. Satisfaz-se com a rotina na qual se inscreve. Filhinho é o adolescente no pleno sentido da palavra: brincalhão, imaturo, inconsequente, isto é, sem as condições necessárias para substituir o pai no comando dos negócios da família e levar adiante os ideais da sua classe. Certamente não abdica de algumas características dos representantes da classe social a que pertence. Por exemplo, na relação entre Filhinho e Siá Dona fica evidenciado um certo “senso de classe” da parte do personagem. Siá Dona representa um tipo de mulher, aliás frequente naquele meio social àquela época. Ao chegar a uma certa idade o varão tinha ao seu dispor uma criada que deveria iniciá-lo sexualmente. Apesar de procurar os favores da criada, ele distingue perfeitamente que ela não é a mulher ideal, ou seja, não corresponde a certos cânones aprovados pelo meio em que vive. “Siá Dona tem seus encantos (...) mas se um dia casar será diferente”. “Um dia que casar, vou casar com uma assim, bonita, branca”. (Laurita) (11). Dado o meio em que se desenrola a

ação fica subentendido que uma mulher “branca” é, em última análise, uma mulher que pertence ao mesmo nível social.

O Coronel Chicão Paiva encarna o patriarca falido e decadente. Depois de ver seu patrimônio dilapidado por causa da guerra, teme uma derrocada ainda maior e cede o filho aos revolucionários no lugar dos cavalos requisitados. Sua doença e morte correspondem ao acaso dos homens da sua classe. Ao terminar a guerra, outros passaram a ter o poder. São justamente aqueles que enriquecem e engordam às custas da guerra, de qualquer guerra, e instauram um novo ciclo de dominação. São homens como Emerenciano Gamacho: “Quanto mais guerra tiver, mais rico ele fica” (12).

O relacionamento mais profundo é aquele que envolve Laurita e Filhinho e que beira o incesto. Este fato parece ser uma tentativa de manter a união da oligarquia em crise, um tentativa de coesão no sentido da autopreservação.

A guerra pouco representa para Filhinho. Limitado ao universo de Santa Flora e apegado à figura da irmã não tem noção dos nexos da guerra que acaba por transformar sua vida. Não entende o jogo econômico e político que movimentava homens e exércitos. A única certeza que tem é a de ter sido “trocado por cavalos”. Esta certeza fere-o profundamente e o adolescente transforma-se num adulto confuso e, em certos momentos, revoltado. A guerra devora-o, destrói seu caráter e arrasa seus valores mais caros. Debate-se entre a lembrança de Laurita e de seus dias em Santa Flora, e entre a realidade dos campos de batalha, dos acampamentos onde a sede, a fome e a carência quase absoluta bestializam os homens. Revoltar-se não adianta. A punição que recebe por ter-se rebelado serve apenas para demonstrar que o “inimigo” abriga em suas fileiras homens como ele, que são todos iguais, servem a uma causa que não lhe diz respeito – à causa dos realmente poderosos.

#### IV – Dois homens vão para a guerra

Quase trinta anos separam a publicação de *O tempo e o vento* (1949) da publicação de *A prole do corvo* (1978). Entre uma data e outra a história tem a relatar grandes transformações.

Em 1949 está em pleno andamento a transição para uma civilização urbano-industrial em oposição à civilização agrária. Até aproximadamente a I Guerra Mundial a hegemonia política, decorrente do poder econômico, é exercida pelas oligarquias rurais. Estes grupos vivem da produção de alimentos que são exportados para as cidades da costa ou para o exterior. A recessão mundial, iniciada em 1929, prova a inviabilidade de um modelo econômico exclusivamente agrário-exportador. Com a Revolução de 30 acelera-se a decadência das oligarquias vinculadas àquele estrutura agrário exportadora. A elite proprietária recua ante o avanço da burguesia industrial. A industrialização processa-se de forma inexorável e, com ela, a urbanização com isto formam-se um proletariado urbano e uma classe média que se expandem rapidamente. Politicamente representam um eleitorado a ser capitalizado. Economicamente assumem importância primordial, uma vez que foram um mercado consumidor a ser conquistado. A burguesia industrial e a classe média ditam as normas do jogo político em escala nacional pois mantêm entre si uma relação de interdependência: uma produz o que a outra consome. A classe média sustenta o capitalismo incipiente, e deve, portanto ver satisfeitas certas condições, dentre as quais, naturalmente, deter uma parcela do poder. Com esta aliança – burguesia industrial/classe média – reduz-se a níveis praticamente insignificantes a influência dos grupos oligárquico-rurais. E se representantes destes grupos assumem o poder em 1930 é tão somente em virtude da ausência de líderes vinculados à burguesia capitalista.

Há uma lógica no fato de uma obra que conta a história de um grupo ser criada, justamente no momento da falência deste grupo. A literatura, neste caso, transforma “a mentira histórica (factual) na verdade artística que, em última instância, é também verdade histórica (cultural) em relação ao presente (1920-1960) do grupo e não em relação ao passado (...)” (13). Rodrigo, conforme já foi dito, é a síntese de uma tradição cultivada por este grupo. No contexto da obra ele é um dos “pais da Pátria”. Rodrigo confere ao grupo uma origem digna. É criado na plena aceitação dos valores culturais, éticos e ideológicos dominantes no grupo. Não propõe uma visão crítica da

sua situação, é uma tentativa de manter vivos os ideais da classe; é um passado que perde terreno para o novo, par o moderno.

Ao ser publicada *A prole do corvo* o panorama é bastante distinto daquele de 1949. A industrialização e a urbanização são fatos consumados. A sociedade, aos poucos, desperta de um largo período de letargia e a palavra de ordem é “crise”. E a crise envolve a todos: a um sistema pleno de contradições insolúveis, a uma classe média em pânico que, cada vez mais, se proletariza; a uma burguesia industrial que sofre a concorrência de oligopólios tentaculares. É numa situação de crise que se revisam valores, ideologias e a própria História com a preocupação de entender melhor o que está à volta. Num momento de crise não há lugar para milagres. Descobrem-se as tramas e para o homem comum resta a amarga certeza de ter sido enganado, espoliado, usado.

Analisando-se a obra pode-se verificar que estes elementos ali estão presentes. O contexto externo influi na obra literária e *A prole do corvo* é, antes de tudo, revisão e consciência crítica. Por isso Filhinho não é um herói. Filhinho é o homem comum no meio da crise – é trocado por cavalos e envolvido numa guerra que não lhe diz nada. Filhinho não tem ideologia porque é vítima de uma estrutura autoritária (o pai e, depois, o exército). E as vítimas não têm ideologia.

*A prole do corvo* não exalta o passado. Lança-lhe um olhar distante e desapaixonado. Reencontra a verdade histórica ao lado da literatura. A Revolução Farroupilha, pano de fundo dos acontecimentos narrados na obra, em nada se identifica com a visão mitificada que a tradição louva com uma autêntica manifestação do espírito guerreiro e libertário dos gaúchos. “A Revolução Farroupilha, se relativamente clara para as elites conflitadas – que cedo ou tarde se ajustam na Santa Paz do Ponche Verde – é um desígnio insondável para o ser miserável e explorado que as mistificações folclóricas não cansam de enevoar como o alegre e irresponsável gaúcho” (14).

#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) LOVE, Joseph L. *O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 30* Trad. Adalberto Marson. São Paulo, Perspectiva, 1975. p.4
- (2) LEITE, Lígia C. Moraes. *Regionalismo e modernismo* (o “caso” gaúcho). São Paulo. Ática, 1978. p. 148
- (3) Idem. *ibidem*. P. 153
- (4) DACANAL, José Hildebrando. Érico Veríssimo: notas para uma interpretação sociológica. In: *Revista do Unificado*. Porto Alegre, Curso pré-vestibular Unificado Ltda, 1 p. 14:17 nov. 1978.
- (5) LEITE, Lígia c. Moraes. Op. Cit. P.167.
- (6) SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco*. Trad. Ismênia Tunes Dantas, coord. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975. p. 23.
- (7) Idem. *ibidem*. P. 26
- (8) VERÍSSIMO, Érico Lopes. *O tempo e o vento*. 7 ed. Porto Alegre, Globo, 1956. p.11.
- (9) LEITE, Lígia C. Moraes. Op. Cit. P.57.
- (10) Idem, *ibidem*. P. 57.
- (11) ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *A prole do corvo*. Porto Alegre, Movimento. Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 19.
- (12) Idem, *ibidem*. P. 105.
- (13) DACANAL, José Hildebrando. Op. Cit. P.17.
- (14) GENRO, Tarso Fernando. *A prole do corvo* de Assis Brasil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 de jun. 1978. Caderno de Sábado. P. 11.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 2.jul.1979. Caderno de Sábado, p. 8.



## O APOCALIPSE DO LATIFÚNDIO

Antônio Hohlfeldt

O segundo romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, *A prole do corvo* (1), dá continuidade, de certa forma, a uma ideia básica de desmistificação da história sul-rio-grandense que o escritor iniciou com o seu livro de estreia *Um quarto de légua em quadro*. Se no primeiro contestava-se a versão épica da viagem e instalação dos açorianos no Rio Grande do Sul, embora o escritor sequer tenha chegado a tocar na conflituosa questão dos interesses indígenas violados pelas coroas de Portugal e Espanha, como hoje em dia se violam os mesmos direitos em nome de interesses mais escusos ainda, neste segundo livro ele toca em outro tema difícil e considerado de maneira relativamente “sagrada” pelos defensores das tradições gauchescas, como é o caso da Revolução Farroupilha, irrompida de 1835 a 1845 no Rio Grande do Sul, e seu líder, Bento Gonçalves.

Pode-se considerar tanto a *Um quarto de légua em quadro* quanto a este novo livro como verdadeiras antiepopéias, o que, por si só, já diz da importância deste escritor, que contesta na base formal da estrutura estética, as tradições mais arraigadas e reacionárias. Mas se um “Quarto de Légua em Quadro” criava-se uma narrativa em torno da finalização de um universo colocado fora da geografia rio-grandense, que daquele herdaria apenas seus aspectos mais negativos e doentes (através do drama do médico cuja paixão o destrói), aqui temos também os conflitos finais de um universo em extinção, com a diferença de que este encontra-se situado dentro da geografia gauchesca, e refere-se diretamente à primeira grande derrota que o latifúndio sul-rio-grandense sofre, em sua história, através da figura do Duque de Caxias. Mais do que isso, porém, Luiz Antonio mostra que a derrota se encontra dentro da própria estirpe dos caudilhos sul-rio-grandenses, com seus incestos, suas covardias transformadas em pseudo-lance de coragem e cavalheirismo, seus soldados de aluguel e tudo o mais. Por isso mesmo, não é de surpreender a ninguém que *A prole do corvo* construa-se em oito capítulos, sendo que, pelo título do último deles, a referência imediata que se tenha seja a da narrativa de São João, do Apocalipse. Efetivamente estamos ante uma história apocalíptica, no sentido de que ele narra destruição de um mundo e de seus valores, simbolizada sobre tudo no incesto das relações fraternas de Filhinho com Laurita, à medida em que o marido desta, Diogo, desaparece, tragado pela guerra, o Coronel Chicão perde sua autoridade e sua força, após entregar o filho ao exército rebelde em troca da poupança de uns poucos cavalos (tal e qual, na Guerra do Paraguai, substituir-se-ão os filhos dos latifundiários por escravos que, caso regressem vivos, terão sua alforria). Diogo por seu lado, entrará para a política, ao final da narrativa, constituindo a nova classe de mandatários que, após a Revolução, assumirão os destinos da Província, e que serão os responsáveis pela criação das primeiras cercas e da delimitação concreta das primeiras propriedades, criando sérios problemas sociais, conforme observa acuradamente Carlos Dante de Moraes. Filhinho, por seu lado, destruído totalmente cederá o lugar de sua carniça para Bento, o filho mais moço, da mesma forma que num ciclo metafórico de substituições a violentação da louca, efetivada por Cássio, com a não intervenção – mas também sem a salvação de Filhinho – configura o seu sentimento de culpa quanto ao desejo que a irmã lhe inspira, e que aliás, também não se encontra longe dos desejos da Laurita o verdadeiro “homem” da casa. Neste sentido, devemos lembrar que Luiz Assis Brasil não contradiz a tese desenvolvida ao longo de todos os livros de “O tempo e o vento”, Por Érico Veríssimo com a diferença de que, em Assis Brasil as mulheres não são assim tão idealizadas nem tão virgens e puras quanto Érico as pintou, em certo momento, putrefazendo-se, ao contrário, na voragem das ações que se desencadeiam em seu redor. É de observar também que no caso romances de Assis Brasil a paisagem atua como um reflexo da degradação dos próprios personagens, e não é por nada que o romance, alternativamente nos capítulos ímpares, sempre traz respectivamente, o nome da fazenda do Coronel Chicão, Santa Flora em nome de cuja salvação ele destrói próprio filho.

*A prole do corvo* permite uma dupla leitura: de um lado, a transformação e a destruição psicológica que ocorre em torno de Filhinho, chegando ao final inteiramente desestruturado, ani-

malizado insensibilizado. A outra leitura possível é aquela que transparece através de dezenas de cenas cruamente narradas, ou de pequenas observações do narrador ou dos personagens que representam a ideologia do autor, em que surge claramente sua condenação, não apenas a guerra em si, como a toda e qualquer violência. Curiosa – e significativa – literatura esta que através de seus mais importantes autores Érico Veríssimo, Cyro Martins, Josué Guimarães, Luiz Antonio de Assis Brasil, condena exatamente aquele elemento que pretensamente melhor caracterizou a vida da província, ao menos, segundo os estudos de Oliveira Viana, que foi o espírito guerreiro e a disponibilidade para a luta de nossos habitantes e construtores provinciais.

Sucessivamente, como principais episódios, temos:

capítulo 1 – a notícia da guerra, a recusa do marido à esposa, a partida para a guerra de Filhinho;

capítulo 2 – a integração do exército, apesar da ojeriza à violência e ao sangue. A morte de seu primeiro soldado;

capítulo 3 – a saída e abandono definitivos de Diogo à Laurita;

capítulo 4 – o encontro com Esperança (o nome da personagem louca, é fundamental para a inteligência do romance):

capítulo 5 – a missa que o sacerdote recusa rezar por um dos lados;

capítulo 6 – a violentação da mulher e a vitória;

capítulo 7 – a morte do Coronel Chicão e a assunção dos destinos da fazenda (propriedade) por parte de Laurita;

capítulo 8 – a prisão de Filhinho e o final da guerra.

Se seguirmos a mesma sequência dos sete selos do Apocalipse, teremos:

primeiro selo – a visão do cavalo branco e seu cavaleiro com o arco; a doação de uma coroa e a saída para a luta;

segundo selo – a saída do cavalo vermelho (morte), sendo dado ao cavaleiro o poder de tirar a paz do mundo e matar os homens;

terceiro selo – a saída do cavalo preto e seu cavaleiro com uma balança na mão, trocando objetos;

quarto selo – a saída do cavalo amarelo que espalha a fome, e que, evidentemente, significa também a loucura;

quinto selo – os mortos recebem vestes brancas e devem aguardar até que o número dos que devem morrer se complete (da mesma forma que o sacerdote rezará apenas se for por todos os mortos e não apenas pelos de um dos lados);

sexto selo – o terremoto derruba as estrelas do céu e tudo é movido na fase da terra, chegando o grande dia da destruição (na medida em que Filhinho, de maneira definitiva, rompe com seu passado, ao participar ou sentir-se responsável pela violentação da mulher);

sétimo selo – os anjos descem à terra, e através de suas trombetas anunciam a nova ordem (tal e qual a passagem da fazenda para as mãos de Laurita significa um novo destino para a propriedade).

O paralelismo entre uma e outra narrativa é possível, ocorra ela consciente ou inconscientemente ao escritor. Mais do que isso, porém, o Bambaquereré, Bento Gonçalves da Silva, surge como o destruidor de sua própria estirpe. É ele uma espécie de deus terrível – que cobra a sangue a manutenção da ordem latifundiária, terminando por destruir, pela esterilidade, pela violentação ou pela importância ou as relações cortadas, toda e qualquer continuidade possível da estirpe feudal que domina a terra rio-grandense. Por isso, e porque historicamente se sabe que Bento Gonçalves praticamente não ganhou uma única batalha durante os dez anos de rebelião, seus soldados constituem a ‘prole do corvo’, bicho negro, maldito, que semeia a morte por onde passa. O ‘bambaquereré’, que na linguagem negra designa um instrumento musical e um baile negro do período, tem sua história também intimamente ligada à desordem, porque tais festas normalmente acabavam em pagode, tal e qual as guerras do período degeneravam em matanças, como todos conhecemos das narrativas históricas.

Ao denunciar claramente a falsidade de profundas diferenças ideológicas entre os dois partidos (p. 153 e 154), na medida em que os dois grupos valorizavam a propriedade e as rendas (pode-se ver, a respeito, o livro de Moacyr Flores sobre o projeto político dos Farrapos). Luiz Assis Brasil desenha, em seu romance, também, decadência daquela estrutura social que repousava sobre o dinheiro e as rendas (2). Isso fica tanto mais claro quanto as contínuas indagações que Filhinho faz sobre quem afinal tem razão, “nós, os republicanos, ou os caramurus, esses desgraçados” (p. 32 e 34), jamais encontrando resposta satisfatória, nem mesmo do sacerdote a quem ele consulta.

Se, porém, Filhinho surge como personagem efeminado, e portanto deslocado no ambiente da fazenda, ante o machismo do pai, e mais deslocado ainda sentir-se-á nos primeiros tempos da guerra, aos poucos encontrará ele “seu” caminho, por certo não o melhor, mas ao menos um caminho, esquecendo-se de suas mãos esbranquiçadas, que num primeiro momento dão-lhe vergonha (p. 51), para adequar-se à violência e à desumanidade que o rodeia, quando se mata, apesar de tudo, para diminuir o sofrimento do soldado ferido (p. 60) ou apenas para poder livrar a própria pele (p. 70), embora tal situação lhe cause sempre um mal-estar e um sentimento de culpa contínuo: “E estou sentindo, matei o índio, não me conformo. Já imaginou, João Inácio, se ele tem uma irmã, que tá esperando ele, olhando todo o dia para cima da coxilha, com vontade que ele apareça com cavalo?” (p. 123).

Aos poucos, porém, Filhinho se transforma. Agora já é capaz de reconhecer suas próprias dimensões, e o romancista traduz esta evolução através da apreensão de cheiros e aspectos físicos de que a personagem se dá conta: “A seus pés um lugar seco – aqui dormi, esta é a marca do meu corpo. Está espantado, nunca pensou que ocupava lugar no espaço, uma vez até disse para Laurita que se achava feito de pano, e não de carne”. (p. 142).

Soldado e demônio apocalíptico, também ele, para sobreviver, não tem como escapar à sina de violência contra si e os que o rodeiam, e a conclusão é só uma: “As tralhas. Enfia dentro de um saco de lona uma bonbacha rasgada no fundilho, um par de esporas e o rebenque. Percebe que não tem mais nada de Santa Flora. Tudo é novo, tudo é da guerra, nada é seu. (...) Força a ideia, quer lembrar-se da mulher que o fita com desespero e esperança. Nada. A fisionomia é muito vaga, só um rosto perdido, de grandes olhos” (p. 143). Depois da experiência da mudança, sua consciência: “A guerra muda as criaturas. Logo depois da incorporação, faz um ano e meio, te via assustado, cheio de espanto, procurando imitar o que os outros faziam” (p. 164), e a partir daí, o encontro consigo próprio é também o encontro com um outro Filhinho, “lá vamos nós atrás dos imperiais, vale dizer, eu vou atrás de mim mesmo, não é engraçado?” (p. 167), culminado na loucura final, quando Filhinho descobre que será substituído pelo irmão mais moço, Bento. Note-se que alguns dos momentos mais significativos da literatura brasileira têm tido a loucura como enfoque básico: Machado de Assis é o primeiro deles, e este enfoque reduz-se a uma dedução bem objetiva: a importância da personagem ante o conflito social que a envolve, e que a destroi individualmente. Neste sentido, a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil aprofunda um rico veio da ficção brasileira, que a crítica ainda pouco explorou, mas que, talvez mais do que muitos outros, reflete com maturidade e experiência nacional de importância histórica em que temos estado mergulhados desde 1500.

Amando a vida como um animal (p. 15), Filhinho é condenado à morte em nome da defesa da propriedade, que ele próprio, em última análise não mais poderá gozar, como o seu próprio pai não o conseguiu, e certamente nem mesmo o outro irmão o poderá. Como demonstra com clarividência Leôncio Basbaum, a propriedade destruiu o proprietário (3), e nada há que se possa fazer para impedi-lo.

- 
- (1) ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de – *A prole do corvo*, Editora Movimento, Porto Alegre .1978
- (2) Flores, Moacyr – *O Modelo político dos Farrapos*, Editora Mercado Aberto. Porto Alegre. 1979
- (3) BASBAUM, Leôncio – *Alienação e Humanismo*, Editora Símbolo. São Paulo. 1977

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 2.ago.1980. Caderno de Sábado, p. 5.

Luiz Antonio é descendente de açorianos, e por isso não causa surpresa ele ter escolhido, para seu romance de estreia, um tema que esteja intimamente ligado a sua própria experiência. O artista, em geral, tende a expressar, no seu primeiro livro, ideias mais diretamente ligadas a si mesmo, e só à medida que evolui consegue distanciar-se de si. Talvez por isso mesmo, muitos críticos defendam o aspecto catártico da arte (isso é, aspecto em que o artista expressa sentimentos, conceitos e tendências ao nível da criação que, de outra maneira, seriam transformados em ações práticas, talvez até com repercussões perigosas para si mesmo ou para a sociedade. O termo “Catarse” originou-se dos textos de Aristóteles na “Poética” (Globo, 1973), que pode ser excelentemente consultada na edição da Editora Globo ou na série “Grandes Pensadores” da Editora Abril Cultural, que tem o mesmo texto).

Estreando em 1976, Luiz Antonio vem a publicar, dois anos depois, no início de 1978, através da mesma editora, a Movimento, seu segundo romance, *A prole do corvo*, agora enfocando aspectos que já lhe é mais distanciado, embora também ligado ao Rio Grande do Sul: a versão mais verdadeira da Revolução Farroupilha de 1835 a 1845, pacificada pelo Duque de Caxias. Entendeu-se, então, também, sobre tudo ao saber-se que o terceiro romance do autor, em preparo, tem sua ação desenrolada nos anos 30-40 até nossos dias, o porquê de ele ter-se fixado na estreia na colonização açoriana: é ali que ao menos oficialmente começa a história do estado, com a chegada de Silva Pais à barra do Rio Grande, hoje cidade, e fundação do presídio e forte com que Portugal iniciava a conquista desta província, até então terra-de-ninguém, embora amplamente povoada pelos indígenas de tribos as mais diversas, e cujo morticínio seria desenvolvido nos anos seguintes, criando um dos maiores heróis míticos do sul, Sepé Tiaraju.

*Um quarto de légua em quadro*, como se denomina a primeira obra, faz referência às dimensões das terras oficialmente prometidas pelo rei de Portugal aos casais de açorianos que se deslocaram desde o arquipélago de Açores até o sul do Brasil no século XVIII em busca de nova vida. Chegados aqui, porém, a partir da segunda leva, descobriram os colonizadores que as terras prometidas não se encontravam livres, mais sim ocupadas pelos índios guaranis até então aldeados pelos jesuítas am torno dos Sete Povos. A ação ficcional toma a forma de um diário que um Doutor Gaspar de Fróis escreve sempre que pode, e que abarca o período de dois de janeiro de 1752 até 20 de junho da 1753. A técnica de “fingir” que um editor encontrou os cadernos do diário e os publicou, etc., é antiga na literatura ocidental, tendo sido utilizado tanto na França como na Rússia ou Inglaterra, conforme se pode ver das análises que B.Tomachévski realiza, no artigo denominado “Temática”, e que se encontra no volume “Teoria da Literatura dos Formalistas Rusos”, da Editora Globo, facilmente encontrável.

O autor vale-se de um drama individualizado e intimista, o romance entre o Doutor Gaspar e Dona Maria das Graças, mulher já casada, para fixar o pano de fundo da colonização açoriana em seus mínimos detalhes.

Trata-se de uma contribuição definitiva para a literatura brasileira e gaúcha, pois focaliza ficcionalmente importante momento de nossa história. Este texto, com os romances de um Josué Guimarães e Érico Veríssimo, e depois Gladstone Osório Mársico (enfocando a colonização judaica e italiana em suas duas únicas obras publicadas até o momento), forma um largo quadro de nosso primeiro tempo de vida, ligando-se intimamente a uma série de elementos que hoje conhecemos da realidade do estado, sem nem sempre poder ser explicada racionalmente.

Ao nível de linguagem, sem afetação e artificialidade, mas na medida justamente em que o escritor opta pela forma de um diário, pode ele recriar a linguagem portuguesa da época, ao mesmo tempo em que a aproxima da linguagem atual, não lusitana. O autor manipula um diálogo simples, e mesmo na descrição é objetivo e facilmente compreensível. Inicia Luiz Antonio de Assis Brasil, com esta obra, uma verdadeira revisão da participação lusa na formação do Rio Grande do

Sul, tema tradicionalmente debatido, ao nível do ensaio, por Moysés Vellinho, de um lado (“Capitania del Rey” ou “Fronteira”, ambos da Editora Globo) ou, sob perspectiva contrária, por Manoelito de Ornellas (especialmente em “Gaúchos e Beduínos”, Editora José Olympio).

In: *Antologia da Literatura Rio-Grandense*. Porto Alegre: L&PM, 1978.  
Série Contemporânea, vol. 1.

**BACIA DAS ALMAS**

## CAUDILHO ESTÉRIL

Rubens Borges

Um personagem devastador, uma narrativa cheia de casos, um autor que domina a arte de escrever: *Bacia das almas*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, é livro que se lê de ponta a ponta com interesse, completando a trilogia iniciada com *Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo*.

Neste terceiro livro do autor gaúcho nascido em 1945, ex-violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, professor de Filosofia do Direito e Direito Romano da PUC-RS-RS e diretor da Divisão de Cultura do Município de Porto Alegre, a matéria ficcional é a saga de um típico líder rio-grandense do início do século. O Coronel Trajano Henriques de Paiva é o fazendeiro poderoso que espalha medo e submissão, anulando filhos, correligionários, dependente, o que for. Somente o seu poder e a sua versão da história importam.

Eleições fraudadas, filha estuprada, assassinios, abuso econômico, tudo isso fez o caudilho, tranquilamente. Pela violência e corrupção tornou-se um poderoso; mas a morte significa o fim de sua estirpe. Regina Zilberman, a propósito de *Bacia das almas*, analisa a história sulina que subjaz no romance: “A geração positivista, que foi responsável pelo exercício da autoridade e do arbítrio do Estado desde sua fundação, com a instalação da República produz uma descendência simultaneamente incapaz e doentia. Pois a anormalidade e a incompetência constituem o traço que perpassa todos os herdeiros de Trajano, e não apenas o fraco Gonçalo. Por isso, a frigidez de Márcia, a impotência de Luiz, a pederastia de Sérgio são os sintomas de um processo similar: a degeneração que atinge a todos e costuma-se na sua esterilidade, tanto intelectual, quanto social e sexual”.

Composto de duas partes, “Descaminhos” e “Teatro Mágico”, o romance lida com as relações de poder no meio rural gaúcho, sem esquecer de que ironia e humor também complementam a visão deste. Danúsia Bárbara.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.dez.1981. Cad. B, p. 5.

## DESTRUIÇÃO DE MITOS

Alfredo Roberto Bessow

Certos assuntos exigem, para serem abordados, mais do que a qualidade de autor. Requerem, por suas peculiaridades, uma verdadeira comunhão e um amplo domínio das situações possíveis de serem, ou terem sido, reais e, acima de tudo, capacidade de transformar toda esta situação extremamente complexa em arte.

Luiz Antonio da Assis Brasil em *Bacia das almas*, terceiro momento de uma caminhada pelos mitos da formação de uma pátria sulina, busca tais objetivos. Em *Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo*, Assis Brasil fez uma revisão de dois momentos de acentuada influência em nossa agir, enquanto povo que busca na sua história lições que sejam capazes de redimensionarem caminhos e até mesmo definirem sendas estreitas, por onde somos obrigados a nos locomover.

Nós, gaúchos, sempre tivemos uma identidade muito grande para com a terra e aqueles que, segundo as ensinaças, definiram a esta pátria sulina certas características idílicas. Assim é normal que o autor busque no meio de suas origens, fundo e substrato para sua produção. Pois que “a obra do homem está vinculada ao meio social em que nasce, por uma íntima relação que não se pode desconhecer e muito menos recusar impunemente”, segundo Manoelito de Ornellas.

Uma destas características idílicas, muito cara, diga-se de passagem, a todos nós, é a mitificação para com o poder exercido pelos grandes fazendeiros. Todos sabemos que a mitificação obedece a interesses, principalmente porque o “mito é a deformação de um sentido histórico a serviço de uma ideologia”, no dizer de Guy de Mallac. A mitificação busca legitimar o mito e apresentá-lo como fatalidade de um momento.

*Bacia das almas* é a análise de um destes clãs, grupos apegados ao culto de certas leis que valorizam os homens pelos fatos que transcendem os atos e nos mais das vezes buscam, inclusive, eliminar o ato do fato. O Coronel Trajano deste romance existiu e continua a existir, pasmem, em muitas cidades mais interioranas, alguns com escrúpulos, outros preocupados com o aumento do seu poder – tanto temporal como igualmente espiritual.

Partindo de uma situação limite, o desmoronar do clã: a partilha e a Noite de Valpurgis, o autor traz à lume toda uma análise estrutural dos traumas e complexas redes de fugas de todos àqueles que viveram as suas vidas sob o tacão ferrenho do poder de um coronel. E desfilam em suas fraquezas, surgem as mazelas decorrentes de todos os fatos anteriores, que passam a ser vistos sob a luz de atos.

As consequências diretas são vistas não apenas como resultado final, mas através de um hábil jogo de alteração de formas de narração, o autor busca mostrar a causa de cada trauma.

É um exercício árduo. Levado que foi a bom termo, tornou-se uma forma a mais na armação de toda a trama. Assis Brasil fez valer o seu hábito de advogado e estruturou o romance como um libelo de acusação, no qual transporta-se e interpreta como sendo Renato, advogado de acusação escolhido para o testamento e que mantém para com Laura, a mais nova das filhas do coronel, um amor que o traumatiza, mostrando-se este sentimento, depois da posse física, vazio como tudo que a cerca. Toda vez que o advogado destina-se a palavra, o discurso passa a ser feito na primeira pessoa do singular, sem, contudo, haver, no desenrolar dos demais segmentos do discurso do romance, qualquer relação. O advogado fala por si, mas não narra o que sucede.

Neste libelo acusatório da mitificação de um mito e da estrutura de poder criado, não existe uma acusação formal – senão que a acusação velada de cada um. Cada um resolvendo, como que buscando libertar-se das forças onipresentes do coronel e assumir-se enquanto ser independente e com vida própria.

Noite de Valpurgis é o momento definidor de quem tem condições de assumir uma vida própria e quem prefere, ou sente-se impedido a sumir-se entre as cinzas do grande incêndio. *Bacia das almas* propõe uma reflexão de toda a mitificação interesseira que existe por detrás da tipificação e exteriorização de uma verdade desconhecida, mas sabida.

Não adianta apenas destruir um mito, é preciso mostrar porque é importante destruir. Não adianta apenas escrever sobre um tema, é preciso sentir-se capaz de transcender e criar uma nova verdade – questionável para alguns, porém respeitada pelo fato de ampliar os limites nos quais tendemos a criar a aceitabilidade (e viver passar a ser uma questão de repetir verdades, sem questionar nada), mesmo o que sabemos estar alicerçado sobre o fel e a podridão. Propõem-nos isto Assis Brasil em *Bacia das almas*.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 9.jan.1982. ZH Cultura, P. 15.

## PURGATÓRIO PARTICULAR E HISTÓRICO

Antônio Hohlfeldt

O primeiro romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Um quarto de légua em quadro*, possuía uma tonalidade grave, quase trágica, na narrativa dos diários do Doutor Gaspar. Já no segundo romance, porém, *A prole do corvo*, a tonalidade se modificava para uma tragicomédia, o que se mantém na terceira obra do romancista gaúcho, *Bacia das almas* (L&PM Editores, 1981) em que prossegue a saga da fazenda dos Henriques de Paiva, abordada inicialmente a partir de seu patriarca, Chico Paiva e Filhinho, seu herdeiro, e que chega aqui, saltando por algumas gerações a seu desfecho, de certa forma, com a destruição da fazenda Santa Flora.

Se numa primeira leitura, *Bacia das almas* é o final da saga dos Henrique de Paiva, não menos verdade e que o romancista prossegue em sua tarefa de denúncia e desmistificação de certos heróis e perspectivas da história regional e patriarca. Especialmente nos episódios mais recentes em torno dos acontecimentos de 30 a 37, que se narram neste livro, a história regional e a nacional de misturam e confundem, de maneira que, ou falar de uma, o escritor termina por falar de outra, abrindo quem sabe, as portas para uma nova trajetória que venha a cursar no futuro, ampliando horizontes para além do Rio Grande do Sul, que tem até aqui polarizando suas atenções.

*Bacia das almas* organiza-se em duas partes de ritmos diversos. Em “Descaminhos” é uma narrativa mais tradicional, mais aproximada ao realismo, com a mescla de cenas contemporâneas, observadas quase sempre por Renato, prometido de Laura, uma das filhas do Coronel Trajano, violentada pelo próprio pai e cenas narradas em *flashback*, em que se explicam os acontecimentos atuais mediante associações e lembranças. A segunda parte é mais densa, mais repleta de emoções, inclusive, ganhando em ritmo, na medida em que o desfecho apocalíptico se acelera. Mais do que em *A prole do corvo*, o apocalipse da família se desdobra com clareza neste novo romance.

Trajano orgulha-se de sua estirpe e de sua herança, a partir da fazenda original de Chicão Paiva, ampliada por Filhinho, heróida Guerra Farroupilha. Aqui se coloca, justamente, a primeira ironia: o orgulho de Trajano apóia-se sobre uma falsidade, uma vez em que *A prole do corvo* bem se sabe que o nível de heroísmo viveu Filhinho. Contudo, termina a contenda, presume-se, como o narrador sintetiza, numa única frase, que a propriedade foi substancialmente alargada em seus domínios, às custas dos moradores e proprietários, lindeiros. Mas já em Filhinho repousava um certo estigma de degeneração, na relação quase anormal que existe entre ele e a irmã – o que, de certa forma, coloca-se como figura impotente, abandonada pelo marido, uma espécie de Capitão Rodrigo menos aureolado que a personagem de Érico Veríssimo da mesma forma que a descrição do encontro da Laura com o Renato, em certa hora de sesta, evoca-nos obrigatoriamente aquele de Ana Terra com o índio missionário que lhe gerará um filho. Com a sucessão das gerações, as taras externam-se e radicalizam-se, concentrando-se na figura do Coronel Trajano, que pretende recriar em Márcia, uma das filhas, a semelhança com Donana, sua mãe, por quem tinha, aparentemente, alguma fixação que a psicanálise deve explicar como espécie de complexo de Édipo, fomentada, inclusive, pela autoridade paterna. Como se isso não bastasse, Trajano problema de impotência parcial em Luiz, em sua relação com Lina; transforma Sérgio em um homossexual, que ele externamente condena e reverbera, descobrindo-se a final da narrativa, porém, que o mesmo coronel afinal tinha também sua tara particular, revelada através da denúncia do farmacêutico Guedes. Além de violentar a filha Laura, termina por também afastar o outro filho, Gonçalo, que busca compensação numa prepotência artificial que o Integralismo vai lhe oferecer, através dos elementos externos do fardamento, das canções marciais, das saudações disciplinadas e apoteóticas, etc.

Por trás da decadência familiar, assim, Luiz Antonio de Assis Brasil leva mais longe sua análise, que culmina exatamente no que Fausto, o irônico e misterioso personagem que se pretende adivinho, caracteriza como a noite de Valpurgis, “onde o demônio se apresenta com toda a sua face horrível” (p. 253). Aqui cabe a relação que me parece importante para a plena compre-

ensão do romance: o Integralismo idealizara a “noite dos tambores silenciosos”, em que o movimento comemoraria, através da comunhão espiritual de todos os seus adeptos como carismático líder Plínio Salgado, a vitória total e final de seus ideais. De certa maneira, esta seria também uma noite de Valpurgis, em que a vitória do mal se definiria. No caso de *Bacia das almas*, porém, o processo é inverso. Dá-se a derrota das forças malignas, com a morte de Gonçalo nas mãos dos peões revoltados, o abandono da fazenda por parte de Luiz e sua esposa, bem como o marido de Márcia, Argemiro, que liberta-se enfim dos fios que o ligavam ao sogro, enquanto Sérgio radicaliza sua degeneração num teatro de fantoches que antecipa o final da fazenda. E como explica um personagem, sob a ética do mesmo Fausto, o incêndio da casa-sede de Santa Flora, que se segue, bem como a série de violências que a rodeiam, significam uma espécie de purgação que permite, quem sabe, a recuperação do equilíbrio da estirpe (p. 254). Eis porque, repentinamente, o relógio volta a soar na casa de Luiz, enquanto a empregada da casa da fazenda descobre que aquele, ao contrário, quebrou suas molas (p. 258 e 260). O tempo do Coronel Trajano, que se pretendia imortal e infinito, atingiu a eternidade, sim, mas sob outro aspecto, revelado através da sucessiva violação de sua sepultura pelos que o temiam em vida e também na morte. Trajano morreu definitivamente. Purgado, Luiz e Lina, quem sabe (pois formam, ultrapassada a situação crítica, o único casal potencialmente apto à procriação), poderão retomar a estirpe, agora sob nova perspectiva, reconstruindo e recuperando Santa Flora.

Observe-se que o tema da destruição pelo fogo não é novo na literatura da chamada gauchesca. Cyro Martins, ao final de “Estrada Nova”, também enfocava um incêndio: à luz do qual o jovem Ricardo abandona a fazenda que tantos prejuízos causara ao pai. Aparentemente, pode-se concluir que apenas a destruição absoluta das sedes das fazendas e de suas produções são capazes de acabar com a situação de violência constante e característica que apresenta o sistema econômico, político e social por elas representado, ao longo de pelo menos um século, e que a Revolução de 30 não chegou a modificar substancialmente, pois foi à sua sombra que se instituiu também o Estado Novo.

Para além das personagens principais em torno de quem decorre a ação, a família Paiva, Luiz Antonio de Assis Brasil colocou, porém, outras personagens não menos importantes, como Renato e Guedes, já mencionados, mas especialmente Fausto e Ribas. De certo modo, as duas figuras compõem uma dupla face da influência de Trajano. Fausto, cujo nome lembra-nos a personagem de Goethe, ao contrário daquele, embora conviva com o mundo das sombras, domina-o e usufrui dele, jamais sucumbindo a seu peso. Quem sofre tais contradições é o anão Ribas, talvez a figura literariamente falando mais interessante do livro, pelas oposições que apresenta, pois para além do puxa-saco característico, ele nos surge como uma figura cujo destino escapa-lhe a compreensão, atingindo seu momento culminante quando resolve suicidar-se nas ruínas fumegantes da casa da Fazenda. De certa maneira, embora odiando Trajano, que sempre exerceu sobre sua pessoa domínio nefasto, Ribas reconhece não poder viver sem tal exploração, e como espécie de duplo, deve desaparecer à medida que a primeira face deixou de existir.

Ironizando os processos de violência, tanto, do integralismo quanto do Estado Novo, ou os disparates senhoriais de Trajano, Luiz Antonio de Assis Brasil evidencia, em *Bacia das almas*, o processo pelo qual as chamadas maiorias silenciosas terminam subjugadas pelas minorias, atuantes, que se valem da força própria e do temor dos outros para impor suas vontades. Nenhuma novidade no fato, mas é importante que o mesmo seja constantemente recordado.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 9.mar.1982. Letras e Livros, p. 9.

## NOITE DE VALPURGIS

Wilson Chagas

O domínio da linguagem, o tratamento estilístico do tema, de tão seguro, chega a ser soberbo. Estamos diante de um romance muito bem urdido; mais do que isso, um romance poderoso. E o tom geral, percebe-se desde o início, é o da sátira mordaz, beirando a farsa e o deboche, como se vê no final do livro(\*).

Logo na cena inicial se verifica a intenção do autor, que é a denúncia dos mitos. Era num domingo, na estância de Santa Flora, de propriedade do coronel Trajano Henriques de Paiva; e ele comunica ao anão Ribas que estavam a comemorar, naquele almoço na fazenda, a tomada de Aguacalara pelo seu ancestral Filhinho Paiva, na guerra dos Farrapos. Ora, o leitor d' *A prole do corvo*, o romance anterior de Luiz Antonio de Assis Brasil, sabe muito bem que esse ancestral do coronel Trajano apenas fazia parte das tropas farroupilhas que entraram na cidade, em 1845, e sua participação na guerra fora a menos heróicas possível.

O leitor d' *A prole do corvo* (e de *Um quarto de léguas em quadro*, primeiro romance de Luiz Antonio de Assis Brasil) logo depara, também, com um a inovação técnica, neste seu último romance: a narrativa é feita sem obediência à cronologia, com avanços e recuos no tempo; mas, o que é mais importante, - transcorre através de uma sucessão de cenas, como na montagem de uma peça de teatro, com títulos indicativos da ação, e até contendo indicações outras, que integram a própria narrativa. Tem muito do roteiro de um filme; talvez não desse muito trabalho adaptar este romance para o cinema. O que ilumine a sua estrutura "cinematográfica", ainda mais do que a puramente teatral.

O romance, firmemente plantado na História, contudo não tem datas. A história é balizada por acontecimentos políticos: no Rio Grande, o domínio do País, o golpe frustrado dos integrantes - do qual participa um dos filhos do coronel Trajano, o Gonçalo, que se converteu à nova doutrina e, de volta a Santa Flora, procura incuti-la na peonada; finalmente, a instauração do Estado Novo. O leitor depreende que a ação do romance se passa logo após, portanto, no final dos anos 30. Os sucessivos flash backs que permeiam toda a narrativa, são feitos, muitos deles em várias páginas, mas num só parágrafo; dentro dele a narrativa se processa, com os diálogos entre aspas.

Este romancista urbano conhece bem os termos regionais, as expressões, os ditos - enfim, o linguajar gauchesco. Fiel às suas origens, mas escrevendo numa outra época, nele não se encontra, por isso mesmo, qualquer ranço saudosista. Muito pelo contrario: a sua ficção, como vimos, é "desmitificadora", procura ver, compreender o nosso passado sem as lentes deformantes da história oficial (por isso mesmo se vem falando, a seu respeito, na "trilogia dos mitos", que *Bacia das almas* teria vindo completar).

O livro trata da vida e morte do coronel Trajano Henriques de Paiva, que tinha a "íntima convicção de que seria eterno". Ele, a seu modo, vendera a alma ao diabo, em troca da imortabilidade (e a existência, no romance, de um personagem chamado Fausto, astrólogo e oficial de justiça, bem como as duas epígrafes, uma em cada uma das partes em que se divide o livro, tiradas de dois autos de Gil Vicente, com destaque para as falas de Satanás, no primeiro, e de Lucifer, no segundo, mostram o quanto a autor tem consciência dessa simbologia do personagem). Todos que o rodeiam são envolvidos pela sanha assassina e o poder de corrupção do coronel. Os filhos, esses, ficaram "marcados" pela prepotência e devassidão do pai, que chagou ao ponto de esturpar uma das filhas... Os resultados não se fazem esperar: a frigidez de Márcia, a pederastia de Sérgio, a importância de Luiz - que para fazer amor com a mulher, precisava ir com ela a Porto Alegre, ou Santa Maria, "fora da área de influência de Trajano"...

*Bacia das almas* conta a história dos filhos de Trajano, um a um. A história de Gonçalo - que herdou o mandonismo do pai, e se prepara para ser o sucessor na fazenda; a de Luiz, formado em medicina, casado contra a vontade de Trajano; a de Sérgio, o caçula... Mais as duas filhas, Mara, a mais velha, e Laura, cujo namorado, Renato Diniz, será o procurador dos herdeiros no inventário. A história de cada um dos filhos do coronel Trajano vai sendo assim reconstituída, ao sabor das lembranças de cada um deles, ocasionadas por uma cena presente, em que o coronel

representa, como sempre, o papel de ator principal. Em particular a agonia, o velório e o enterro do coronel dão ensejo e inúmeros desses flash backs, na primeira parte do romance, intitulada *Descaminhos*.

Mas o relato das turbulências e indignidade do coronel Trajano prossegue até o fim do livro, que se torna pequeno para contê-las todas. Mesmo depois de morto, o truculento intendente municipal de Aguaclara continua no primeiro plano da narrativa; a presença dele assombra a cidade, aterrorizando meio mundo, a começar pelo seu sucessor na Intendência Municipal. Em Trajano Henriques de Paiva, Luiz Antonio de Assis Brasil pintou o retrato de um déspota perfeito. Para isso, carregou nas tintas, ao ponto de fazer do seu personagem um monstro (e terá sido essa a sua intenção, como se depreende de entrevistas que concedeu à imprensa, logo após a publicação do romance). Aliás, o Guedes, da Farmácia Santé, se encarregou de encomendar-lhe um monumento à altura – que é descerrado na sequência final do livro; um monumento, como murmura o farmacêutico, prelibando o dia da inauguração solene, “do qual muito ainda se ouvirá falar na Campanha gaúcha!”.

Na definição de Fausto, o astrólogo, Trajano foi o maior criminoso de Aguaclara. Como diz ele para o anão Ribas, que está cada vez mais transtornado depois da morte do coronel: “O velho mudou tudo, nesta cidade: fez do dia noite, fez do claro escuro, do direito esquerdo”. E como as duas estrelas da *Alfa Centauri*, que “formam um sistema estelar, girando as duas em torno de um ponto comum” e “nunca se separam, a não ser que aconteça um cataclisma”, assim viveram Trajano e Aguaclara. “Um girando em volta do outro, alimentando-se reciprocamente, num círculo nervoso. O fim só poderá ser através de catástrofe. Uma noite de Valpurgis, talvez”.

O fogo é um tema recorrente no romance, e altamente simbólico; é mesmo o tema – môr, que vai desaguar no título do livro. Veja-se, a respeito, a explicação que Fausto dá a Ribas, do significado da noite de Valpurgis: “horrrível noite da qual acordamos novos, ressuscitados e limpos, lavados na Bacia das almas”. E é ainda Fausto quem explica a Ribas, factotum de Trajano, cúmplice dele em vários crimes, a razão disso: “Somente o fogo verdadeiramente purifica; só o fogo é nobre e generoso, pois do que era carne deixa apenas as cinzas, apagando toda a corrupção. Depois das cinzas; não há mais apodrecimento. Por isso é que se queimava os feiticeiros, na vã esperança de apagá-los da face dos homens. Mas eles continuam vivos, reencarnando-se em seres como Trajano Henriques de Paiva, teu amo e senhor, ao qual dedicaste uma vida inteira de miséria. Esta também pode ser a tua noite de Valpurgis, anão!”

Morto Trajano, os filhos são convocados para deliberar sobre a partilha dos bens. Reunidos em Santa Flora, o procurador escolhido, Renato (que aparece como personagem – narrador em vários capítulos, quebrando com isso a objetividade em terceira pessoa do relato) submete aos cinco herdeiros o esboço de partilha, pelo qual a herança é dividida em cinco quinhões, representados pela estância, a casa da cidade, o Haras Progresso, ações do Banco do Brasil e depósitos em dinheiro. Mas nenhum deles aceita o que quer que seja da herança. E nesse ponto do relato, cada um dos filhos vai lembrando alguma barbaridade cometida pelo pai, e relacionada com os bens por ele deixados. Na verdade eles “vomitam” o velho Trajano – o que Argemiro, casado com Márcia, efetivamente faz, quando Renato propõe que a eles seja partilhada a estância de Santa Flora.

Também os peões da estância tem as suas más lembranças do falecido. A mando dele, haviam “feito o serviço” no Rodinei, que dera para rondar as mulheres do Xangri-lá, e tivera o tope de lhe desobedecer a ordem de não por mais os pés no cabaré. E ainda por cima se dizia que ele havia dormido com a Carmem, uma das suas “protegidas”. Ao se lembrarem de tudo, terminam se embebedando, massacram Gonçalo, ateam fogo na estância, enquanto Sérgio, sentado à mesa com os irmãos, à hora da ceia, se encarrega de incendiar a casa. Significativamente, na sequência inicial do romance, hora do almoço na estância de Santa Flora, num dado momento os filhos se sentam da mesa, e Sérgio prende fogo na toalha, na cortina, mas os peões, chamados, despejam água por tudo como principio de incêndio. Enquanto isso, “Trajano permanece im-

passível”, e, uma vez dominado o fogo, exclama, indicando Sérgio: “Este guri tem a ideia de que um dia ainda vai incendiar Santa Flora. Aprenderá que isso é impossível”. Mas o romance demonstra que isso, tanto era possível, que veio a acontecer. E nessa noite de Valpurgis, as chamas engolem a casa, e nelas o anão Ribas se atira. Santa Flora está destruída. Trajano desapareceu da memória dos vivos. A verdade triunfou.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 20.mar.1982. Letras e Livros, p. 4.

## DE PRIMEIRA ÁGUA

Geraldo Galvão Ferraz

Num país em que triste e ironicamente elege-se um anacrônico fazedor de sonetos para ser o “intelectual do ano”, raras são as ocasiões de colocar algum lastro no prato positivo da balança cultural e, sobretudo, da literária. Uma das oportunidades mais gratas destes últimos anos tem sido a emergência de um consistente elenco de livros e autores vindos do Rio Grande do Sul.

Cyro Martins, Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Sérgio Caparelli, Tania Faillace, entre outros, têm atingido um invejável nível qualificativo em sua ficção. Roberto Bittencourt Martins, com seu *Ibiamoré – O trem fantasma invadiu a primeira linha do romance brasileiro* (confirmam, o livro é da L&PM e está distribuído em todo o país) com uma explosão de talento para imaginar e contar histórias. Luiz Antonio de Assis Brasil é um caso semelhante.

*Bacia das almas*, sem qualquer dúvida, é o melhor e mais bem realizado dos romances com que ele vem traçando uma saga familiar que se confunde com a trajetória histórica do próprio Rio Grande do Sul. *Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo* revelaram um escritor promissor embora desigual; *Bacia das almas* já traz um autor extremamente consciente, que não se perde com a multiplicidade de fios narrativos e que consegue escapar da tradicional incompetência do escritor brasileiro em fazer os personagens falarem como gente de verdade.

O cenário principal do livro é a cidadezinha de Aguaclara, onde fica a fazenda Santa Flora, onde pontifica o coronel Trajano Henriques de Paiva Filho, um misto curioso de ditador latino-americano e de déspota esclarecido à maneira, digamos, do príncipe Fabrício, de *O Leopardo*, Trajano é prefeito e estancieiro, senhor absoluto, mandante autoritário, em assuntos públicos e familiares. É um personagem de exceção numa paisagem sonolenta e age de acordo. Como, também de acordo, o autor explora suas variadas facetas. O livro gira em torno de sua energia e de seus ímpetos. O contraste com seus filhos é flagrante e Trajano sabe disso. Trata mal o desorientado Gonçalo que se torna, a falta de outra rebeldia, integralista fanático. É enfrentado por Luiz que, casado contra sua vontade com a filha de um imigrante, tem de pagar o pesado tributo da importância sempre que se aproxima do domínio de Trajano. O terceiro filho escapa para o deboche homossexual. Incapaz de entender as mulheres, Trajano tenta submetê-las: a amante, Cheta, pelo poder; a mulher, pelos laços do casamento; a filha Márcia, transformando-a numa réplica glacial da esposa, após a morte desta; a filha Laura, pelo estupro.

Usando repetidos *flashbacks* e uma alternância vertiginosa de focos narrativos (o que dá um ritmo agilíssimo ao livro), Assis Brasil passa em revista o período de meados do século XIX (a infância de Trajano) até o advento do Estado Novo getulista (marcado pela morte do coronel). Quando Trajano fica doente, o romance vai ganhando um tom cada vez mais surreal e o autor usa um recurso em que é mestre – o humor. Talvez se esse fosse todo o clima do livro, *Bacia das almas* poderia ser uma espécie de contrapartida sulina de Galvez, o Imperador do Acre. Mas, assim como é, embora sem atingir a qualidade do livro de Márcio Sousa, constitui-se em ficção de primeira água, com virtudes mais do que suficientes para permitir que se espere com grandes esperanças p próximo livro de Luiz Antonio de Assis Brasil.

*Leia livros*, São Paulo, mai.1982, p. 6.

## UM CERTO CORONEL TRAJANO

Deonísio da Silva

O poder local e suas nefastas consequências têm sido objeto de boa parte de nossa ficção, sobretudo a partir das inaugurações temáticas do chamado romance de 30. de outra parte, também os escritores latino-americanos deram especial atenção ao tema, erigindo personagem das mais inusitadas e resgatando, pela ficção, uma hiato histórico. Então, de grandes e pequenos ditadores só se contam as glórias?

A literatura é a história secreta do povo, têm afirmado diversos ficcionistas. Armados dessa pretensão, numerosos autores têm dedicado vários romances à tarefa de desmistificar o passado, convictos de que esta outra história, a da ficção, é mais verdadeira – ou, menos enganadora, que a oficial. Isto é, a versão do povo é bem diferente daquela que o povo não contou. Assim, várias figuras históricas, tidas por intocáveis, sofreram algumas modificações substanciais em seus perfis, como, para citar certamente um dos melhores exemplos, o ditador paraguaio Gaspar de Francia, em *Eu, o Supremo*, de Augusto Roa Bastos.

Seria o povo fonte de poder também para a literatura? Os que intentam essas desmistificações estão construindo uma versão popular? Autorizados por quem? Num continente onde o analfabetismo é um dos maiores males, essas questões não frequentam ainda as agendas daquelas minorias que vivem na chamada Galáxia de Gutenberg.

## II

Luiz Antonio de Assis Brasil tem um projeto literário muito peculiar. Estreou, em 1976, com *Um quarto de légua em quadro*, procurando dar um retrato menos emoldurado da ocupação territorial do Rio Grande do Sul, ocorrida no século XVIII. Como bem notou Regina Zilberman, o romance trouxe duas decepções: uma, a dos Açorianos, decepcionados com as propagandas de imigração e promessas oficiais jamais cumpridas; outra, a dos leitores, ao descobrirem que o passado histórico da região sul tinha pouco de glorioso, submetido à verve de um romancista que não hesitou em retificar as mais caras tradições, como procedeu em *A prole do corvo* e neste *A Bacia das almas*, também.

Este ficcionista gaúcho traçou um quadro cronológico para situar sua trilogia. Do século XVIII, passou à Revolução Farroupilha, palco de seu segundo romance, e chegou à primeira metade dos 900 às voltas com um certo coronel Trajano (Jano, para as íntimas), senhor todo poderoso de Aguaclara.

Convicto de que não irá jamais morrer, o coronel, que é intendente na prefeitura local, arquiva requerimentos diversos que manda “conservar até 1981”. Planeja uma nova sede para a prefeitura, que pretende inaugurar em 1985, com o fim de comemorar os 150 anos da Guerra Farroupilha.

Além disso, registra em documentos oficiais uma grave incerteza, que espera resolver com o astrólogo municipal, “antes que ele morra”: “o milênio inicia em 1° de janeiro do ano 2.000 ou em 1° de janeiro de 2.001?”

Pretende, na passagem de século tão cabalístico, fazer uma grande festividade popular, reinaugar o indispensável bordel Xangri-lá e “mandar vir muitos fogos de Porto Alegre”. Tudo está posto na primeira pessoa. Até a alegria do povo é ele quem deflagra: “farei uma festividade popular”.

Como feito, é sob seu jugo que o povo trabalha, dança, paga impostos, sofre e desagrava supostas descomposturas ao *bureau politique* do poder local. Não raro, com o sacrifício da vida de seus filhos. Corpos populares prestam-se muito a lutar ao lado dos caudilhos, lado a lado, como diz a História; um pouco à frente de seus elogiados chefes, segundo a ficção; ao menos, nós campos de batalha, porque coronéis como Trajano, nessas horas sangrentas, apreciavam muito a retaguarda. Por isso, seus serviçais, que são quase todos, não podem sonhar em fazer um terço das “96.360 refeições de sua vida”, mas chegar à idade do senhor.

Este é, sem dúvida, o melhor dos três romances do autor, que não questiona o figurino tradicional dos bons romances europeus do século XIX. Aceita-o integralmente, apenas preenchendo o molde com outra matéria ficcional. Pouquíssimas inovações no modo de narrar, os mesmos índices para compor as personagens. Assim, “mulheres frígidas”, “filhos pederastas”, alcaldes mulherengos e prostitutas caprichosas trazem no rosto e nas vestes a marca de sua condição. Nada lhes será dado por acréscimo, anão ser os estereótipos de comportamento indispensável à fixação de seus lugares na estrutura do romance, tal como está construída.

Porém, sabemos que, assim como os discursos, os rostos podem querer mostrar-se para esconder-se; e vice-versa. E que os paradoxos não podem ser privilégios de Borges apenas. Porque eles povoam a condição humana e é da condição humana que se ocupa toda literatura.

Ainda assim, *Bacia das almas*, é romance de boa qualidade, de agradável leitura e, dada na agilidade da narração, encontrará, por certo, boa receptividade entre o público leitor, um pouco amolado com a monotomia narrativa de *A prole do corvo*, seu romance interior. Com mais acertos que percalços, Luiz Antonio de Assis Brasil, em apenas três romances, fez um significativo painel da região sul.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 1.jun.1982

## LATIFUNDIÁRIO, ADEUS!

Tarso Genro

Luiz Antonio de Assis Brasil, conhecido dos leitores de ficção através de dois trabalhos de enlace temático regional (*Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo*) publicada pela L&PM o seu romance “*A Bacia das almas*”. É a história de uma decadente família latifundiária gaúcha em cujo núcleo está como fator de desagregação a Revolução de 30 e a modernização política e social que a sucedeu.

Luiz Antonio já mostrou nos seus livros anteriores que tem os requisitos mínimos para ser taxado de um excelente ficcionista: domina o texto, conhece as técnicas do romance, sabe ousar sem perder o fio e – pasmem – tem como vernáculo uma intimidade de irmão. Não foge da narrativa que exige o texto trabalhado e longo e não teme a descrição que reivindica não só imaginação, mas também talento.

Neste seu último livro está flagrante a luta permanente que trava todo o escritor sério em busca do aperfeiçoamento. Aprofunda o exame dos personagens, tenta desanuviar seus véus ideológicos e os liga às circunstâncias sociais e políticas que são a base da sua determinação.

O fantasma de Trajano, o grande fazendeiro que é o centro da família e que se constitui num tipo magistral criado pela pena impetuosa do escritor, percorre todo o livro. De certa forma ele é o símbolo de uma dominação que ainda hoje é muito forte e que era hegemônica em nosso Estado, possivelmente até a década de 60: o latifundiário que mandava na política da mesma forma que mandava na estância, que geria os negócios públicos – sem qualquer pudor – em função dos interesses da modorrenta produção pecuária, extensiva, e para o próprio prazer dos seus iguais.

Está bem apanhado no livro um conflito que não é mero conflito de geração, como seria próprio de uma concepção de autor menor: de um lado a vida, em geral, que se “urbaniza” (leia-se o capitalismo destruindo a hegemonia latifundiária) com os filhos de Trajano, vinculados a um outro universo e assumindo as suas próprias sexualidades e paixões e, de outro lado, a ideologia latifundiária resistindo e reproduzindo seus hábitos dentro do próprio esquema familiar, que ainda se sustenta naquele mundo já caduco.

Trajano, intendente e líder político de Águas Claras, controla a cidade mesmo depois de morto. A situação proposta não tem nada de sobrenatural e fantástica, na acepção que lhe dá, hoje, a crítica moderna, pois o que é indicado de maneira exata são as sobrevivências ideológicas que sucedem historicamente aos seus agentes. Não é verdade que os caudilhetes ainda estão aí para gerar esperanças e amortecer as consciências?

O tema da decadência familiar, que tem como pano de fundo o fim de uma época e o descenso histórico de uma classe, é grandioso e não é novo. Por ele já transitaram Thomas Mann (“*Os Buddenbrook*”), Dostoiévsky (“*Os irmãos Karamazov*”), Érico Veríssimo (“*O tempo e o vento*”) e muitos outros certamente de porte igual ou menor. O perigo da aventura, para o escritor, é perder a perspectiva histórica e cair numa decadência crônica social refinada apaixonando-se pela pura singularidade proustiana.

Luiz Antonio esteve alerta a estes impasses. Não pretendeu fazer o romance definitivo sobre a decadência do latifúndio gaúcho, pois teria que enfrentar – num plano superior – toda a enorme e bela bagagem de ficção deixada pelo “*Tempo e o Vento*”, sem as limitações que a paixão de Érico pelo latifúndio propuseram. E porque esteve alerta fez um ótimo romance sobre o Rio Grande, elevando uma ponta de nossa história ao nível da tipicidade artística, com os pés na terra e com os olhos no futuro.

Seu terceiro livro consolida-o, ao lado de Josué Guimarães, Ciro Martins e Dyonélio Machado (para lembrar apenas três) como um dos melhores romancistas gaúchos, que exige respeito nacional, pela seriedade do que fez e pelo que promete fazer com os alicerces que plantou.

*CooJournal*, Porto Alegre, dez.1981



## MANHÃ TRANSFIGURADA

## VER, REVER E CONTAR

Guilhermino César

O romance histórico é o antecessor imediato do romance moderno. Segundo afirmava, com dobradas razões, um crítico francês de fins do século XIX, esse gênero – floração típica do citado século – nasceu com a paixão do “fato”. Contar um episódio, referir um caso sucedido, esse foi o programa dos primeiros romancistas. Houve, portanto, nesse movimento, em busca do concreto, arraigada preocupação com a “verdade”, isto é, a veracidade devia ser o ponto de partida para os exercícios da imaginação. A esta última caberia principalmente colorir, embelezar a realidade, dar-lhe interesse, cobrindo de verniz o triste e feio cotidiano.

Há tempos, quando se deu a invasão do romance latino – americano, poucos se aperceberam de que não havia ali, nos refulgos da campanha a seu favor, nada menos do que a nostalgia da realidade...passada. Nós, brasileiros, já havíamos ultrapassado essa fase. O romance, entre nós, na primeira metade do século XIX, tomara corpo, adquirindo maioridade, mediante a exploração de fatos ligados à história recente. Na Europa, como o leitor está cansado de saber, a historicidade, como fundo do quadro romanesco, foi buscada mais longe – nas dobras da Idade Média. Herculano, o pai do romance português, e Almeida Garret, por exemplo, continuamente escarafuncharam o passado ibérico, à caça das mulheres de pé-de-cabra, dos euricos, das damas brancas. O “cura da aldeia” e a Joanhinha dos rouxinóis – personagens da atualidade – são exceções na obra de ambos os grandes escritores citados. Na Inglaterra, deu-se o mesmo. O patriarca sem rival, Walter Scott, mergulhou fundo nos velhos castelos e lagos da Escócia, em busca de névoa, do indistinto, do passado característico de uma zona esfumada, capaz de dar ao escritor bastante liberdade para recriar uma realidade muito pouco real, mas em todo o caso vincada por costumes e paisagens, tipos e cidades determinada região. O essencial é que esta tivesse individualidade própria.

Antes de Alencar (que também reviveu cenas marcantes do nosso passado em seus romances), muito antes, portanto, de *O Guarani*, que saiu em 1857, nossos contadores de história foram também ao passado buscar inspiração, temas e motivos. O pedestre, o descolorido João Manuel Pereira da Silva, deu ao seu romancinho precursor (o primeiro que se publicou no Brasil) um título que diz tudo: *O Aniversário de D. Miguel em 1825*. Sua segunda novela chamou-se, ao gosto dos atuais professores de Moral e Cívica, *Religião, Amor e Pátria*. Macedo fugiu à regra, e por isso *A Moreninha* se constitui num quadro fiel, imperecível, da sociedade fluminense. Mas ainda ele, em outros trabalhos, não se cansou de pedir emprestadas à História, musa compassiva, figuras e cenas com as quais enchesse de lágrimas os olhos piedosos das moças em flor. José Antonio do Vale Caldre e Fião, o criador do romance gaúcho, por sua vez relatou em *O Corsário* uma intriga amorosa que teve por cenário o conturbado Rio Grande da era dos Farrapos. E Teixeira e Sousa, depois da *As tardes de um Pintor* ou *As intrigas de um Jesuíta*, coisa absolutamente ilegível, mas forrada de historicidade, voltou ao mesmo processo em *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes* (1848).

Que dizer de Alencar? Seu painel romanesco – não é novidade para ninguém – abarca praticamente toda a formação da nacionalidade. O “fanadinho” (apelido que lhe dera Pedro II, seu inimigo cordial) punha a História em tudo, até nos seus despeitos. *A Guerra dos Mascates*, que pouca gente conhece, é um de seus grandes livros; faz a caricatura, impiedosa, da Corte brasileira, ao tempo do “Imperador Filósofo”, com minúcias de cronista pirrônico. Logo, pode ser considerado, esse livro, um “romance histórico”, ou “romance de costumes brasileiros”, ou ainda “romance nacional”, como gostavam de dizer os autores de então. Com um subtítulo desse, na capa do livro, o leitor ficava sabendo do que se tratava: a realidade brasileira era a polpa, a substância, o atrativo principal.

Só o Realismo, depois de 1850 (isso na Europa, porque no Brasil andávamos ainda mergulhados no devaneio romântico), pôde efetivamente cumprir de melhor forma os compromissos que o ficcionista havia assumido com a verdade, isto é, a vida vivida. Alemães e italianos sabem disso melhor do que nós, porque só então surgiram por lá escritores que “atualizaram” o ficcionis-

mo entre esses povos. E os russos? Basta citar Tolstoi. Sem embargo de se ter notabilizado por sua penetração psicológica – ou por isso mesmo – seus quadros históricos são inesquecíveis. A mais convincente batalha napoleônica foi sem dúvida a descrita por ele em *Guerra e paz*.

Alejo Carpentier, que considero o nome mais expressivo da novelística latino – americana de nossos dias, costumava dizer que montava o fantástico sobre o real. Sem este como alicerce, não saberia compor um romance. Estou cansado, não quero ir à estante, que está longe, para conferir. Mas é esse, em resumo, o seu pensamento acerca do realismo–mágico, que só se credencia, afinal, ao nosso gosto moderno porque não dispensa a “nudez forte da Verdade”, como disse Eça de Queiroz, coberta pelo “manto diáfano da fantasia”.

Mandemos às urtigas todas as teorias. O bom mesmo é ler romances, coisa que nem sempre agente pode fazer. Confesso-vos, grave senhor e risonha senhora, que o ideal da vida seria, para mim, residir numa ilha, tendo ao alcance de mão todo o Proust, mais a restante canalha dos homens que povoaram a Terra com pessoas mais estimáveis do que as geradas por todos os patriarcas bíblicos.

Nesse começo de Primavera, com o vento soprando à feição, a janela aberta, não há coisa melhor do que uma história bem contada. Aliás, novela, conto, romance, só se admitem na roupa adequada: a letra preta no papel branco, de boa margem, num complexo a que não pode faltar – evidentemente – uma boa revisão. (Suspiro entre parênteses: porque não são revistos os meus artigos? Por quê?).

Quero confessar que só agora, premido por inúmeros afazeres, pude ler o último romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, que no seu nome não tomou conhecimento da ortografia vigente. Refiro-me a esta *Manhã transfigurada*, que recebeu já o elogio de tantos críticos, na posição humilde do leitor que leu, releu e gostou. Seus romances anteriores, aos quais aludi em outro lugar, puseram à prova uma inteligência capaz de fazer reviver o passado com extrema felicidade. Ainda uma vez, em sua nova aparição, o autor incursiona pelo Continente de São Pedro, que ele conhece tão bem, ao ponto de ressuscitar, levantando-a do esquecimento, uma sociedade tão diferenciada, como a que encheu de bulha, de conflitos, de amores e de penas, os burgos sonolentos do século XVIII. A vila de Viamão é o pano de fundo de *Manhã transfigurada*. E em dois traços, sem marcar o leitor, Assis Brasil tece bem o seu enredo.

Estamos diante de um livro que tem a estrutura de um romance passional. Não lhe faltam os “matadores” do gênero em que foi mestre um Camilo Castelo Branco. Mas Assis Brasil é também um escritor feito, possui astúcia e arte; em seus trabalhos não falta nunca esse mesmo passionalismo que é, afinal de contas, um traço inerente a sociedade mais antigas, menos atingidas pela permissividade que neste século subverteu quase tudo, mais ainda postula a boa formação do escritor, que só está o salva da indistinção em que se abisma tanto papel – borrado, como dizia, furioso, o sensatíssimo insensato que se chamou Qorpo-Santo.

Ora, o nosso Luiz Antonio conhece bem suas possibilidades. Tem imaginação. Tem um estilo que enleia. Sabe narrar. Diante do que, só nos cabe aplaudi-lo. E com isso pedir-lhe que não pare de nos dar novos frutos de sua indiscutível vocação literária.

## UM TRIÂNGULO AMOROSO NA VIAMÃO DO SÉCULO PASSADO

Alfredo Roberto Bessow

Se o enredo de *Bacia das almas* é baseado num período histórico bem definível, até mesmo pelo paralelismo político de muitos dos personagens, *Manhã transfigurada* tem um tempo vivencial impossível de ser definido. Tem-se percepção de que foi século passado. A Viamão que os personagens habitam é muito vaga, além da igreja e do sobrado, o autor não busca fazer um inventário mais detalhado do ambiente e dos tipos humanos que habitam. No enredo, apenas os habitantes do sobrado e da igreja se movimentam.

O triângulo amoroso traz um diferencial para com qualquer outro: mesmo casada, o “homem” de Camila – Sargento Miguel de Azevedo Beirão – não é parte ativa da trama. É exatamente a partir do pedido de anulação do casamento que os dois, Padre Ramiro e Bernardo, vêm se envolvidos pela ânsia de vida que vigora em Camila. Ao segundo coube a tarefa de despertar a consciência da carne e o primeiro atçou a paixão. O desconhecido da paixão, a mesma paixão que ela não tinha para com o “Sargento de Ordenanças”, mais preocupado em discutir “tudo que fosse de aumentar os bens, nada que dissesse respeito ao amor”.

Será exatamente o fascínio do longe, Padre Ramiro e suas descrições de Roma, que fará com que Camila tome conhecimento daquilo que é amor. “Como seria sentir amor pelo seu noivo?”, está indagação permaneceu sem resposta, até o despertar – impossível de amar a Miguel, casou-se muito mais pela possibilidade de morar no sobrado. Eis aí o nascedouro da infidelidade, atrevera a dizer. Morar no sobrado, em frente à igreja, outros acontecimentos para uma vida que trazia a curiosidade como marca dominante.

O autor se permite até mesmo a questionar certos dogmas da Igreja. Isso sucede quando Padre Ramiro toma ciência de que o sentimento que nutre para com Camila é amor. E já não mais bastavam as palavras devocionais, a fuga para o campo – universo – dos livros. Em tudo havia a “incômoda” permanência de Camila. O “incômoda” justifica, quando se tem a certeza de que algo, mesmo sendo desejado, contradiz todas as certezas acumuladas. Não é o amor e a paixão por Camila que o levam a reflexionar toda a sua vida – sacerdotal -, mas exatamente a impossibilidade de sobreviver apenas na racionalidade da fé. Já não mais bastam os sentimentos de caridade e doação ao próximo. É a volúpia e o desconhecimento da carne, com seu fascínio, que transtornam e deformam toda a consciência do seu ser e dever ser, baseado numa conduta, dita normal, estabelecida pelos livros sagrados e pela tradição da Igreja Católica.

“Cristo é uma imagem como tantas, feitas por mão de homem”, e, diria eu, pelos homens adequados às situações que mais convém a determinados grupos, quer políticos, financeiros ou ideológicos. A imagem de Cristo tem servido, ao longo da história, para as mais dantescas justificações. Foi com a espada numa mão e a cruz noutra que nações inteiras foram dizimadas, quer na América ou na Europa; se a Inquisição não subsiste aos moldes de antanho, ela se moldou ao novo tempo. E sem fogueiras, continua condenando ao fogo do inferno os “hereges” que questionam esta monopolização exigida pelos cânones eclesiásticos.

O livro de Luiz Antonio de Assis Brasil poderia avançar mais no sentido de aprofundar as dúvidas íntimas dos seus personagens. O processo de decomposição, do qual foi alvo o Padre Ramiro, poderia ter sido aplicado, respeitando-se as nuances e a moral de cada personagem, em relação aos demais envolvidos na sinistra história. Perdeu o romance, em densidade, uma oportunidade de retratar o mundo interior, quer de Bernardo, de Laurinda e de Camila. A abordagem poderia ter sido mais incisiva, denunciando os conflitos existenciais.

Em absoluto a ausência deste aprofundamento diminuiu a fluência do romance, apenas que, opinião particular, uma abordagem psicológica mais demorada, tornaria o romance mais compacto e a sua leitura fascinantemente dolorida.

Feito esta ressalva, que julgo importante, o livro se justifica pela habilidade do autor em conduzir a trama e desembocar numa chacina amorosa, sem cair na solução simplista. O diferencial deste romance, para o anterior, é que neste, os envolvidos, com exceção de Laurinda e An-

dré, que a tudo assistem impassíveis, exterminam-se mutuamente. A tragédia se adivinha já no primeiro segmento, quando Laurinda deduz que “o dia não seria como os outros, de trabalhos, mas um dia muito diferente e, por essa causa, temível”, e todo o romance, e a inteligente forma de estruturá-lo, servem como período preparatório para o desfecho.

Livro de fácil leitura, pela fluência com que o autor domina o material, exceção feita a uma falha quando a abordagem mais inquisidora no campo psicológico, Manhã transfigurada, ao fim da leitura, deixa-nos convencido, de que o tempo não foi despendido em vão. E isto, infelizmente, nem todos os livros tem condições de propiciar.

*Folha da Tarde*, Porto Alegre, 25.set.1982, p. 56

## REVOLTA E REMISSÃO

Leda Rita Cintra Ferraz

Olhares, suspiros, perfumes, o inevitável livrinho de versos, e até a velha ama com seus avisos e presságios (todos esses elementos românticos), estão presentes em *Manhã transfigurada*, o novo livro de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Mas o autor não se limita a esses moldes românticos pré-estabelecidos e vai mais além: ele faz de sua personagem principal – dona Camila – uma heroína que se revolta contra as condições sufocantes que se estendem sobre seu casamento, sua vida, enfim, sobre a sociedade em que vive. Nessa revolta, ela tenta primeiro realiza-se como ser humano, como mulher, não admitindo que resolvam por ela sua sexualidade. E para isso lança mão de Bernardo, o escrivão da igreja. Num gosto que revela por si só dois pontos - chaves do livro: a tentativa de romper com algo que sempre lhe fora imposto – a religião, que agora decidirá sua vida, e a tentativa de quebrar um isolamento a que eram condenadas as mulheres de sua época, relegadas ao mundo das escravas e dos padres, com quem podiam conviver mais intimamente, sem quebrar as aparências.

Porque a sociedade em que dona Camila tem de viver, e da qual Assis Brasil se utiliza para preparar o clima do livro, é regida unicamente pelas aparências, que determinam, num mundo mercenário, ambicioso e mesquinho, os bons e os maus. E procurar quebrar o estabelecido merece uma punição severa. E mais severa ainda, quando a ousadia parte de uma impotente mulher.

Então, como realizar o amor romântico que nasce entre dona Camila e o padre Ramiro, depositário de todas essas convenções? E se ainda por cima, já nesse trecho, dona Camila não mais se revolta, apenas deixa-se embalar por um amor mais forte do que ela? Com uma solução ainda ao gosto dos românticos – através da morte. Única chance de remissão para a personagem, e a única forma de livrá-la desse clima que a sufoca.

Na preparação desse clima, aliás, Assis Brasil se esmera: além dos elementos já citados, há outros que contribuem para que ele se torne cada vez mais sufocante – a casa sempre fechada, num círculo que restringe ainda mais a personagem, obrigada a permanecer em seu lar, as pessoas que comentam, a chuva que encharcou a pequena cidade, transformando suas ruas em barro, o amor não correspondido de Bernardo, ao mesmo tempo seu algoz e sua vítima, os conselhos de Laurinda, a ama.

Diante tudo isso, Camila sucumbe, nesse atual *O crime do Padre Amaro*, em que o escritor gaúcho leva a melhor sobre Eça de Queirós.

E talvez leve a melhor, exatamente por seu estilo. Porque em *Manhã transfigurada* mais uma vez Assis Brasil recorre aos *flashbacks*, e, desta feita de forma quase total já que o livro é um grande *flashback*, que só dá lugar ao presente nos minutos finais, quando o presente utilizado tem ainda a função de mostrar de forma contundente a pouca importância das mulheres em geral e a sua impotência diante da necessidade de conservar, sempre, as aparências.

Além desse tempo passado que predomina em quase todo o livro e talvez para melhor se adequar à história, o autor narra as aventuras de Camila num tom onisciente. E é com brilhantismo que Assis Brasil foge da mais perigosa armadilha desse tipo de narração: a de imprimir à obra um ritmo lento e arrastado. Ele consegue, entretanto, através da constante movimentação do foco narrativo, não apenas fugir dessa armadilha, mas também dar um ritmo agilíssimo ao seu livro.

Todas essas qualidades, alinhadas a uma linguagem regional sem sotaque, fazem deste mais um excelente livro de Luiz Antonio de Assis Brasil.

São Paulo, Leia Livros, out. 1982, p. 7.

## DUPLA SERVIDÃO

Vivian Wyler

Quarto livro do gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, 37 anos (os anteriores formaram uma trilogia iniciada com *Um quarto de légua em quadro* e encerrada com *Bacia das almas*), *Manhã transfigurada* confirma qualidades reveladas nos romances anteriores. Também aqui se fala de submissão e prepotência, de sexo como espelho das frustrações e incapacidades humanas, das leis próprias e invioláveis de um ambiente acanhado e rural. Mas ao invés do perfil de um caudilho ou da saga de uma família que degenera, tudo gira agora em torno de uma figura feminina, Camila, destinada a um papel e predisposta a romper com as suas limitações.

Manipulando com habilidades técnicas básicas, como a do suspense, Luiz Antonio de Assis Brasil – ex-violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e hoje professor de Direito Romano na PUC-RSRS do Rio Grande do Sul – tem estofo de ficcionista. Mesmo quando derrapa um pouco, quando, por exemplo, faz a ação trilhar caminhos por demais previsíveis.

Na trajetória de uma mulher “devolvida” pelo marido – o sargento de ordenanças e estancieiro Miguel de Azevedo Beirão – por não ser mais virgem, Assis Brasil compõe imagens pinceladas de viva ironia. Como a de Martinho Gonçalves, reduzido à penúria pela impossibilidade de continuar contrabandista. Ou as dos vários convidados que durante a festa de casamento são tomados de “uma certa indecência” e vão refestelar-se “nos matos escuros, aproveitando o momento em que na casa se apagavam as luzes”. Mas é ao descobrir o erotismo latente na religiosidade, ao perceber a proximidade e a distancia entre a servidão imposta a Camila – moldada para viver restrita aos votos do casamento – e a servidão do padre Ramiro.

- restrito aos votos de castidade – que o autor mostra a sua segurança, a intimidade com a linguagem e as suas possibilidades.

“Desdobrar cuidadosamente a casula verde sobre a mesa, de modo a ficar nenhum amassado, depois colocar sobre ela a estola de franjas ricamente trabalhadas em fio de ouro, o manípulo, o cordão de cingir a cintura, a alva” – assim descreve o autor o ritual que antecede a missa. Com igual detalhismo e sensualidade, detendo-se em caimentos e texturas de tecidos, ele fala das roupas de Camila: “As dobras do vestido, os babados, o cinto de seda, tudo estava como ontem”.

Trabalhando um tema desgastado – a relação de uma mulher com um padre – o romancista não se atém, no entanto, a noções de pecado e de dever. Não é o confeito de Camila, vacilando face aos apelos do corpo, que lhe importa registrar. Dominada por imposições sociais, mas dominadora enquanto senhora de escravos, tudo que ela quer, a cada instante, é certificar-se de que é mulher. No conflito com o padre, o autor prefere captar o contraste entre a penumbra da igreja e a luz da vida lá fora. A tentação da carne, sim, mas transfigurada em imagens blasfemas de Camila vestida de santa, branca como uma hóstia, visão deturpada de quem fez os votos de castidade aos 21 anos.

Personagem quase à beira do caricatural, Bernardo, escrivão e sacristão, é o elo de ligação de toda a história. Amante de Camila, ele não é o dono do seu coração; íntimo das coisas da igreja, ele não é um santo; apesar das suas fumaças de fidalguia, só consegue ser ridículo. E é a ele que cabe encarnar o ideal da sociedade em que vive.

Quatro livros em seis anos, Luiz Antonio de Assis Brasil, ao contrário de Bernardo – criatura sua – não para a meio caminho, não é indefinido em sua condição de romancista. Pode-se discordar desta ou daquela solução que dá às suas tramas, mas não se pode deixar de reconhecer a habilidade de narrar e de construir personagens.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.ago.1982. Cad. Especial, p. 5.



## DRAMA E CONFLITOS NA *MANHÃ TRANSFIGURADA*

Léa Masina

Desde que estreou como ficcionista, Luiz Antonio de Assis Brasil vem merecendo a atenção dos leitores e da crítica que atribuem à sua obra o mérito de revisar, dissolvendo numa ótica contemporânea, certos conteúdos ideológicos provenientes dos primórdios do século, quando o Regionalismo se impunha na literatura em consonância perfeita a uma época de afirmação nacionalista e de condicionamento político claramente definido.

A obra de Assis Brasil insere-se, portanto, no conjunto de produções de um período em que a revisão se impõe como condição de existência. E, embora 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.

Três romances iniciais – *Um quarto de légua em quadro*<sup>1</sup>, *A prole do corvo*<sup>2</sup> e *Bacia das almas*<sup>3</sup> – compõe 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.

Já no primeiro romance – *Um quarto de légua em quadro*, o Dr. Gaspar Fróes, médico de bordo que acompanha os casais açorianos colonizadores do sul do país, funciona como testemunho e consciência crítica de uma realidade de privação e injustiça; depois, em *A prole do corvo*, os episódios da Revolução Farroupilha permanecem como força motriz dos dramas individuais do povo e da soldadesca, principalmente de Filhinho de Paiva, feito soldado em nome de interesses – nem sempre os mais patrióticos – do pai estancieiro, preocupado em conservar o patrimônio ameaçado pela guerra.

Em *Bacia das almas*, a “prole” do Coronel Trajano, patriarca rural nos moldes da melhor ditadura remanescente, pela submissão e pelo convívio com a tirania, termina incapaz de equacionar e assumir valores próprios. Mesmo depois de morto o tirano, a situação perdura, porquanto todas as tentativas levadas a cabo por seus descendentes terminam sempre em fracasso, homens e mulheres privados de sua dignidade e discernimento.

Nesse ciclo, *Bacia das almas* é uma obra conclusiva: a História – como por aqui se conta – é mera estratificação ideológica. A verdade humana subjaz a ela e, inexoravelmente, as criaturas levam consigo as marcas do passado: a advertência permanece na obra através das analogias que uma leitura atenta pode oferecer entre o plano da ficção e a realidade com que ainda convivemos.

Mas, embora o escritor conheça a importância do conflito individual na configuração da narrativa, é óbvio que, nessa “trilogia dos mitos”, como vem sendo denominada pela crítica, escolheu privilegiar inequivocamente o grupo, o coletivo composto por nuances individuais, mas repercutindo na História, na formação de uma consciência social e desmitificadora.

Porém, essencialmente um ficcionista, há momentos em que as personagens – sobretudo as femininas – reivindicaram para si um espaço maior, no qual seus dramas e mazelas individuais, seus afetos, encontrem um modo mais amplo de expressão.

*Manhã transfigurada*<sup>4</sup> certamente responde a este anseio de aprofundamento psicológico e ficcional das personagens. Postas as coisas nos devidos lugares – assunto, tema e linguagem, sem romper, mas conciliando um legado cultural e histórico, Assis Brasil reinventa e recorta o tempo, mergulhando em cheio na origem dos dramas e na própria condição de existência do homem: oscilante, dividido, contraditório.

Como novela *Manhã transfigurada* não comporta os painéis de suporte que geralmente sustentam o arcabouço de um romance. Nela, tudo conflui para os protagonistas da estória, Camila, Bernardo e Ramiro, vivendo na Vila de Viamão, em pleno Setecentos.

A história faz-se presente, agora, não mais centrada no episódio, mas como conjunto de circunstâncias produzidas por uma época, definindo e justificando procedimentos, concepções e

imagens. Não se trata de narrar fatos passados, mas de transpor para a ficção a essência da História, as coisas acontecendo na consciência dos homens e conferindo dimensão aos dramas individuais.

Cada capítulo assemelha-se a uma tomada de cena em que a câmera se instala sob o ponto de vista de uma personagem, ajusta as lentes e colhe toda a perplexidade de um mundo densamente barroco que pulula sob a capa de aparente harmonia da Igreja Matriz da Vila de Viamão. E essa técnica corresponde, inegavelmente, à intenção de privilegiar não o enredo, que se torna quase elemento secundário, mas a apreensão do espírito pensando, as impressões contraditórias das personagens sob o aspectos vários de uma mesma ação. Cria-se, pois, de forma progressiva e, por que não dizer, espiralada, um mundo de luz e sombra, religiosidade e sensualismo, carne, matéria e espírito, fortemente tensionado e dividido.

Assis Brasil lida com tensões e contrastes: a novela impõe, de imediato, o descompasso entre a realidade objetiva, representada pelo lado externo das coisas – os cânones religiosos, os preceitos, os ritos litúrgicos, as horas marcadas pela recitação das Laudes, o Ângelus, as Vésperas – e o interior tumultuado e prospectivo das personagens.

Camila, a mulher, rompe com a estratificação de um mundo dominado pela religiosidade: ao se insinuar no espírito e no corpo dos homens da casa canônica, gera o estranhamento que leva as personagens a indagar o sentido de suas próprias existências. E será através dessas expectativas, desses desejos, desses afetos, dessas indagações que o autor irá compondo a urdidura da novela.

Hábil narrador, dominando sua linguagem de forma absoluta, Assis Brasil modula imagens pictóricas, plásticas, mantendo permanente o clima tensionado da época. As imagens são ricas e sugestivas: a nave ampla e vazia da Igreja Matriz de Viamão; nela o Padre, figura solitária. Os cheiros se misturando: o de Camila, na lembrança dos homens; o dos corpos jacentes sob o altar, como uma advertência sobre a finitude da matéria humana. O sacristão em roupas de peralvilho, a cara lambuzada de branco e com salpiques de lama, a recostar-se, encharcado, às portas de Camila. O chapéu tricorne a boiar, desmanchado, numa poça d'água. E depois Camila avançando pela nave da igreja, os braços abertos, noiva. Oferenda a ser consagrada, erotismo místico.

E o gesto final de Bernardo, rebelando-se e destruindo a representação do amor carnal e símbolo do poder divino, traduz o dilema do homem barroco que tenta inutilmente fundir os seus contrários. A manhã – transfigurada pela confluência dos dramas individuais que a retórica da Igreja é impotente para aplacar – evolui então para a tragédia.

Notas:

1. ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Um quarto de légua em quadro*. Porto Alegre, Movimento, 1976.
2. .... *A prole do corvo*. Porto Alegre, Movimento, 1978.
3. .... *Bacia das almas*. Porto Alegre, L&PM, 1981.
4. ... *Manhã transfigurada*. Porto Alegre, L&PM, 1982.

## BACH TRANSFIGURADO

Eunice Jacques

Ler *Manhã transfigurada* é quase ouvir uma fuga de Bach: sente-se, em determinados momentos, e de forma errônea, que a intensidade do cravo e a torrente da melodia já atingiu o ponto culminante e que se apressa para o fim. Mas, então, recomeçam as notas, sustenidos e bemóis, num contraponto que apenas levará a uma intensidade maior para um novo fluxo de sentimentos. E como um Bach que escreve diferente tipo de ficção, Luiz Antonio de Assis Brasil chega a ser barroco no seu texto, cheio de minúcias, de vocábulos extremamente preciosos, de palavras lapidadas, repensadas, às vezes também transfiguradas.

Não havia lido ainda esse jovem e energético romancista gaúcho, embora dele possua o *Um quarto de légua em quadro*, que vou ler tão logo me recupere desse simples e intrincado romance de amor. Depois, com igual pausa, penso buscar os dois outros livros, *Bacia das almas* e *A prole do corvo*, já me indagando se esses títulos também vieram de uma frase, uma única frase, que deu o nome à sua última obra: “Um sorriso ilumina seu rosto, luz na Manhã transfigurada, hóstia cândida”.

O compasso dessa frase (de novo Bach?) caracteriza todo o fluxo da obra, que absorve nova tendência da literatura europeia, especialmente de novos autores franceses e italianos, de abrir mão de qualquer marcação gráfica dos diálogos, que ficam inseridos nos parágrafos, mesclados a descrições próprias da narrativa e a pensamentos exteriorizados dos personagens. O autor se impessoaliza na obra e muito cedo se percebe que as personagens “livraram-se” dele, tomando seu caminho autônomo. A primeira a tomar a sua independência – o que evidencia a maturidade do escritor – é Camila. Creio que Assis Brasil conseguiu criar uma das criaturas mais fortes da literatura rio-grandense, em termos psicológicos: é essa moça de família de ganhos minúsculos, pelo controle maior ao contrabando a que o pai se dedicava, que é projetada, para atingir um nível social superior, aos braços de um rico senhor de terras, de Viamão, que se estendem até a Lagoa, e que também possui estância para os lados de Tramandaí. Mas, antes de tudo, *Manhã transfigurada* é uma história da busca do amor, daquele que é bem mais profundo do que o desafio de Camila de se saber mulher. “Amo ele”. “E não é paixão, é amor”. “Queria que ele levasse algo dela, era uma forma de ir junto para seu quarto, ficar quem sabe à cabeceira da cama, vigiar seu sono”.

O romance, situado em meados do século passado, é regional na moldura, nos costumes, na rígida moral de um Continente onde os homens mandavam, especialmente quando tinham terras, gado, escravos e títulos. A igreja matriz de Viamão também é personagem, e muito importante. Mas o livro tem a dimensão universal porque, na verdade, é uma bonita e triste história de amor, de amor-ódio, de amor-solidão, de amor-amor. Poderoso, como é o estilo de Assis Brasil, intenso, forte, às vezes sufocante como a própria *Manhã transfigurada*.

Zero Hora, Porto Alegre, 11.jan.1982. Segundo Caderno, p. 2

## A REPRESSÃO NUMA SOCIEDADE PRIMITIVA

Regina Zilberman

Luiz Antonio de Assis Brasil inaugurou sua trajetória literária com uma novela, *Um quarto de légua em quadro* (1976), a respeito da ocupação açoriana no Rio Grande do Sul, durante o século XVIII. Recorrendo a uma narrativa de procedência histórica e tomando como assunto a imigração, ele foi fiel a modelos literários que até então estavam obtendo boa repercussão entre o público gaúcho. Pois, remontando a Érico Veríssimo, que lhe deu uma dimensão épica com *O tempo e o vento*, o romance histórico, quando vinculado principalmente ao tema da ocupação do território rio-grandense, teve seus seguidores nos romancistas Moacyr Scliar e Josué Guimarães.

Assis Brasil não fugiu a própria regra no seu segundo livro, *A prole do corvo* (1978). Se abandonou os integrantes, permaneceu nos temas históricos, aliando-se à vertente regionalista ao abordar agora episódios da Guerra dos Farrapos, sangrenta guerra civil entre a província sulina e a administração imperial, nos anos entre 1835 a 1845. Por sua vez, a segunda incursão no gênero dava a medida da prosa do escritor. Em *A prole do corvo*, seu adentrar-se na história tinha nítida intenção desmitificadora. Investindo contra lugares comuns do passado ou contra figuras históricas consagradas.

É esta idolatria ufanista que é outra vez chamada à cena em sua terceira obra publicada, o romance *Bacia das almas* (1981), para ser desmascarada através do humor e da ironia. E, se o tempo narrativo aproxima-se mais da atualidade, já que a ação transcorre entre 1917 e 1927, ainda se matem vivos os laços como relato histórico.

Mas *Bacia das almas* fecha um ciclo: o do projeto relativo à desmitificação de um passado sacralizado pelas instituições oficiais e pelos ocupantes do poder. Que são descendentes – e herdeiros políticos – daqueles vultos, cuja honestidade de propósito é desmascarada pelo ficcionista. E, com a publicação deste *Manhã transfigurada* (Porto Alegre, L&PM, 123 páginas), percebe-se que o livro anterior encerra também outro ciclo, porque a obra regente apresenta novas opções estéticas e uma temática regional.

A história ainda num passado da colonização do Rio Grande do Sul, era indigente, e os padrões de civilização e tão-somente uma aspiração distante até utópica, digna apenas das pessoas um pouco mais letradas. Mas este recuo no tempo tem outro objetivo, visa a recuperar um primitivismo radical, que unicamente esta localização numa época muito remota da história do Estado e numa região muito afastada de qualquer outro centro podia permitir. Portanto, não se trata de uma novela de caráter histórico ou regionalista, já que toda informação relativa ao período em que se passa a trama é antes um recurso para realçar os conflitos interiores dos protagonistas, que um dado de ordem documental.

E este interessa em se aprofundar na intimidade dos atores que assinala o relato. Evita assim o processo onisciente, próprio ao narrador distanciado no tempo que empregara nos textos anteriores. Com isso, permite que sejam as criaturas ficcionais as expositoras de suas paixões, e estas vão-se intensificando à medida que crescem as proibições que as cercam.

O conflito decorre, portanto, deste choque entre o desejado e o proibido, sendo que este se avoluma em decorrência, de um lado, do ambiente em que habitam as personagens, o qual, embora primitivo e agreste, se pauta por uma legislação rígida e rigorosa. E, de outro, o conflito advém da condição das personagens, já que Camila, a jovem esposa do sargento Miguel, rico proprietário de terras, é empurrada, devido a seu temperamento, ao adultério, enquanto seus amantes possíveis, o sacristão Bernardo e, depois, o pároco Ramiro, padecem de impedimentos reconhecidamente intransponíveis.

Há, pois, uma paixão em princípio irrealizável mas, por isso mesmo, incontida, norteando a conduta das personagens. E, do outro lado, um meio social nada civilizado, entretanto, por paradoxal que seja, altamente repressivo. Os ingredientes para uma tragédia estão aí dispostos, e Assis Brasil procura tirar o melhor partido deles. Com isso, escreve seu melhor livro e oferece ao leitor uma narrativa ágil que, por se passar naqueles tempos em que se implantava uma sociedade no Sul, não se mostra menos atual, nem menos interessante. Pelo contrário, propicia uma re-

flexão aguda sobre os frutos da repressão, quando esta se alimenta do sufocamento dos desejos mais íntimos, mas, na mesma proporção, mais intensos, do ser humano.

---

REGINA ZILBERMAN, Comentarista. Crítica literária. Porto Alegre

*Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 27.dez.1982, p. 5.

## O TEMA EM SUA MATURIDADE

Antônio Hohlfeldt

Não é de agora que Luiz Antonio de Assis Brasil ocupa-se com amores desditosos, apaixonados e fatais. Já em *Um quarto de légua em quadro*, seu romance de estreia, o amor do Doutor Fróes era um sentimento fatal, regido pelo destino, e ele, como a mulher, simples marionetes. Posteriormente, em *A prole do corvo* como *Bacia das almas*, tinham, em última análise, como tema mais constante, esta mesma situação, quem sabe o fatalismo herdado de seus maiores açorianos, e que o autor concretiza em tais situações-limite. Mas é em “Manhã – transfigurada” (1), que já chega a sua segunda edição, que Assis Brasil atinge, literariamente, o maior despojamento, a maior concentração, a tensão perfeita num equilíbrio constante que jamais até então realizara.

A narrativa é breve, pois se organiza em onze relativamente curtos capítulos, pouco além de sem páginas. Ela se distribui quase que matematicamente, cinco capítulos alternados a relação entre Camila e Bernardo, Ramiro e Camila, e o primeiro deles que dá, em última análise, a perspectiva geral da narrativa, reiterada sutilmente aqui e ali, e que é a da escrava Laurinda. Nesta organização, verifica-se haver uma narrativa eminentemente feminista, e, mais do que isso, fascinada com este ponto de vista.

Dois subtemas marcam todo o texto: de um lado, a força do destino que a todos conduz. Este tema também não é novo em Assis Brasil, e já começa reforçado na epígrafe da obra. Mas há uma grande diferença na maneira pela qual Laurinda, Camila, Bernardo e Ramiro o visualizam. Os dois homens, na verdade, enfrentam-no a descoberto, sem o menor preparo, em oposição às mulheres, que possuem uma intuitiva visão de como dominá-lo. Das duas, porém, passa-se de um maior controle por parte de Laurinda, nos primeiros capítulos, à sabedoria decisiva de Camila. No entanto, o destino acaba por impor-se a ela própria, no desfecho trágico que surpreende o leitor. Neste sentido, a perspectiva da tragédia grega é retomada com absoluta fidelidade pelo romancista gaúcho, na medida em que Camila, pensando ter dominado o destino, comete sua desmedida, sendo por isso castigada. Seu castigo, contudo, atinge a todos os que lhe estão mais próximos. Laurinda, contudo, no parágrafo final do texto, recupera o domínio da situação, e assim, da mesma forma que é sob a perspectiva da negra escrava que a narrativa se abre, assim também se fecha: para o povo da vila de Viamão, a morte de Camila devolve-lhe a virtude que a denúncia do marido havia conspurcado.

Com *Manhã transfigurada*, Assis Brasil 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. Já é lugar comum dizer-se que até mesmo aqueles romancistas que mais pretenderam falar da épica gauchesca, terminaram por prestar sua homenagem ao silêncio significado da mulher em nossas inóspitas paisagens coloniais. Assis Brasil, porém, faz mais do que isso. A imagem de impotência do Sargento Miguel, marido de Camila, é mais do que metáfora: é a figura da própria impotência de uma classe, acostumada a mandar, mas não a encontrar-se com seus iguais. Ou seja, é apenas sob a perspectiva da escravidão – impingida na época às mulheres – que Miguel pode se afirmar. Na medida em que descobre, porém, a anterior liberdade de Camila, que deixara sua virgindade com um peão qualquer, de quem nem sabia mesmo o nome, sente-se o proprietário traído pela propriedade. Nada lhe restando senão denunciar a burla, abre, simultaneamente, o caminho da real liberdade para a mulher que, afrontada, assume esta liberdade em todos os seus riscos, permitindo que a narrativa, desta forma, se dê num constante paroxismo equilibrado entre seu próprio sentimento de vingança e a sedução consciente ou não que realiza, primeiro de Bernardo, e depois de Ramiro.

Não é exatamente nova a temática assim desenvolvida. Podemos lembrar os textos de Soror Tereza, os livros de Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco, para citarmos apenas os mais clássicos. O próprio José Régio desenvolve profundamente, em sua poesia, o tema que, em última análise, constitui importante subtema deste romance, que é a oposição entre Deus e o Diabo,

a Virgem Maria (pureza) e Camila (o pecado), a oposição entre a vida (tanto a física quanto a espiritual) e a morte.

O tema em si é fascinante. Mais do que isso, porém, o escritor, dono do material, é capaz de reproduzi-lo sob linhas diversas, ampliando sua própria vida: assim, toda a narrativa multiplica-se no mínimo sob dois prismas, ora o de Camila, ora o de Bernardo ou Ramiro, quando não passa pelo agudo crivo de Laurinda. O que temos, pois, não é uma narrativa clássica, no sentido da certeza das coisas narradas, mas um texto eminentemente contemporâneo pela dubiedade e ambiguidade com que se caracteriza. Mais do que isso, combinando sabiamente o aspecto do destino, o narrador é capaz de criar e manter uma tensão permanente, na medida em que antecipa as ações, criando um clima de agouro e morte que se completa amplamente no contraste entre os fatos que compõem o desfecho da narrativa e o próprio título da obra. A Manhã transfigurada a que se refere o título mantém a ambiguidade, sobretudo após a leitura do texto, pelo simples fato de ratificar o sentido de vitória do Destino.

Maduro o suficiente para aprofundar um dos grandes desafios, que é o do artista capaz de expressar sentimentos contraditórios e mesmo oposto de vários personagens a uma só vez, Luiz Antonio de Assis Brasil ainda se dá ao luxo de, para tanto, valer-se de uma conquista importante da linguagem cinematográfica, que é a simultaneidade de enfoques de um mesmo fato. Emerge assim, por trás da paisagem constantemente nebulenta dos dias de chuva que caracterizam toda a fugidia ação romanesca, uma imagem fresca e luminosa do fazer literário que, talvez por isso mesmo, justifique ainda mais o título escolhido.

*Correio do Povo*, Porto Alegre, 27.abr.1983. p. 15

## PRESENÇA DO BARROCO EM *MANHÃ TRANSFIGURADA*

Henriette Karam Trindade

Podemos afirmar, com toda a certeza, que o barroco, como período estilístico, emerge da fusão entre o teocentrismo, revigorado pelo Concílio de Trento, e o nacionalismo precursor da Idade Moderna, sustentado por Galileu, Newton e Descartes.

A concepção de Deus, preliminar para esta tendência teocêntrica, desenvolve-se no homem a partir da percepção e consciência de sua finitude. Numa ansiedade de vencer o destino natural e fatídico da existência humana, surge a religião: “um sistema de crenças e práticas relativas às coisas sagradas” (Durkheim), que em seu pragmatismo vai assegurar ao homem a sobrevivência espiritual.

Todavia, se a religião exerce uma função gratificadora, pois ajusta-se aos anseios humanos, possibilitando ao homem perpetuar-se, através do dogma religioso da imortalidade da alma e rituais fúnebres, enquanto instituição, impõe suas *summas* e cobra o cumprimento de leis que deverão reger o comportamento dos homens. Basta, para isso comprovar, observamos que a prova moral da imortalidade da alma acha-se fundada na Justiça Divina, que exige devidas sanções recompensa ou punição, à virtude ou vício.

Assinalamos aqui que, dentro das relações do homem com Deus, há ideia de que a Justiça de Deus e a moral humana não permitem uma só medida, conforme prega Vieira: “... os pecados, ainda que acheis neles todos os falsos bens que vos prometem, só eles tiram o Paraíso, e dão o inferno. E como o verdadeiro penitente está vendo que só os pecados o podem tirar do paraíso e levá-lo ao inferno; que caso há de fazer dos juízos dos homens? Dos pecados sim, e só dos pecados, porque só por eles o pode condenar Deus”.

Acha-se o homem, portanto, pressionado de um lado pelo teocentrismo que lhe impõe o sobrenatural sob o signo do dogmatismo, e enquanto dogma, possuidor de uma “imperatividade que lhe atribuirá um caráter intocável... uma verdade absoluta que emerge acima de qualquer debate” (LYRA FILHO) e, por outro, pela ciência e filosofia progressista onde Galileu afirma que ao aceitar o homem admite-se a razão, ou um Descartes que assevera ser o homem “une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser”.

E se já no espírito grego se manifestava uma atitude dialética em que a filosofia buscava fazer de toda a ação humana uma ação consciente através da auto reflexão do espírito, na tentativa de tecer uma concepção do Universo, é igualmente indubitável, no século XVII, que o questionar é congênito do homem.

No entanto, com o racionalismo a teologia assume um caráter racional em que as novas demonstrações da existência de Deus e da alma são formuladas mediante as forças naturais da razão e suplantam antigas concepções religiosas medievais, não sem antes entrarem em conflito com o clero.

O homem é acometido de um agonicismo crônico que muito bem expressa Pascal em seus pensamentos: “A natureza nada me oferece que não seja matéria de dúvida e inquietação. Se não visse nela o menor sinal de uma divindade, me decidiria pela negativa; se por toda a parte visse as marcas de um Criador, repousaria em paz na fé. Mas, vendo demasiado para negar e demasiado pouco para me certificar, encontro-me num estado digno de lástima ... Meu coração inteiro tende a buscar o verdadeiro bem para segui-lo; nenhum preço me pareceria excessivo em troca da eternidade”.

Contudo, a vida transcendente permanece envolta por um mistério impenetrável. O homem percebe a condição humana, segundo Pascal, na imagem de um grupo de condenados à morte que todos os dias assistem alguns dos seus serem degolados, e aos quais nada mais resta fazer que, vendo a sua condição e a de seus companheiros, aguardar com angústia e desespero pela sua vez.

Em *Manhã transfigurada* de Luiz Antonio de Assis Brasil, podemos notar justamente, o trágico da existência humana através da representação clara e vivida do sofrimento do homem pe-

rante o drama do seu ser considerado em sua finitude. Pois que sua efemeridade é ao mesmo tempo a razão de seu apego carnal e o acesso à verdade suprema.

O homem frente ao externo dilema dos prazeres terrenos ou glórias celestiais é a temática abordada. O mistério do destino humano é assim encarnado de modo vivo e loquaz em uma linguagem cheia de contrastes e rica em imagens, que se justapõem, do mais puro barroquismo.

A inovação do barroco, enquanto movimento, foi a descoberta do conflito interior da alma do homem. No entanto, ao explorar o dilaceramento do eu e a infeliz experiência da contradição interior do homem, Assis Brasil comprova a concepção de um barroco super-histórico, como tendência natural do homem, que transcende épocas, períodos e escolas.

O que podemos claramente notar é que a angústia e inquietação do homem frente ao mistério trágico do seu ser suplanta os tempos. E o barroco caracteriza-se pela manifestação do drama de consciência incitado pela morte, face ao enigma da existência.

Considerando que “a essência da Tragédia Antiga não era uma personagem ligada por um conflito a outra, mas o heroisolitário enfrentando o seu próprio destino ou representando até o fim o drama interior de sua própria alma” (KITTO), e que mesmo em Corneille ou Racine as situações trágicas se apresentavam através de um conflito interior em que o homem debate-se entre as relações antitéticas, então, constataremos que, de fato, o barroco em tudo se presta para a expressão do trágico. Isto porque se o trágico nasce “quando se destrói razão de uma existência, quando uma causa final e única deixa de existir” (STAIGER), o barroco, por sua vez, dissecou o homem na angústia da fugacidade da existência. Trespasado pelo desespero frente à vida que flui, pela fragilidade da beleza humana que sofre a ação destruidora do tempo. Onde “o homem é um anfíbio, habitante do céu e da terra” e a morte a expressão suprema da efemeridade.

Toda a tragicidade da existência manifesta na literatura barroca se expressa de igual forma e conteúdo em *Manhã transfigurada*, no retrato, confissão dos contornos da alma conflituante do homem.

Os recessos e profundezas da interioridade do homem são revelados através de personagens que, à semelhança das de Corneille e Shakespeare, obedecem simultaneamente a impulsos contrários. Com isso colabora o apurado estilo do autor em que temos a alternância dos focos narrativos não só como variáveis do ponto de vista particular de cada uma das personagens e desvendar sua interioridade mas, também, e principalmente, uma análise do jogo conflituoso do ser e parecer, onde o disfarce e a máscara representam igualmente elementos da alma humana. Exemplo disso é a personagem feminina – Camila, que com voz disfarçada se insinua, negando e consentindo em ardilosa sedução. Assim, as personagens de Assis Brasil vacilam pendulantes entre os desejos da carne e as forças do espírito, no conflito intemporal da sensualidade e espiritualismo que bem refletem o homem em sua natureza: instinto e razão. Por vezes, tomadas pelo desespero desvendam, aos moldes das personagens de Dostoiévski, experiências humanas perturbadoras em delírios que desvelam a faceta demoníaca do homem.

A personagem feminina surge na obra como elemento do trágico, pois desperta instintos de paixão carnal que eclodirão em transgressões às normas vigentes – a “hybris” da tragédia grega – uma vez que o desejo “leva os homens ao esquecimento das verdades divinas” e as “paixões são brutais ao afastar do reto caminho”. (1)

O elemento religioso adquire desta forma um papel significativo. Padre Ramiro, quando de posse da fé cega e dogmática contra o medo e a dúvida, lança-se para o alto, pois não pertence “à comum espécie dos mortais”, erguendo-se “reto em direção a Deus”, tal qual as “torres da igreja alvejando um pedaço do céu”. (2) Isto porque o homem enquanto religioso se mantém harmônico com o universo, pois lhe são conhecidas as relações de causa e efeito das coisas, a origem dos entes. À semelhança dos rituais místicos do homem das sociedades tradicionais e arcaicas, faz as coisas “Assim como faz sempre” (3), onde “Tudo está como no preceito” (4)

Na crença dogmática tem sua “alma descansada, sem dúvidas, sem ameaças” (5), pois está posto “em profunda união com os mistérios da fé”, consumido pelo “dogma que sabe encerrar algo muito mais profundo que os sentidos revelam”. (6)

A figura de Camila, porém, transbordante de erotismo, coloca o mundo “sobre sustentáculos vacilantes”, pois instiga à “dúvida”, a experiência nunca vivida de vacilação ante as verdades

eternas” (7), que precisa ser abrasada com orações que dissimulem a ruptura imposta pela reflexão e conduzam o retorno à unidade com a natureza.

Nas imagens de Camila, dos santos, do incenso e dos cadáveres, Assis Brasil, sob a luz do barroco, delinea na ficção a crise da teologia cristã, que encara a vida como “uma preparação para a morte” (17). Nela, o homem enquanto carne, sofre as limitações espaço – temporais que lhe são impetradas em função da matéria de que é constituído e que está fadada a desfazer-se com a morte, visto que efêmera. E enquanto espírito, passível de transcendências, isto é, ultrapassamento da sua realidade carnal se se abster dos prazeres da carne. Na devoção espiritual o homem liberto da escravidão dos desejos encontrará a purificação de sua alma e, conseqüentemente, sua redenção.

Extremamente poderosa é a cena final. Pois mesmo sendo traçado o destino das personagens, a obra permanece em aberto, enquanto profundamente simbólica.

O incenso de onde “uma fina linha de fumaça adeja ainda” (18) é o único sobrevivente. Não poderia ser de outro modo. O impasse do homem não se resolve.

Assim, na representação simbólica, Camila é o cordeiro sacrificado, em que se transfigura a morte na consagração do espírito.

A intemporalidade do tema aliada ao aprimorado estilo do autor fazem de *Manhã transfigurada* uma obra a perpetuar-se.

1. ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Manhã transfigurada*. Porto Alegre, L&PM, 1982, p. 13
2. Idem, *Ibid.*, p. 13
3. Id., *Ibid.*, p. 16
4. Id., *Ibid.*, p. 10
5. Id., *Ibid.*, p. 114
6. Id., *Ibid.*, p. 33
7. Id., *Ibid.*, p. 118.

Na antítese de imagens em que explora o sensorial, Assis Brasil joga elementos que irão sintetizar a problemática da existência humana. Evocando ora “a névoa perfumada do incenso” (8) que se ergue no ar; ora “o odor fétido dos cadáveres sob o assoalho” (9), “tisonando o ambiente com a sua presença reveladora de um mundo oculto, sem desejos” (10), “O destino de todos que a todos tragava. Tão perto, tão presente, tão inegável” (11), “que nos momentos mais sublimes da missa lhe lembrava a morte corporal, coisa terrível e odiosa” (12); ora “o cheiro dos santos, fechados em suas vidas de madeira e pano” (13), com “cabelos sem o brilho da vida, pregados a cabeça de pau” (14); ora Camila, “cheiros de vida e paixão”, “Um despejar de vida. Viço, juventude, alegria, perfumes terrenos, vestidos rocantes... a carne quente” (15), “emergindo entre as orações” (16), o pensamento obsceno despindo-a com lascívia.

8. Id., *Ibid.*, p. 22.
9. Id., *Ibid.*, p. 103.
10. Id., *Ibid.*, p. 33.
11. Id., *Ibid.*, p. 103.
12. Id., *Ibid.*, p. 17
13. Id., *Ibid.*, p. 102.
14. Id., *Ibid.*, p. 100.
15. Id., *Ibid.*, p. 99.
16. Id., *Ibid.*, p. 100.

*Folha da Tarde*, Porto Alegre, 30.abr.1983. Lazer/Utilidades, p. 2

## A TRANSFIGURAÇÃO EM CENA

Cecília Kemel

Com todo o conhecimento que lhe adveio de ter escrito seus romances anteriores (1), Luiz Antonio de Assis Brasil transborda, em *Manhã transfigurada* (2), numa narrativa amadurecida, uma narrativa que se ocupa do exame detido das personagens cujo perfil traça com extrema lucidez, procedendo como que a um corte longitudinal na personalidade de cada uma.

Fixando o tempo do narrado numa época de seu inteiro domínio (o início da colonização de Porto Alegre e arredores) e a atuação dos protagonistas em torno da paisagem e Viamão (mais precisamente a Igreja), Assis Brasil restringe o movimento do enredo a um tempo e a um momento interior. Examina com cuidado e capta com tino de mestre as manifestações emanadas do espírito da jovem Dona Camila. Mergulha fundo na alma feminina, de onde emerge senhor absoluto dos sentimentos, das crises, dos desejos e anseios que ali dormem, presos e silenciosos por vezes entorpecidos. Por outro lado, num segundo plano, embora com a mesma perspicácia, resolve os pensamentos e angústias do sacerdote, suas dúvidas da alma e sua tentações da carne.

*Manhã transfigurada* reflete o vendaval que varre uma alma de mulher, a descoberta de suas próprias arestas e a busca da transformação frustrada: “Tal como lá fora onde a chuva fazia cair fios de água e cristal, sua alma alcançava de novo o silêncio e a quietude da noite (...) agora dispunha do que desejava, na tensão mesmo de escolher, não sendo levada pelos fatos da vida. Queria Ramiro, nada a impediria”, (p-109/110).

A par do motivo, por si só interessante, o autor utiliza-se da técnica do corte, sem necessariamente recorrer a memórias pessoais das personagens, o que torna seu escrito muito mais atraente. Assim, logo de início, após a primeira cena, há o grande corte e todo o enredo transcorre entre esse episódio e a última parte, onde somente então vamos reencontrar aquela primeira cena. Entretanto, há muitos outros cortes, pequenos, em que o autor traz uma a uma, suas personagens até determinado ponto. E dali novamente parte, sempre em direção à primeira cena, fazendo com o leitor um jogo de aguçar curiosidades. Completa-se o cenário com a linguagem utilizada, que permite a perfeita climatização do leitor transportando-o com naturalidade para a época em que se passam os acontecimentos.

É, pois, uma novela trabalhada e altamente sugestiva, escrita em quadros que se encaixam como um quebra-cabeça, para formar a grande imagem final, a de um tempo em que o moralismo condenou e a paixão avassaladora esmagou a ousadia de uma mulher.

- (1) *Um quarto de légua em quadro*, 1976; *A prole do corvo*, 1978 e *Bacia das almas*, 1981.  
 (2) ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Manhã transfigurada*. Porto Alegre, L&PM, 1982.

## MANHÃ TRANSFIGURADA

Ely Costa Marciniak

MANHÃ TRANSFIGURADA é o quarto livro de Luiz Antonio de Assis Brasil. Nele ainda persistem, como pano de fundo, os elementos que enriqueceram os três anteriores: os centros de povoação do Rio Grande do Sul, os estancieiros e a milícia e onde a brutalidade dos homens é paralela à valentia e a vida das mulheres é a da reclusão e das quais a sensibilidade é sufocada por exigências e restrições.

O foco narrativo aproxima-se mais e mais da igreja até que se centraliza nela, tornando-a palco dos principais acontecimentos.

Mas o que é que nos prende tanto à leitura deste livro? Será a beleza que escorre de uma sensualidade dosada e exata? Será o mistério que mantém o interesse, através do vestido que está sendo costurado? A verbalização que inclui desde os giros de linguagem dos habitantes de Viamão naqueles distantes tempos, onde transparecem costumes e credences? Ou a curiosidade com relação ao tratamento de um tema tão explorado e onde os valores impostos pelos votos sacerdotais são questionados à loucura?

Acreditamos que, no mosaico da colonização rio-grandense, tão antigo e tão novo como a vida, L.A. A. Brasil redescobriu o filão trágico, colocando, da maneira mais despojada, o amor e as imposições, tanto de uma moral social como as eclesiásticas que se abatem sobre as personagens sob formas irreconciliáveis. E nem faltou a dignidade auferida a Camila, pelo nascimento ou adquirida, no sacerdócio, por Ramiro e também a inocência perdida por Camila, ocasional e quase inconscientemente, ou conquistada por Ramiro através do amor de Cristo e dos Evangelhos.

A consciência do pecado explode do momento em que um agente (representando a estrutura social e opressora) torna evidente a quebra de um receita moral (a perda da virgindade) e desencadeia um processo demoníaco que envolve cada vez mais a heroína e vai, num crescendo, obrigar a quebra de outros preconceitos, agora os sagrados. Ramiro e Camila não podem, pelo posicionamento que adotaram, evitar ou recusar o movimento trágico para a catástrofe final que certamente os vai colher.

E não faltaram os avisos e augúrios: é a comunicação da escrava, é a manhã hibernal e cinzenta. Também os coadjuvantes – enquanto a escrava se torna quase uma projeção da ama, Bernardo, diferente de Ramiro, se abisma em sua própria fraqueza e atrai Ramiro para o vôo que não está além de suas possibilidades de homem mas sim da sua posição de detentor do puro, do verdadeiro, do justo e faz Ramiro crer, ainda que por momentos, na sua noite de agonia – que um coração tocado pelo amor ultrapassa o profano.

Bernardo realiza a sua destinação e precipitam-se na queda Ramiro e Camila. Esta, no derradeiro e ousado esforço de conciliação, apressa a catástrofe.

E, na Manhã transfigurada clama, no silêncio que se fez, somente a voz do coroinha – pureza que restou.

E, ainda, o fluir narrativo, que envolve e sugestiona, fortalece em nós a certeza da excelência de MANHÃ TRANSFIGURADA.

*A Voz do Vale*, Cachoeira do Sul, set. 1983, p. 6

## UM TRIÂNGULO INSTIGANTE

Maria da Glória Bordini

Imaginem uma mulher recém-casada, que aguarda, em prisão domiciliar, a anulação de seu matrimônio. O marido, militar de posses e prestígio, descobre que ela não fora virgem ao leito de núpcias e esconde-a em sua casa da cidade, para que o escândalo não atinja sua estância e círculo de amizades. Acrescentem o escrivão da paróquia, moço letrado que acompanha os trâmites do processo canônico e presta serviços de sacristão ao pároco, e o próprio padre, uma cabeça esclarecida, que recebeu suas ordens em Roma e tem mandado para aplicar o Direito Canônico na região. De um clássico triângulo como esse só se pode esperar um numeroso caso de amor que, envolvendo padre e sacristão, promete ser melodramático, possivelmente maniqueísta ou anticlerical. Pelo menos, é o que seguido acontece nos romances de língua portuguesa, desde Alexandre Herculano e suas almas dilaceradas entre Deus e a carne ou Eça de Queirós e seus lascivos moralistas.

Pois esta novela de Luiz Antonio de Assis Brasil não sofre de nenhum desses lugares comuns. Em primeiro lugar cada personagem tem sua vez de falar e expor sua própria versão do que lhe acontece. Assim, os mesmos fatos – casamento e contragosto, escândalo, mudança para a cidade, segregação forçada, caso com o sacristão, paixão discreta do padre e o paroxismo final na missa das seis – 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 lhe 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.

Em segundo lugar, utiliza-se um artifício muito hábil para aumentar a sedução das criaturas inventadas: o autor as deixa falarem, mas quase nunca diretamente. Há um narrador onisciente, neutro, que não emite julgamentos de nenhuma espécie nem reflete sobre nada. Sua função é melindrosa: distanciar cada versão com referencia ao leitor. Por esse meio, os eus que se confessam ou pensam não conseguem envolver emocionalmente aquele que os ouve. Cria-se uma barreira em torno de cada um, não só pela sua própria condição existencial, de encerrados, mas também por obra da voz do narrador. Este recurso, por outro lado, é mais um reforço para que a história conquiste quem a lê: permite que o leitor faça seus juízos, encontre suas explicações, participe da criação, enfim.

A tais fatos e figuras assim tornadas plausíveis adere um película de irrealidade imprevista. Embora não se mencione nada no texto, salvo o local, Viamão, a história desses amores sucede por volta de 1790, como se pode deduzir das informações históricas que nela aparecem. Uma pesquisa minuciosa nos papéis da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, daquela cidade, assegura à novela um cenário histórico fielmente reconstituído, que emerge nas falas das personagens, nos torneios de suas frases e no vocabulário, nas precisas descrições dos lugares e objetos, especialmente os relacionados com as alcovas e o ritual preparatório da missa, este importante não apenas em si, pela beleza hierática que nele se instala, mas também pela marca do rito sacrificial que a história implica.

Este cenário exerce uma dupla tarefa. Uma é a de escrever a História da pequena sociedade ainda açoriana que centralizava a vida do Estado do Rio Grande do Sul nos fins do século XVIII, com seus usos urbanos semipastoris e padrões sociais patriarcais, em que a mulher é a escrava do homem e o escravo é menos que a mulher, e em que importa mais a exploração do gado, a aquisição e exibição de riquezas e a conquista de um lugar político que qualquer consideração de ordem afetiva.

A segunda tarefa é a de realçar as qualidades singulares dos autores da outra história: a de uma mulher jovem e bonita, que busca realizar a sua feminilidade pelo amor físico e pela liberdade do espírito, uma leitora de poemas arcádicos presa entre os muros desse ambiente tacanho, ávida por tomar as rédeas da sua vida, sem perceber, entretanto, na sua espontaneidade primitiva, que não pode derrubar os quadros vigentes só com a força de seu desejo feminino. Compondo-se a ela, o padre é aquele que não só conhece os muros, mas também o destino das paixões, o que lhe confere uma ascendência entre os amantes que o sacristão não possui, imprensado entre o que deseja e o que lhe escapa: o corpo e Deus, a vida eterna e a morte, a podridão e o sublime.

O efeito de distanciamento operado pelo fator tempo – espaço 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.

Aliás, o jogo de luz e sombra a que aspira o título da obra (homenagem indireta a época de Schonberg?) também contribui para essa atmosfera nebulosa predominante. Estende-se por toda a história, a vários níveis simbólicos: claridade para o dia e suas esperanças, para a madrugada e suas promessas, para a reflexão racional, para a alegre afetividade, para a entrega livre do corpo; treva para a noite e seus ardores, suas dúvidas e tormentos, para o ciúme e o ódio crescendo às caladas, para o desejo culposo e aflito, para as tramas e violências, para os cadáveres apodrecendo sob o altar de Deus.

A luz, porém, é enganadora, assim como a treva. Não há na história sentimento ou ação que não conviva com seu oposto e que não se transforme, gerando os repentes de onipotência e de insegurança que eclodem a cada episódio. Dessa forma, mesmo prevendo o desenlace, o leitor é obrigado a prosseguir, instigado pelo desenho irregular das ações de cada figura, que se torna simétrico e equilibrado só pela repetição das várias versões das cenas, a qual provê a continuidade rítmica necessária para que ele não desista do percurso.

Nesse entrelago de geometrias e tensões, esta novela de Assis Brasil aperfeiçoa o talento narrativo do autor, já demonstrado em *Um quarto de légua em quadro* (1976) e *Bacia das almas* (1981). Aqui, como lá, e numa obra como *A prole do corvo* (1978), a História se faz história, fala e criaturas se fundem e ganham poder de interpretação de nosso passado sulino. Nesta MANHÃ TRANSFIGURADA, sobretudo, essa matéria histórica, antes muito visível, se esfuma e sustenta sub-repticialmente a ficção, transcendendo o meramente regional. Há na história de Camila mais do que uma visão sociológica. Afora um certo bovarismo, uma insaciedade feminina talvez um tanto exagerada para a época, parece mais significativo um sopro primitivista, de uma sociedade em formação, feito uma trevosa Idade Média romântica, de pesados templos e estreitas clausuras, onde se preserva e se oculta um saber pagão, persistente sob o tremendo temor de Deus, enquanto lá fora se luta por terra a sangue e espada.

## SOMBRA LUMINOSA

Cecília Zokner  
Para Raquel

No extremo Sul do Brasil, deixando ver de suas janelas a igreja e suas torres, o casarão se ergue em frente à praça. Nele encerrada, Dona Camila aguarda a anulação de seu casamento, solicitada pelo marido. É muito jovem, muito bela e na mesma noite de núpcias confessara já ter sido amada antes.

Sem direito de sair à rua, espera a decisão canônica na grande casa rica. A seu lado apenas Laurinda que a cuidou desde menina.

Laurinda, gorda, cara lustrosa, dentes alvos. Escrava. Imagem perfeita da dedicação, gira em torno de sua senhora servindo-a com todos os cuidados. Assumindo ou se submetendo a uma função materna que, livre da raridez da moral estabelecida, se desdobra: ela é uma confidente mucama, conselheira, alcoviteira.

É por ela que a senhora chama – para vesti-la, para penteá-la para ouvi-la e dirimir suas dúvidas, para julgar de seus méritos feminis, para lhe costurar o vestido que deseja. É ela quem está presente na hora do choro e do riso. Para alegrar ou consolar, para cuidar e proteger a senhora, segue-lhe os passos ou os precede querendo evitar a tragédia.

Personagem cuja a função romanesca direciona narrativa de *Manhã transfigurada* (Mercado Aberto, 1991). Suas são as palavras que conduzem os atos de Camila no leito conjugal e fazem dela uma mulher condenável aos olhos do marido. Também suas as que a afastam da prostração a que o castigo vergonhoso a condenara. Obra sua, o vestido que deseja Camila para o que imagina ser a sua entrega maior.

No entanto, é como se Laurinda na dona apenas se refletisse. O coração lhe pesa quando a sente triste. Seus olhos se umedecem de alegria quando vê alegre. E se preocupa e se acalma e se assusta e se amedronta diante de seus desvarios amorosos porque e escrava “era uma pessoa só do dia, entendendo as coisas claras e solares”.

E, nada mais claro para ela do que a sua condição “de serva, pessoa que não pode nem pensar, e sim ser dócil aos comandos”.

E prestimosa e cumpridora e dedicada e boa e sempre risonha, Laurinda se encerra na perfeição luminosa que desdiz este ter nascido para sombra de mulher branca.

Sombra que impede de se mostrar inteira: quem realmente é; a quem se entregara por amor, quando pudera ser feliz nesse mundo/prisão que a proibiu de viver para si mesma.

E faz dela, silhueta que se recorta da escravidão (assim o quis seu criador Luiz Antonio de Assis Brasil), um inacabado, um magnífico e inesquecível personagem feminino.

*O Estado do Paraná, Curitiba, 2.fev.1992*

Um lapso gráfico: a falta de interrogação na frase (assim o quis seu criador Luiz Antonio de Assis Brasil?)

## CAMILA

Cecília Zokner

Num pequeno espaço do Continente, aprisionado na praça, na igreja, no casarão da vila, irrompem as paixões. A que se origina da posse, a que se nutre da privação, a que se alimenta de si mesma.

Bernardo, Ramiro. Presos à mulher que se entrega ou se oferece, tolhidos pela pobreza ou pelos votos formulados, são figuras à mercê do desejo feminino.

Preso pela lei dos homens na grande casa, Camila pode estender o seu olhar até as torres da igreja, até as árvores da praça. As paredes que a rodeiam e prendem não amuralham, no entanto, seus sentimentos e seus ímpetos. Querendo encontrar a si mesma, tomou posse do corpo e da alma de Bernardo. Seduziu aquele que viera para seduzi-la com artes que somente o instinto conduziu e, sobre ele, reinou soberana, reduzindo à nada o desprezo com que ele poderia magoá-la. Tendo-se encontrado, conhecendo-se inteira, perfeita, vibrátil, perde pelo amante o interesse, condenando-o, assim, a um vazio enlouquecido.

Volta-se, então, para Ramiro, inatingível porque submisso às leis do celibato eclesiástico. Percebe-lhe as dúvidas e quer vencê-las. Caminha para ele, ignorando, como já o fizera antes, toda e qualquer lei.

E, na manhã nascida de um *céu escuro e nevoento*, numa vila do extremo sul do Brasil, para iluminar o ato final de uma história que se teatraliza num ambiente sagrado, palco de uma tragédia sem espectadores, se inscreve a Manhã transfigurada.

Para ela avançam, sem o saber, Camila e o padre Ramiro.

Vestida de branco, coroada de flores, o rosto radiante, antecipando a entrega, Camila ousa entrar na igreja e se aproximar do altar. Verdes os paramentos, Ramiro chega para officiar a missa. Petrificado pela surpresa, não pode impedir o punhal de Bernardo que faz Camila gritar e, lentamente, cair, *afundando-se no rodado do vestido que a recebe como um cálice*.

Rosto de donzela, ao atravessar a praça e entrar na igreja, já era senhora de prazeres e de dores. Ousada fora, na adolescência, entregando-se, sob o teto do pai, a um peão da estância. E, outra vez, ao seduzir o escrivão/sacristão eclesiástico que lhe fora entregar o pedido de anulação de casamento feito pelo marido que não a aceitara já mulher. Ansiou ir além e pensou o amor como o lera em versos e como o pressentira. Materializou-o no Padre Ramiro quando este, para dar-lhe consolo espiritual pelo cativo imposto, fora lhe bater à porta.

Do sacristão e do padre e de Camila é que se ocupará o narrador para dizer dessa manhã em que, mais uma vez ousando doadamente, Camila sai em busca do que deseja, o amor do padre Ramiro. Minuciosamente acompanha – gestos, palavras, pensamentos - a submissão a que se entregam: ciúme, dever, paixão. E o sentir e o sofrer de cada um deles não se escondem ao dono do relato que ora se fixa em Camila, ora em Bernardo, ora em Ramiro para revelar os sentimentos que se instalam, se insinuam nos corações masculinos e os anseios que florescem no corpo de Camila.

A vila apenas nominada – e suas ruas de casario baixo de porta e janela e sua praça – a alcova, a igreja deserta. Cenários que se perdem diante da expressão desse imperfeito triângulo amoroso em que domina a mulher. Os homens temem. Um, ao querer dela a posse; o outro, ao querer dela fugir. Camila, mulher no tempo dos preconceitos e leis dos homens, apenas quis viver.

A vida dos personagens inesquecíveis lhe concedeu Luiz Antonio de Assis Brasil ao publicar, em 1983, pela L&PM de Porto Alegre, *Manhã transfigurada*, um dos mais belos romances da ficção brasileira.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 26.mai.1991

## **MANHÃ TRANSFIGURADA**

Ligia Militz da Costa

Um caminho fascinante para o exercício de uma leitura crítica do texto literário é o que investiga a força do mito e das crenças sobrenaturais, como vertentes temáticas para a criação em prosa e verso, na literatura de todos os tempos. As crenças sobrenaturais próprias da espiritualidade do homem, tradicionalmente expressas nas verdades religiosas, fazem parte intensa das referências externas e intertextuais de que os autores se utilizam, para criar o seu universo ficcional e poético.

Publicada em 1982, a obra *Manhã transfigurada* exemplifica, na literatura brasileira e rio-grandense, a permanência de uma vertente temática mítica, que tem atravessado o tempo da história, dentro da literatura: a questão do celibato sacerdotal. Com essa obra, seu Autor, Luiz Antonio de Assis Brasil, revitaliza contemporaneamente, o tema do sacerdócio e de suas proibições sacramentais, incluindo-se numa série literária de língua portuguesa, da qual participam escritores de envergadura de Alexandre Herculano (*Eurico, o presbítero*, 1844), Eça de Queirós (*O crime do Padre Amaro*, 1875) e Machado de Assis (*Dom Casmurro*, 1900).

No Brasil, também o período romântico abrigou a produção de uma obra em torno do celibato sacerdotal, no ano de 1872: trata-se de *O seminarista*, de Bernardo Guimarães. Dois jovens, Eugênio e Margarida, de diferentes classes sociais, criados juntos na infância e desde sempre apaixonados, são afastados, um do outro, pela imposição do seminário ao rapaz. A situação é exposta como uma violência aos jovens e a história acaba explodindo num fim trágico para os dois, mostrados como vítimas da organização e dos valores sócio-culturais: Margarida morre de sentimento, porque perdeu irremediavelmente Eugênio, transformado em padre; Eugênio enlouquece, arrancando de seu corpo os pagamentos, no momento em que a primeira missa que estava rezando como padre, transforma-se em missa fúnebre, com a chegada do corpo morto de Margarida, sua amada.

Na literatura da atualidade, *Manhã transfigurada* é uma narrativa que retoma o tema religioso em pauta, culminando com um desenlace trágico, dentro de um espaço sagrado, que é a Igreja de Viamão.

Uma diferente recorrência mítica aparece na obra, entretanto, como suporte para o desenrolar dos acontecimentos descendentes dos casais açorianos, a narrativa alterna situações temporais, armando coerentemente as ações e os desejos extravagantes de Camilo e denunciando, nas entrelinhas, a agressão de uma realidade sem espaço para uma mulher menos submissa à dominação geral. O uso erótico do corpo, por ela, aparece como a única saída para experimentar a afirmação de uma individualidade real do ser humano, desprezível de resto, para todos os desempenhos significativos, considerados da competência do homem. Por aí se tornam explicáveis as relações de Camila com Bernardo, sacristão pobre e desajeitado, ridículo até, como também se explica a paixão/admiração dela pelo homem mais culto e intelectual do lugar: o Padre Ramiro.

Se a personagem principal dessa história dramática é Camila, a força maior da narrativa parece residir na indagação reflexiva de Ramiro, acerca do sacerdócio, dos sacramentos da Igreja e das verdades religiosas, que impõe limites à vida de um homem e reduzem seu direito de questionar. O sacerdócio é o grande tema posto em questão em *Manhã transfigurada*, e de maneira renovada e contundente.

A partir daí, o questionamento da submissão pode ser considerado como a mola propulsora do desenvolvimento da obra, seja pela dominação sofrida pela mulher, marginalizada numa sociedade que privilegia direitos masculinos, seja pela repressão do próprio homem, em meio aos cânones religiosos.

No plano da construção verbal, o livro mostra que os produtos da criação literária não dependem do conhecimento técnico, para terem qualificação. Luiz Antonio de Assis Brasil elabora seu texto com um cuidado artesanal até os mínimos detalhes, não deixando de incluir, por um lado, elementos próprios da região sulina.

*A Razão*, Santa Maria, 17.set.1987

## **AS VIRTUDES DA CASA**

## UMA NARRATIVA DENSA, QUE REVELA UM AUTOR MADURO

Antônio Hohlfeldt

Não é esta a primeira vez que Luiz Antonio de Assis Brasil conta uma história de amor. Desde seu livro de estreia, *Um quarto de légua em quadro*, ele vem se ocupando de encontros e desencontros. O que muda, substancialmente, dos primeiros livros pra cá, é que antes tínhamos uma clara preocupação com a formação de um painel histórico, ao contrário de agora, onde a perquirição psicológica e sobretudo o exercício estilístico ganham notoriedade. No caso de *As virtudes da casa*, especialmente, estes dois elementos aprofundam de tal maneira a permitir a realização, por parte do escritor, de seu livro mais bem acabado, mais complexo, mais ajustado, onde todo e cada detalhe compõe parte importante da narrativa a que se propôs.

A narrativa, ainda aqui, é uma história de amor: um viajante francês, no século XVIII, chega à Estância da Fonte, domínio do coronel Baltazar Antão. Primeiro a filha Isabel, depois a esposa Micaela, envolvem-se com o visitante, e no segundo caso, com consequências bem mais desastrosas. Em meio às duas mulheres, Jacinto, aleijado, querendo defender a irmã e titubeante em afrontar a mãe. A narrativa se complica nos sentimentos avesso da filha pelo pai, das difíceis relações deste com o filho, dos desejos censurados do rapaz pela mãe, ou da repulsa entre as duas mulheres. A chegada do francês, Félicien, tudo precipita e revela na ausência de Baltazar Antão que, ao regressar, envolvido na trama que afinal lhe é fatal.

Se o estilo é a difícil linha curva através do qual o verdadeiro artista exercita sua sensibilidade, Assis Brasil realmente atinge aqui o Máximo de sua literatura. O panorama histórico está esboçado com precisão suficiente para sugerir e justificar as ações: o gado transportado para São Paulo e Minas, a partida para a guerra contra Artigas, o domínio de Rio Pardo, próximo á qual se acha a Estância da Fonte.

O conjunto de personagens é extremamente econômico: Micaela desponta sobre todos, pois na verdade é em torno dela que se concentra e desenvolve toda a ação, seja a partir dos filhos, aos quais o narrador dedica os dois primeiros capítulos, seja a sua descoberta pelo francês. Por isso mesmo, na construção do clímax da obra, Micaela é o alvo do terceiro capítulo, embora se insinue nos dois anteriores. E é ela quem, nas adivinhações e nas sugestões que surgem dos dois personagens visitantes, o Padre Simas e Felipe de Andrade, comanda as trágicas ações do capítulo final.

Luiz Antonio de Assis Brasil organiza uma narrativa densa, valendo-se do estilo indireto livre, sem dialogo aparente. O enredo gira, na verdade, em torno de um único fato, resumível em poucos parágrafos, mas aprofundado, labirinticamente, em meandros, saídas e nichos que jogando num claro-escuro permanente, às vezes aparente, mas nem sempre, vai avançando com cuidado na trama. O narrador jamais é explícito – as antecipações, a figura do destino, o simbolismo, os sinais, marcam todo o texto. Cada objeto, por mais insignificante que seja na aparência descomprometida, tem um papel específico, logo depois revelado. Não se trata apenas de configurar uma época onde certa ação decorre. O narrador recria cultural e vocabularmente este tempo, seja atreves dos valores morais e dos complexos levantados, seja no detalhamento das palavras que rodeiam cada figura. Ao movimento de uma personagem corresponde movimento contrario ou complementar de outra: Isabel, ao descobrir o amor, extravasa-se na luz, enquanto a mãe pena na penumbra. Mas Micaela, ao sair para a claridade, joga a filha nas sombras, ofuscando-a. Jacinto esgueira-se permanentemente no lusco-fusco do entardecer, incapaz de assumir postura definida. Da mesma forma o francês, que se espraia nos alvoreceres, luz matinal que invade a todos que dele se aproximam. Baltazar Antão, o sol pleno, recebe no peito a sorte que lhe haviam traçado. Como os grandes heróis trágicos, cai de borco, impávido mas absolutamente indefeso.

Desde o título *As virtudes da casa*, Luiz Antonio de Assis Brasil joga com a ambiguidade e o duplo sentido. Isso porque as referidas virtudes tanto podem ser visualizadas, ironicamente, como as características positivas da propriedade (personalizada em seu proprietário, Baltazar Antão), quando, traduzidas enquanto “propriedades”, aplicam-se diretamente às personagens, e neste sentido antecipam a tragédia da qual nenhuma delas pretende ou pode escapar. Neste sentido, a morte do proprietário nada mais faz do que concretizar o que, na prática, já deixara de existir: a casa, enquanto instituição. Neste sentido, o novo romance de Luiz Antonio de Assis Brasil coloca-se visceralmente contrário à narrativa clássica de Homero, em que se exaltam as virtudes da digna esposa, Penélope, à esposa do valoroso guerreiro e marido, Ulisses. Naqueles tempos heróicos tal poderia ocorrer, jamais, contudo, em tempos de rebelião, de mudança, de derrocada como aqueles escolhidos pelo escritor para panorama de sua narrativa, metáfora dos dias atuais. Eis porque ganham, na literatura de Assis Brasil, as modificações dos humores das personagens, um peso tão grande e uma significação tão decisiva.

*Gazeta Mercantil*, Porto Alegre, 09.abr.1985. Livros, p. 3.

**ASSIS BRASIL LANÇA AS VIRTUDES DE CASA**

Carlos Appel

Ele veio crescendo devagar, sem os alardes costumeiros da sociedade de consumo, que tudo permite, mas a tudo devora e tritura. Assis Brasil superou esta situação. Seus romances já se firmaram no conceito do grande público leitor, jovem e adulto, e não fica restrito aos elogios da crítica literária apenas. Conseguiu muito cedo essa congregação, sendo admirado nas duas áreas por *Um quarto de légua em quadro*, onde analisa os problemas da colonização açoriana, com uma perspectiva já invulgar e uma segurança que supera de muito os limites dos estreantes; em seguida, apareceu *A prole do corvo*, em que faz uma análise dos dois últimos anos da Revolução Farroupilha. Sua visão de época, afóra os aspectos ficcionais, seriam assinados pelos nossos melhores historiadores. *Bacia das almas* vai completar a imagem da campanha de épocas passadas. Seu quarto romance é *Manhã-transfigurada*. Agora, lança seu mais novo e ambicioso romance, *As virtudes da casa* (*Mercado Aberto*), que marca a volta à campanha, à estância. Ali transcorre a história. Assim como Saint-Hilaire e Arsène Isabelle andaram pelos campos do Rio Grande, por vários anos, um dia chega à Estância da Fonte, em Rio Pardo, um francês? Ali vivia um estancieiro com a mulher, filha e os costumeiros agregados da estância. O francês, de cabelos dourados e olhos azuis, com um corte romântico e aventureiro, chamado Félicien, fica ilhado por uma grande enchente. O mesmo havia acontecido, de fato, Saint-Hilaire. O estancieiro andava guerreando contra Artigas, longe da Estância da Fonte. Félicien configura, no porte, nas maneiras e no comportamento, um típico representante da civilização europeia: é o homem culto ante um mundo primitivo. Félicien passa a se constituir no fator de perturbação no mundo pacato e fechado da estância. Mãe e filha se apaixonam pelo francês, o que estabelece um convívio conflitado e rompe a estabilidade da Estância da Fonte. Os amores, sem perspectiva e sem futuro, desvelam um mundo insuspeitado de grandezas e misérias e a tragédia é eminente. Estas vidas e fatos sinalam uma grandeza perdida. Diz Assis Brasil: “hoje temos um homem sem grandeza, envolvido com o seu BNH, a sua caderneta de poupança e a sua sobrevivência da forma mais mesquinha, tendo perdido o sentido do trágico e do grandioso. A minha ficção, e este romance em particular, é uma tentativa de recuperação da grandeza do homem e da mulher primitivos que povoaram escassamente o imenso Continente de São Pedro”.

Desde já, *As virtudes da casa* pode ser visto como um dos lançamentos mais importantes da ficção brasileira de 1985. Em breve faremos uma segunda e mais detida leitura deste romance.

*Universitário*, Porto Alegre, abr.1985, p.02

## A VIRTUDE DO SUL

Jorge de Sá

Um romance feito de novelas, ainda que não haja independência das partes. As contrários: Isabel, *Mas os deuses estão vivos*, *As dores e as frutos* e *Os mistérios da Fonte* compõem um todo inseparável amparado por um equilíbrio familiar que parece bastante sólido. Mas no momento em que o coronel Baltazar Antão viaja para enfrentar a guerra, entra em cena um estrangeiro. E o equilíbrio se desfaz.

A síntese diz pouco. *As virtudes da casa* é o quinto romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, gaúcho de Porto Alegre, 1945. Depois de *Manhã transfigurada*, o que se poderia esperar dele era exatamente um trabalho de fôlego, densa narrativa que desmascara desejos amorosos e o duelo que existe, latente, entre Isabel, jovem mais ainda inexpressiva, e sua mãe Micaela, madura e sensual, capaz ainda de arrebatrar corações. A chegada de Félicien, o naturalista e literato francês, cumpre a sugestão do seu nome. Isabel e Micaela conhecem o gosto da felicidade, porém logo pagarão o alto preço desse aprendizado.

Provocada a rachadura do teto da família virtuosa, a estância da Fonte começa a jorrar suas águas poluídas. Jacinto e seus complexos edipianos, a relação entre senhores e escravos, o fascínio de uma nova cultura – tudo contribui para que o jogo erótico se misture ao jogo da morte. E narrado de tal forma que o leitor – apesar de uma extensão às vezes desnecessárias se sente cúmplice do narrador, à espera dos acontecimentos. Mesmo quando o texto se vê ameaçado por um clímax que não acontece. Sem explicações, o narrador segue seu curso. A narrativa, apesar da ausência de um esclarecimento, mantém o seu fascínio. Porque a linguagem de Assis Brasil é firme, constroem segurança as diferentes atmosferas que embalam os sonhos e desenganos dos personagens. Enfim, porque *As virtudes da casa* tem a virtude do Sul, sem perder-se em regionalismos, recompondo um bonito painel de nossa gente.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20.abr.1985. Caderno B, p. 9

## VIRTUDES E VIRTUOSISMOS, NO MELHOR SENTIDO

Leda Rita Cintra Ferraz

O Rio Grande do Sul do século passado, longínquo, remoto, isolados por suas grandes extensões e suas águas na época das chuvas, vítimas do minuíano que enerva as pessoas, é novamente revivido por Luiz Antonio de Assis Brasil em seu último romance, *As virtudes da casa* 387 páginas (editora Mercado Aberto).

Novamente, mas não de forma repetitiva, Assis Brasil, sobre quem recaem as responsabilidades do texto, jamais se permitiria tal descuido ao narrar, como autor onisciente, a história do coronel Baltazar Antão Rodrigues de Serpa, dono da estância da Fonte e de sua gente: peões, escravos, criadas, o frágil filho Jacinto, deformado por uma paralisia, a belíssima mulher Micaela, a filha Isabel, para quem o pai era “o sol de sua vida”.

Tudo isso num tom perpassado de poesia, que esconde o desencadear violento de paixões, ódios e desatinos que animam os personagens; como a estância da Fonte, em sua majestosa e tranquila beleza esconde os terríveis acontecimentos e mistérios que abalam seus moradores.

Dono de um estilo e de uma técnica raros, Assis Brasil reina soberano sobre sua criação e nunca dela se afasta, como afasta seu coronel Baltazar Antão de suas mulheres, responsáveis pelas “Virtudes de casa”, deixando-as desprotegidas quando parte para mais uma luta na banda Oriental, contra o uruguaio Artigas. Nessa última ausência, acontece o inesperado – que traz o novo e o desconhecido – na figura de Félicien, o francês, com sua pele clara, seus olhos azuis, seus cabelos cor de trigo maduro, cor de mel, tão diferente da gente conhecida da Fonte, com seus presságios, seus cabelos e pele escuros.

Aí se mostra por inteiro a ironia do autor, que faz Baltazar Antão exclamar, ao saber da chegada de pessoa recomendada pelas autoridades: “Para o francês, o melhor”.

Micaela, sua mulher linda e jovem, cede, pois ao francês, dando-lhe o que de melhor havia na estância.

“Estância grande, essa do coronel Baltazar Antão” – diz Gabriel de Simas, padre engajado pelo coronel como capelão da fazenda. “De longe, parelhos e uniformes; perto, mostravam possuir as mais surpreendentes diferenças, não eram um só...”

Estranho autor, essa Assis Brasil que retoma preceitos da narrativa romântica e os vira a seu favor, os faz trabalhar em perfeita consonância com seu texto e seus personagens.

Um texto feito de virtudes e virtuosismo que vão desde o mais evidente, como o autor onisciente, até extremos como o de nunca chamar Micaela de nona, indício de sua mocidade. Micaela é, sim, a Dona – de tudo o que se move na Fonte: pássaros, animais, escravos, Jacinto, a filha Isabel, fraca diante de tanta formosura, argúcia e força, o coronel Baltazar Antão, reto e justo que se deixa enredar pelas manhas da mulher. Só uma coisa lhe deixa escapar: Félicien que a despertou os prazeres da carne. Esse, Micaela deve perder. Ao crime do adultério sucede o castigo e, numa penada de gênio, o autor escapa do castigo tradicional do romance romântico: o amante despreza Micaela, olha-a com desdém, nem no céu serão felizes. Félicien é realmente o novo, a ruptura com o tradicional, o romântico, com os hábitos e costumes.

Assis Brasil, porém, vai mais longe, ao apequenar criadas e escravas, quando acrescenta a seus nomes próprios o artigo definido, que designa as coisas: a Piana, a Florência. Ou ainda quando insiste nos olhos dos personagens até a máxima sartriana: os olhos que nos observam nos objetivam, objetivando nossos sentimentos. Assim, os olhos do francês objetivam a fragilidade de Jacinto, os amores desinteressados de Isabel e o ardente apetite de Micaela.

Ou ainda quando move o foco narrativo com a rapidez de um canhão de luz e o faz incidir cada vez sobre um dos personagens: Isabel, Jacinto e Micaela que, presos à estância como em uma jaula em que se desenrola uma luta feroz, narram, cada um sob sua ótica, os acontecimentos num vai-e-vem da história que ajuda a decifrar essa exploração psicológica dos personagens. Dessa luz incisiva, que expõe as estranhas dos outros, apenas Baltazar Antão se vê livre – o personagem é sempre narrado em terceira pessoa. Como se o próprio autor recuasse diante de tanta

retidão, poupando seu personagem maior, num último recurso que prova, mais uma vez que, quando se fala de virtudes e virtuosismo na obra de Assis Brasil, é no melhor sentido.

*Jornal da Tarde*, São Paulo, 23.abr.1985, p. 25

## A CONFIRMAÇÃO DE UM GRANDE ESCRITOR

Sérgio Faraco

Depois de sua **Trilogia dos Mitos** (*Um quarto de légua em quadro – A prole do corvo – Bacia das almas*) e de *Manhã transfigurada*, bibliografia respeitável que já lhe garantia destacado lugar no moderno romance brasileiro, o gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre, 1945) convoca seus leitores para outra aventura nos domínios da ficção com *As virtudes da casa*, volume de quase quatrocentas páginas. Mas vá o leitor debruçar-se no livralhão: dificilmente o larga, e se o faz mantém o coração em suspenso, mal podendo esperar a hora de novamente abeberar-se nesse caudaloso manancial de emoções.

Em *As virtudes da casa*, Mercado Aberto, 1985, Porto Alegre, Luiz Antonio de Assis Brasil narra as vicissitudes da família de Baltazar Antão, Coronel de Auxiliares e titular da Estância da Fonte. Vai em meio a guerra contra os castelhanos de Artigas, e o Coronel, veterano de outras correrias a serviço do rei, não consegue e nem quer ignorar o entrevero. Arregimenta seus homens e parte para a guerra, unindo suas forças às do General Lecor.

Para a família de Baltazar Antão, Micaela, sua mulher, Jacinto e Isabel, seus filhos, também para a criadagem e a negrada, a ausência do Coronel é um transe suportável, porque já experimentado noutras épocas. Um fato novo, porém, vem alterar essa atmosfera de respeitosa saudade. Estava prevista a chegada à estância de um naturalista francês, recomendado pelo Capitão-General do Continente de São Pedro, e a ordem do Coronel era recebe-lo com a principesca marca da hospitalidade sulina. Tendo parido o dono da casa, chega o estrangeiro, que é relativamente jovem, atraente, além de culto e possuidor de hábitos requintados. É uma nova ordem cultural que se instala na Estância da Fonte, sedutora e quase irresistível para os que vivem os costumes feudais do continente, fechados, repressivos. A presença do francês, então, deflagra violentos processos de mudança nas relações interpessoais, fazendo aflorar todos os componentes das paixões desenfreadas, como a audácia e o medo, a crueldade e a suspeita, o desejo e a culpa, o langor e a sensualidade – o fogo da vida que antes era mortício como as lanternas de Isabel e agora fulgura como as lamparinas de Micaela.

Para Jacinto e Isabel – Édipo e Eletra perdidos nos esconsos continentinos, atraídos pelo visitante e ao mesmo tempo cativos da velha ordem de cultura – o francês é quase um Diabo; para Micaela, quase um Deus, impressão nebulosa que ela vai expressar claramente num momento de desespero. No auge dos conflitos, quando se mostram as profundas brechas da alma humana, toma corpo um ritmo narrativo onde as emoções vão porejando folha a folha, até o desfecho que se torna inevitável e que quer preservar, com alto custo e ainda que só na aparência, as ‘virtudes da casa’. Em última instância, sobrepondo-se às individualidades, o que está em jogo é a auto-suficiência do feudo, a resistência de uma casta social prestes a desaparecer e que se agarra com unhas e dentes (a *energia do desespero*, diz Plekhanov) às suas tipicidades mais agregadoras. Nesse particular, agiganta-se o perfil revolucionário de uma admirável mulher, disposta a tudo sacrificar em nome de sua descoberta da vida.

Aspecto que merece registro é a estrutura perfeita que articulou Assis Brasil, dividindo o romance em quatro novelas, cada uma das três primeiras correspondendo à visão que tem dos fatos um dado personagem, e adotando na última um procedimento diverso para precipitar o ajuste de contas. Essa estrutura aproxima *As virtudes da casa* da concepção que Lawrence Durrell deu ao Quarteto de Alexandria, com a diferença de que no livro de Assis Brasil há um encadeamento tal que o leitor, ao findar uma novela, já está envolvidos pelos sucessos da seguinte.

Cabe destacar também que tais temas e estruturas se desdobram em linguagem tão elaborada quanto é natural e adequado o seu resultado, transportando o leitor, sem que o sinta e mesmo que lhe faltassem outras referências temporais, à quadra extra em que se passa o romance.

*As virtudes da casa* é o livro que não se pode deixar de conferir, sob pena de faltar-se com a melhor literatura brasileira. É daquelas obras cuja leitura acrescenta uma porção de vida às nossas vidas e que nos tornam mais possuidores de dons humanos, mais perto da compreensão da

alma e de sua trajetória nos caminhos contingentes da História. Não é a revelação de um escritor, este já está pronto e é reconhecido, mas a confirmação de que Luiz Antonio de Assis Brasil é uma das mais altas vozes do romance americano. Não lhe falta nada. Ou por outra: falta apenas que a castelhanada o descubra.

*Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 22.06.1985, p. 10.

## AS VIRTUDES DA CASA

Virgínia Almeida Rosário

Assis Brasil situa a história que conta em *As virtudes da casa*, no Rio Grande do Sul do início do século XIX. O livro começa com a partida da personagem Baltazar Antão que decide lutar contra Artigas, deixando sua estância para auxiliar na invasão da Banda Oriental, o que resultará na anexação desta com o nome de Província Cisplatina. À época, chega à estância de Baltazar Antão, como hóspede, o francês Felicien – personagem que representa o pesquisador Augusto de Saint-Hilaire.

Traçam-se, então, as relações amorosas entre Felicien e Micaela, esposa do ausente Baltazar Antão. Instaure-se assim, o conflito familiar, já que os dois filhos dos donos da estância, Isabel e Jacinto, repetem o relacionamento da mãe com o francês.

De maneira subjacente, Assis Brasil introduz, no texto, Édipo e Eletra que forjam as ligações entre as personagens de modo que se acentuem as relações paralelas entre filho e mãe e entre filha e pai.

Percorrem o livro, além destas personagens, os escravos, os peões, e as escravas, peonhas. Uns e outros engrossam a massa dos comandados, prestando serviços à manutenção da grande propriedade, quer no trato da terra ou do gado, quer na formação das imensas fileiras dos exércitos, chefiados pelos fazendeiros.

Porém, o que merece destaque em *As virtudes da casa* é a retomada da história da mulher gaúcha do passado para qual o autor dá um enredo próprio, resgata seu papel de personagem atuante – não raramente, principal – e estabelece a ruptura com a convenção de que a história da mulher se fazia à sombra da história do homem.

Nesta obra, Assis Brasil traz também à tona a mulher escrava, menos para expor a cumplidade desta com a senhora, como acontece em *Manhã transfigurada* – obra anterior do autor – e mais para mostrar o servilismo ou regozijo em face da decadência da estrutura familiar dos patrões.

Se, por um lado, o autor mostra que à senhora de escravos não cabe a gerência dos bens materiais, por outro lado desvela a tentativa do rompimento feminino com a função secundária que lhe é outorgada. Neste sentido – Micaela, principalmente, e Isabel, em menor grau – em incluir-se como mais uma das posses do homem – no caso Baltazar Antão.

É Micaela quem leva às últimas consequências a sua procura de libertação. E consegue-a. Se, em *Manhã transfigurada*, a obra conclui com a morte, como punição ao prazer, em *As virtudes da casa*, a conclusão se dá com a conservação da vida, mesmo que para tanto seja necessária a morte do dominador, como forma de manutenção do poder.

*Campeador, Alegrete, 11 a 17.jul.1985, p. 9*

---

## FAMÍLIA UNIDA NA REZA E NO ÓDIO

Um bom romance longe dos antigos clichês

Francisco Maciel Silveira

Sondagem psicológica – Porto-alegrense, quarenta anos, advogado, Luiz Antonio de Assis Brasil dedica-se atualmente ao magistério universitário, além de ser diretor do Instituto Nacional do Livro no Rio Grande do Sul. Para a trilogia dos mitos rio-grandenses (*Um quarto de légua em quadro*, *A prole do corvo* e *Bacia das almas*) buscou matéria em nossa história. *As virtudes da casa*, que chega agora às livrarias, trilha o ruma da sondagem psicológica, inaugurada em *Manhã transfigurada*.

As vinte primeiras linhas – Um francês. Um francês? todos inauguram ao mesmo tempo do pai, que exhibia uma carta floreada, com sinete de armas em brilhante lacre. Sim, temos um francês em casa, chamado Felicien de Clavière, disse o pai, pousando o papel sobre a mesa. Um francês vagamundos, metido a homem da ciência, dizem que junta todas as plantas que encontra pela frente. E os bichos também, principalmente as borboletas, que mete espetadas numa caixa. Traz um soldado e um escravo, cedidos pelo Capitão-general do Continente; deve ser muito ilustre, senão não lhe davam tanta honra, essas coisas não são comuns; decerto é maçom igual ao Capitão-general, eles se amparam muito. Mas vamos prestar ao estrangeiro toda ajuda, e que possa juntar suas plantas em paz, para que sai falando bem da estância da Fonte; não seremos nós que vamos desfeitear o homem, isso pode chegar aos ouvidos do Capitão-general, e nos desmerecemos sem necessidade.

Micaela ruborizou-se, perguntando ao marido qual o quarto dariam ao francês. O Coronel Baltazar Antão pensou um pouco e disse que cederiam o quarto da torre, o melhor e mais amplo, o quarto de Jacinto.

As virtudes – a chegada dum visitante que, trazendo à tona desejos inconfessáveis e reprimidos de mãe, filha e filho, subverte a santa paz familiar, pode soar ao leitor como eco do Teorema de Pasolini. Mesmo que soe, prossiga. *As virtudes da casa* não de recompensa-lo. Entre elas incluem-se os dotes nativos de Assis Brasil. No século XVI, um português de nome Antonio Ferreira dizia “dos que sem saber escrevem, o mundo é cheio”. Para a felicidade geral dos leitores, não é o caso de Assis Brasil. Maneja com habilidade o enredo. Sua prosa confere ao relato a dignidade trágica de que ele e seus personagens precisam. O ex-violoncelista da Orquestra Sinfônica gaúcha acompanha, com tom adequado, os lances de uma trama enriquecida pela análise de Micaela, Isabel e Jacinto – trio sobre o qual se ergue o conflito. Aliás, enquanto o drama se prende à óptica dos três, o autor consegue manter uma densidade louvável, afrouxada apenas na parte final (“os mistérios da Fonte”), quando Assis Brasil precisou introduzir dois novos personagens para mergulhar o desfecho da tragédia em sombras enigmáticas.

Os pecados – é verdade que o esmiuçamento psicológico arrasta o enredo, comprometendo um pouco uma das virtudes do livro, que consiste em criar tensão e suspense ao fim de cada parte. A expectativa do leitor, sob o perigo de diluir-se com a mudança do enfoque narrativo, talvez exija uma precipitação, maior dos acontecimentos. Por outro lado, o título, á luz do enredo de incesto e adultério, ganha dimensões irônicas que o discurso não consegue vibrar.

Juízo final – os reparos não chegam, todavia, a desmerecer o livro. Assis Brasil tem uma história a contar e sabe contá-la. Sabe inclusive, gratificar a tenção de quem o leia, fugindo a um desfecho que o desenrolar dos fatos tornava demais previsível. E que, se ocorresse, empobreceria o livro, reduzindo ao chicle maniqueísta da vitória do bem sobre o mal. O epílogo que Assis

Brasil propõe tenta resgatar o travo irônico contido no título: uma família que odeia e reza unida, permanece unida, acompanhando o féretro dAs virtudes da casa.

*Visão*, São Paulo, 10.jul.1985, p. 65

## ROMANCE GAÚCHO

Wilson Martins

Há coisas incompreensíveis e inacreditáveis: que um excelente romancista com Luiz Antonio de Assis Brasil (*As virtudes da casa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985) possa ocasionalmente cometer os mais elementares erros de português e que um romance de alta qualidade literária seja apresentado com capa de pruriente subliteratura são incongruências ao mesmo tempo insignificantes e imperdoáveis, que certamente dizem mais a respeito das letras contemporâneas no Brasil do que gostaríamos de admitir. O mais curioso é que o autor 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.

A história e a paisagem, os costumes e seus exotismos peculiares, aqui concorrem, entretanto, apenas para fornecer o toque de realismo indispensável a essa tenebrosa tragédia psicanalítica dos pampas; críticos rabujentos poderiam, mesmo, desconfiar de algum anacronismo e até de uma ou outra inverossimilhança, como, em certa cena crucial, o champanha quente que o francês refinado seve à amante numa alcova da estância (pode-se ver nisso a contaminação involuntária dos filmes americanos, nos quais o vinho borbulhante é a metáfora por excelência do prazer, se não do pecado, ou de ambos). Mas, é evidente, por outro lado, que o autor fez as leituras a respeito da época, como se percebe através das discretas alusões a personagens históricas e, em plano por assim dizer plástico, ao criar a figura do “negro do naturalista”, que volta das suas expedições com dezenas de borboletas penduradas no chapéu, enquanto carrega a rede de caçada e o resto da aparelhagem: dir-se-ia que a imagem foi diretamente colhida numa gravura dos famosos *Sketches of a resident and travels in Brazil* (1845), do reverendo Daniel P. Kidder.

Não se trata, como ficou dito, de romance histórico, mas de romance psicológico fortemente mergulhado na atmosfera sulfurosa do incesto: mãe e filha disputam duas vezes o amor do mesmo homem, primeiro com relação ao marido e pai, depois com relação ao fascinante naturalista francês de passagem pela estância. A mãe vence nos dois casos, graças aos eflúvios misteriosamente irresistíveis de sua extraordinária beleza, assim como domina o espírito do filho em processo que é, nela, segundo tudo indica, conscientemente incestuoso, quero dizer, no qual tira partido da atração que ele exerce a fim de dominar-lhe as decisões e escravizá-lo à sua vontade. Nesse quadro de personagens “fortes” (só o filho é um temperamento fraco e passivo, claramente paralisado pela excessiva masculinidade do pai), os mais fortes, em termos de ação e presença, são os mais sutis e dissimulados, como a mãe e o francês, enquanto os que, parecem fortes (como o pai e a filha) são apenas violentos e, por isso mesmo, ineficazes e impotentes. Os “fortes” desta última categoria terminam derrotados e os da outra vitoriosos: o francês porque se retira a tempo, depois da conquista amorosa e antes do inevitável desenlace sangrento, a mãe porque derrota simultaneamente o marido, o filho e a filha, assim escapando, por sua vez, ao castigo implícito no código moral do meio e da época, e o faz com perícia tanto maior quanto acaba por forçar a cumplicidade da própria filha, inimiga e rival.

É justamente no desenlace que se encontra a maior inverossimilhança, resultante, em parte, da definida técnica narrativa com que os diversos episódios são desenvolvidos. Na cena culminante da história, quando o marido regressa e está a ponto de saber o que se passara, ele e a mulher recolhem-se à alcova, de onde, dentro um pouco, vem o alarma de que ele está morrendo. Sabe-se, em seguida, que foi envenenado pela mulher (por maio do poderoso tóxico com a intenção obscura de cometer suicídio, havia subtraído da caixa do naturalista) apunhalado pela filha, que, acorrendo do local, desejou abreviar os terríveis sofrimentos do pai. Assim, as duas não só se tornam cúmplices homicídio como, ainda, a filha coopera para que a mãe escape de qualquer punição (pelo adultério e pela morte do marido). A filha, de seu lado, “mata” por vingança amorosa o homem que escapara aos seus impulsos incestuosos subconscientes.

Nada disso é inverossímil, muito pelo contrário, pois é dessa matéria que se faz a substância das tragédias. Inverossímil é a solução arbitrária encontrada pelo autor para poder fazer saber o que ocorrera a portas fechadas. De fato, um dos figurantes secundários, alheio até então a toda a história, imagina o que deve ter ocorrido, sem que, como ficou dito, nada haja presenciado. Sua hipótese se confirma, entretanto, quando horas após o logo guardamento, o sangue do defunto passa a escorrer do saco de couro em que o transportam para o cemitério. É apenas um filete, logo absorvido nas dobras do envoltório. Mas, justamente: esse sangue deveria ter aparecido muito antes e em enorme quantidade, na cama do casal, nos lençóis em que o corpo repousou durante o guardamento. Ainda qui pode-se pensar em alguma contaminação cinematográfica, pois nos filmes as vítimas de morte violenta raramente sangram ou só sangram quando a intenção é provocar horror pela vista do sangue.

O leitor ao pode reprimir alguma decepção diante desse desenlace de sublitteratura num romance da melhor literatura; outros, talvez se preocupem menos com os erros de português (se é que os percebem) e com as inverossimilhanças. O que lhe interessa é saber o que aconteceu com o mocinho e a mocinha, mas não creio que Luiz Antonio de Assis Brasil não escreve, nem deve escrever, para essa categoria de leitores.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10.ago.1985. Caderno B, p. 8

## TRAJETÓRIA E VIRTUDES DE UM ROMANCISTA

Léa Masina

Na literatura gaúcha são frequentes as obras que referem o estrangeiro como elemento estranho à ordem cósmica, aquele que se imiscui no mundo para romper com sua estabilidade, instaurando o desentendimento, a desgraça. Desta vez é na Estância da Fonte, nos idos de oitocentos, que Félicien de Clavière, jovem naturalista francês, se instala, sob as benesses do capitão Geral do Continente, para estudar as plantas, os bichos e as gentes daqueles rincões perdidos.

Mas Félicien, personagem de Luiz Antonio de Assis Brasil, tem de fato outra tenência: é ele que permite às mulheres da Fonte mostrar suas paixões, desvendando lentamente todos os valores, as “virtudes” e os azares de um mundo perdido na memória do povo.

Escritor de maduro ofício, Assis Brasil sente-se a vontade para perquirir, com riqueza imaginativa e poder de invenção, um passado remoto, fazendo aflorar à narrativa toda a carga de humanidade escondida há mais de séculos. Suas personagens desprendem-se do tempo e obrigam o leitor a conviver com elas, deslocando-se por entre as coisas da estância, a faina diária, os objetos que descreve com zelo de ourives.

Não me importa, como nas obras anteriores, aprender o significado da História em seus amplos movimentos coletivos, revisá-la e denunciar o absurdo da prepotência e os desmandos do autoritarismo. Profundo observador do humano, o escritor contempla, extasiado, a riqueza que sua memória histórica descobre. No mergulho profundo que realiza em busca das raízes do povo do Continente, Assis Brasil se assume como romancista pleno, e cria uma obra onde a paixão se instaura como personagem principal.

“Para o francês, o melhor”, diz o coronel Baltazar Antão, rico estancieiro, fiel aos princípios da hospitalidade. E quando se afasta das terras, em virtude da luta contra Artigas deixa às mulheres da casa a tarefa de bem atender o hóspede.

Numa casa onde imperam “as virtudes”, a presença do francês rompe com a estabilidade aparente de um mundo de emoções contidas. A paixão avassaladora que se apossa das duas mulheres – Isabel, a filha, e Micaela, a mulher, dona da estância – é a matéria narrativa sobre a qual Assis Brasil se debruça.

Desse modo, a ruptura que *As virtudes da casa 1* estabelece, principalmente com relação às obras de primeira fase (estas, segundo a crítica, pretendiam atestar uma modalidade de romance histórica e um tipo de funcionamento social (2)) significa, do ponto de vista da criação literária, uma nova postura do escritor. Mais maduro, mais hábil, deixa que o fato social se imiscua e se produza com reflexos na consciência da personagem. Livre do compromisso com teses, cria uma linguagem que, interpenetrando planos narrativos, permite a apreensão simultânea dos acontecimentos que formam a urdidura do romance.

Arnold Hauser, estudando as características da arte contemporânea, aponta a proximidade da cinemática como elemento decisivo no tratamento do espaço e do tempo no romance. Refere, pois, a existência de um novo conceito de tempo “cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na especialização de elemento temporal” (3).

Ora, tendo o autor escolhido a forma tradicional do discurso narrativo, - certamente por adequar-se melhor à ordenação cronológica da história -, a montagem do romance em quatro novelas permite o tratamento simultâneo da ação, pela mobilidade do ponto de vista. As novelas, com subtítulo próprio, são precedidas de um epígrafe que subsume seu conteúdo e significado: *Isabel, Mas os deuses estão vivos, As dores e os frutos, Os miseráveis da Fonte*.

Cada novela corresponde a uma personagem em cuja perspectiva a mesma situação é apreendida. 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.

Desse modo, Assis Brasil inaugura entre nós o romance das grandes paixões, com clímax dramático, concentrando sua atenção no comportamento e na densidade psicológica de suas personagens. E o faz sob ótica moderna porque, à semelhança do que ocorre com o romance

epistolar, no passado, institui, pela técnica da criação literária, o que Sartre denominou “uma orquestração das consciências”. (4).

Por outro lado, ao reduzir o espaço narrativo, transforma a Estância da Fonte no cenário onde, com astúcia e arte, a câmara do narrador se instala dentro das personagens. Revela, desse modo, fantasias, desejos, emoções, fazendo com que as imagens se sucedam através de pequenos “closes” que permitem o seguimento da história.

A unidade narrativa compõe-se, pois, no plano sintático pela imbricação das novelas. Mas seu significado se completa pela forçada massa elocutiva, frase habilmente trabalhadas, num apuro de linguagem que lembra muito a harmonia musical. Assim, se do ponto de vista da técnica de composição, a prosa de Assis Brasil se afigura devedora do cinema e da música, do ponto de vista estritamente literário há que ressaltar na obra a capacidade de desvendar, palavra, todo erotismo e a vida que existe nas personagens.

A estância vive de ritos: o trabalho diário, o preparo da guerra, o rosário puxado na capela, as bênçãos à colheita, os bordados e crocheteados dos serões diários ao pé do fogo. Os ritos servem para preservar a aparência estável das coisas. Turbados na sua prática, a paixão explode; e domina os sonhos, as fantasias, o ódio, a saudade, e inveja, os desejos amorosos daquelas mulheres e homens a quem Felicién, com seus sortilégios, seduzira.

Sombra e luz, claro e escuro, água e vinho – os escritor explora as nuances das relações humanas com gosto de esteta. À sombra da capela, Jacinto, aleijado: filho e irmão, meio-pader; no lado sombrio da casa, as negras, “peças da África”, prescrutando, agourentas, a origem de tanto desatino. Os símbolos recorrentes: as cruzes, as cicatrizes; Baltazar Antão: solidão e guerra.

Felicién, a luz, a felicidade. Mel e trigo maduro. As imagens que o escritor inventa são capciosas, sugestivas e permitem associações imediatas. O erótico e o religioso, o pecado e a virtude. E o conflito barroco que em *Manhã transfigurada* (5) se transforma em matéria narrativa, as coisas da Igreja imiscuindo-se com as coisas da carne, a tensão elevada ao clímax, agora serve de sustentação aos dramas psicológicos.

Conhecedor da natureza humana, o escritor se rende ao fascínio da mulher. Isabel e Micaela encarnam os conflitos da mulher-raiz, presa à terra, ou mulher-vulcão, ativa na realização dos seus desejos. A tensão entre carne e espírito se reflete na consciência de todos, produzindo seus atos, compondo destinos. O escritor tudo aprende e registra porque está ávido de verdade humana.

Visível na própria ideia de escrever um romance de amor, nos idos de oitocentos, a postura do escritor, com seu que de romântico, pode ser interpretada também como a recusa em aceitar o aviltamento do homem, massificado pela forma niveladora de um sistema social e de uma ordem econômica que o arrasa, privando-o de sua dignidade.

Assim como Stendhal, consciente do momento histórico que vivia, sentiu sua própria época como “uma época de promessas e expectativas insatisfeitas, de energias não exploradas e de talentos desapontados”, Assis Brasil procura buscar no passado qualquer coisa da grandeza perdida. E encontra, fundamentalmente, a capacidade do homem de viver por inteiro seus conflitos, seus dramas e paixões. Transformar tudo isso em linguagem, constitui a virtude maior desse romancista.

---

#### NOTAS

- 1 – ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *As virtudes da casa*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.
- 2 – ZILBERMANN, Regina. **A literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- 3 – HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo, Mestre Jou, 1972 v. 2, p. 1128.
- 4 – SARTRE, Jean Paul. **Qu'est-ce que la littérature**. In: BORNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O Universo do romance**. Coimbra, Almedina, 1976. P. 120.
- 5 – ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. **Manhã transfigurada**. Porto Alegre, L&PM, 1982.

## UM ROMANCE FEMINISTA?

Luiz Felipe Maldaner

Será mesmo este um romance feminista? Se formos pela capa do livro, a associação é imediata. Está tudo nela. Uma fazenda do interior, e uma bela e recatada mulher. Esta é Isabel, a filha de Baltazar Antão e Micaela. Numa determinada ocasião a família recebe a visita inesperada de um jovem “cientista” francês, Felicién, que vem pesquisar sobre os animais da região.

É recebido na casa com todas as honras. Entrementes Baltazar Antão é obrigado a ir guerrear os castelhanos na fronteira e deixa Isabel apaixonando-se pelo estrangeiro. Tudo pareceria bastante óbvio, mas acontece que quem vai frequentar o quarto do solitário visitante nas noites escuras é nada mais nada menos do que a dona da casa, Micaela, mulher que concentra todo o vigor de que é capaz naquela aventura.

O argumento vem com alguns requintes interessantes, com a dominação de Micaela sobre o seu filho Jacinto, que não sabe a quem dirigir a sua revolta. E a própria personagem Micaela, sem dúvida, o grande mérito do romance de Luiz Antonio de A. Brasil. O final é inusitado e enriquecedor da personagem que atinge bom nível de aprofundamento.

*A Gazeta de Campo Bom*, Campo Bom, 14.jan.1987, p. 04

## AS VIRTUDES DA CASA

Silvia Niederauer

“Ah, os mistérios da Fonte, terríveis e tenebrosos”.  
(Luiz Antonio de Assis Brasil).

A análise de *As virtudes da casa* mostra que essa narrativa caracteriza-se pela linearidade, com a colocação dos fatos em ordem natural. O narrador observa à vida na Estância da Fonte e apresenta as relações antagônicas que se estabelecem entre as duas mulheres, Isabel e Micaela, e as personagens masculinas Baltazar Antão, Félicien e Jacinto. As demais personagens são figuras esfumadas que servem para acentuar os traços fortes da personalidade das personagens principais.

O narrador só em raros instantes desloca sua visão da Estância da Fonte, para focalizar mais de perto uma ou outra personagem. Nesse caso, joga com a desarticulação da sequência natural e transita entre presente e passado, entre o aqui presente e o ausente possibilitando o tratamento simultâneo da ação.

Observa-se, também, que em *As virtudes da casa* prevalece um nexo de justaposição coordenado do episódico, o que dá autonomia às novelas>>. Há, entretanto, uma certa complexidade romanesca na história proposta por Assis Brasil, quando a esfera temática, fechada na instituição patriarcal e autoritária, abre-se às denúncias religiosas e político-sociais e aos sentimentos que animam as personagens. Em consequência, ocorre a simultaneidade dramática.

O narrador que não é o autor Assis Brasil, é colocado por esse como observador dos fatos, de maneira a forçar a perspectiva segundo um ponto de vista que seria tomado das personagens protagonistas.

O tema da formação histórica do Rio Grande do Sul e da sobrevivência do homem gaúcho desenvolve-se numa história rica em que a guerra e a política também participam. O narrador de *As virtudes da casa* revela a evolução do romance de Assis Brasil mostrando que, nos romances desse autor gaúcho, o processo criador não acaba com a fábula, mas deixa a última parte sob responsabilidade da imaginação do leitor. Mesmo onisciente, esse narrador mostra a dialogicidade que se instaura entre narrador-leitor e narrador-personagens em todo o texto.

Por isso, pode-se dizer que, sendo uma narrativa objetiva, há, em *As virtudes da casa*, um processo intimista que propõe uma lição de vida que parte da consciência de um ou mais indivíduos. Consequentemente, essa narrativa, mesmo enfatizando o estado tensional das personagens, torna-se dialógica e de muitas vozes.

O diálogo estabelece-se não só no interior do texto, mas com outro texto da literatura universal: a tragédia de Ésquilo, *Oresteia*, onde Clitemnestra entrega-se a Egisto traindo o marido que se encontra na guerra. À volta de Agamémnon, Clitemnestra envolve-o com palavras doces e mata-o Orestes, o filho que fora desterrado, volta e encontra sua irmã, Electra, levando flores ao túmulo de Agamémnon. Ele e seu amigo Pilades dirigem-se ao palácio a fim de pedirem hospedagem. Lá chegando, Orestes mata Egisto, amante de sua mãe. Depois, encontra-se com a mãe Clitemnestra e mata-a.

Como se vê, as personagens *Oresteia*, de certa maneira, são reduplicadas em *As virtudes da casa*. Micaela assemelha-se à Clitemnestra, pois ambas traem o marido durante sua ausência e o assassinam à sua volta ao lar; Baltazar Antão encara Agamémnon, uma vez que parte para as guerras e, na volta, deixa-se seduzir pela adúltera mulher que o assassina; Jacinto se parece com Orestes, o filho que retorna a casa; Isabel assemelha-se à Electra, a filha que deseja vingar a morte do pai e ainda quer ser mais pudica e respeitadora que sua mãe; Félicien é Egisto, aquele com quem Clitemnestra comete o adultério. Também o ambiente final de *As virtudes da casa* é o mesmo da *Oresteia*. Nele predomina a calma solenidade e o lirismo.

O problema, em parte, fica solucionado, apesar de, aparentemente, a solução concreta ter sido encontrada por Micaela, com o assassinato de Baltazar Antão. Isso obriga o leitor, cúmplice dos acontecimentos ocorridos na Fonte, a pensar no futuro das pessoas e nas coisas da Estância.

A presença desses acontecimentos confirma a intertextualidade e o dialogismo da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Narrativa objetiva, intertextual, dialógica, *As virtudes da casa* alcança a realidade de seu próprio mundo, isso é, alcança a realidade do texto.

*A Razão*, Santa Maria, 4.fev.1988

## O OLHAR DE ISABEL

Cecilia Zokner

“O autor 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 focos narrativos; inseriu o drama psicológico num largo contexto de história e paisagem, costumes e tipos de civilização”.

Assim é definido por Wilson Martins *As virtudes da casa*, um dos mais belos romances da literatura brasileira.

Publicado no ano de 1985, em Porto Alegre, é o quinto livro de Luiz Antonio de Assis Brasil que nele reafirma a maestria de romancista já revelada em *Manhã transfigurada* e que emerge, fascinante, em cada sequência de *As virtudes da casa*.

Os seis primeiros capítulos tecem o encontro de Isabel com Félicien, naturalista francês chegado ao extremo sul do país em busca de borboletas e plantas.

Filha do dono da fazenda que hospeda o forasteiro, obediente ao pai que partira para a guerra – “Para o francês, o melhor” – ela se esmera como anfitriã.

E o bastante foi o anúncio de sua chegada para se deixar envolver por emoções novas. No serão habitual em que borda as peças de seu enxoval, não se concentra nos pontos, o pensamento querendo se libertar das imagens repetidas a cada noite: o noivo, o casamento, a vida que levaria. Interrompe o bordado e seu olhar se desprende da agulha, da linha, do risco. Quando segue as tábuas do chão até encontrar o relógio e subir por ele até o vidro e se ver refletida mal sabe que estava a romper com o ritual da casa.

Assim como nessa noite que precede a chegada do forasteiro infringe algo ao interromper o bordado e se contemplar com ousadia, aos poucos, irá erguendo, cada vez mais o olhar.

No encontro com Félicien não ousa fitar-lhe o rosto e apenas pousa os olhos na lapela da casaca, nos botões. Somente tem a coragem de erguer os olhos quando pensa que o pai poderia se agastar se não tratasse bem de seu hóspede.

Devagar, fita a lapela, a gravata, a camisa e, só então, o rosto. Muito rápido, o suficiente para perceber os olhos azuis no rosto cor de ouro, cor de mel e, os torna a voltar para o chão. E, logo, é vencida pela tentação de encarar outra vez o visitante e poder olhar o nariz, os bigodes, a boca.

E, escutando as descrições e as razões vai perdendo o medo de olhar para o seu rosto embora evite buscar-lhe os olhos. Depois os passeios, as confidências, os gestos contidos aproximando-a do forasteiro numa sucessão emocionada de riscos que a impede de toda reflexão.

Mas a repentina advertência – da mãe, do irmão, da escrava? – faz com que retorne à razão e ser ela mesma, submissa ao ritual da casa. “Pois quem era para dar-se ao desfrute de estar assim pretendendo magoar a todos na estância com seus desatinos? As certezas estavam ali: Tomás, seu casamento se aproximando, o enxoval não terminado, a volta do pai quando a guerra acabasse. Félicien foi só uma sombra pecaminosa, de passagem, como uma provação que Deus Nosso Senhor tivesse mandado para testá-la. “De repente, o orgulho de que não se deixara sucumbir, a virgindade preservada”. O orgulho de se saber forte como o pai e o irmão esperavam que fosse, como ela mesma o queria.

Mas, ao olhar para os campos, eles se mostraram definhando, cor de cinza, sem serventia, Isabel se deu conta que o que assim via era sua própria imagem.

Um caminho que se inicia e que termina alimentado pelo olhar feminino. Ousado, submetido, alertado, ele conduz e vai retratando esse universo de verdades e de preconceitos e determina-lhe a conduta.

Mais do que um recurso de estilo criado para a construção do personagem e revelar emoções, esse olhar de Isabel expressa o seu súbito despertar para a vida e é testemunha de grilhões feitos da vontade patriarcal, das crenças, das verdades de cada um dos habitantes da casa.

E no romance há mesclas, há combinações em harmonia perfeita que, mostrando almas, paisagens, rituais é um dizer extremamente belo.

*O Estado do Paraná* Literatura do Continente. Curitiba, 22.fev.1994.

## AS VIRTUDES DA CASA

Zélia de Almeida Cardoso

Depois de termos tido contato com tantas inovações no mundo do romance, inovações que se revelam na escolha dos temas, no tratamento conferido ao espaço e ao tempo, na composição do texto e nos processos estilísticos e linguísticos utilizados, o encontro de uma obra como *As virtudes da casa* de Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985) poderia parecer-nos, à primeira vista, o retorno a padrões novelísticos tradicionais.

A impressão, entretanto, é passageira. Conquanto tenha o autor escolhido um assunto já bastante explorado anteriormente, tratou-o com grande originalidade. A trama romanesca é simples, em sua aparência: no início do século XIX, numa imensa propriedade rural situada nas coxilhas sulinas, vive um casal com seus filhos, agregados e servos. A partida do chefe da família para a guerra precede a chegada de um naturalista francês que se hospeda na estância, desequilibrando a ordem instalada. Dois sucessivos casos de amor vividos pelo estrangeiro – inicialmente com a jovem Isabel, filha do casal, e depois com Micaela, a “senhora” – culminam na tragédia que ocorre com o retorno do austero estancieiro.

Assim resumida, a estória pode afigurar-se trivial, tendo pontos comuns com antigos romances, tanto pelo enredo como pela própria época retratada – o momento das acirradas lutas no Prata, quando se confrontavam as forças luso-brasileiras e as hostes inimigas chefiadas por Artigas.

A escolha desses elementos poderia fazer prever um tratamento convencional dado ao texto. Não é, porém, o que ocorre. Assis Brasil vale-se daquele mesmo talento narrativo que já demonstradora em obras anteriores – na “Trilogia dos mitos riograndenses” (*Um quarto de légua em quadro, A prole do corvo e Bacia das almas*) e em *Manhã transfigurada* – e monta, com os ingredientes que utiliza, um romance denso e empolgante, cujas características mais sensíveis são a construção psicológica das personagens e o hábil manejo de diferentes focos narrativos.

O tempo e o espaço, embora trabalhados com maestria, compõem apenas uma espécie de pano de fundo bem elaborado, diante do qual se desenrola o drama humano – o conjunto de dramas interligados, melhor dizendo.

A recomposição do momento temporal revela profundidade da pesquisa realizada pelo romancista. Sem ser propriamente um romance histórico, em que pese o fato de referir-se Assis Brasil a outro acontecimento rela, a preocupação com as minúcias transforma *As virtudes da casa* em um painel bastante elucidativo dos costumes do momento focalizado. As referências às plantações, aos procedimentos agrícolas, ao trabalho servil, às formas de guerras, à arquitetura dos edifícios, ao mobiliário e utensílios, à contribuição das refeições, às roupas e penteados, aos afazeres domésticos, à tradição religiosa, aos hábitos dia-a-dia, às atitudes pessoais, parecem ser medidas e ponderadas para que o leitor visualize, uma profusão de detalhes, o complexo cenário em que locomovem as personagens.

É para a construção destas, todavia, que reserva o romancista seu desvelo maior. 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 meticuloso e lento. Pouco a pouco vamos conhecendo-lhes a textura e o caráter.

Félicien, o cientista, longe de ser o intelectual elegante, reinado e cortês dos primeiros dias, admirado com a natureza tropical e preocupado com a realização de seus trabalhos, revela-se como conquistador irrefletido e leviano, incapaz de assumir responsabilidades quaisquer.

Isabel, a mocinha tímida e sonhadora que se dedica ao bordado e à costura, preparando o futuro enxoval, se vê de repente na condição da jovem que apreendeu, de subido, o sentido do amor – “esse calor que sustentava por dentro”, “esse sentimento de paz, de tudo ajustado e sem

barreiras” – percebendo, conseqüentemente, a confusão das próprias ideias. “O que eu era antes e o que sou agora” cogita ela, é reconhecendo a transformação que se opera em seu íntimo. “Água e vinho. Noite e dia. Frio e calor”. É a moça que se aventura até chegar a um passo da doação total, recuando, entretanto, e sofrendo os desejos, para contemplar depois, cheia de perplexidade e dor, a metamorfose de Micaela, avassalada pela paixão ardente que a conduz ao adultério e à degradação. A vaga repulsa infantil que sentira outrora pela mãe se acentua violentamente, a feição pelo pai distante cresce a cada dia e a luta íntima fá-la esmorecer de início, levando-a, em seguida, à ação.

Jacinto, que nas primeiras páginas é um seminarista frustrado, entregue a orações e práticas piedosas, mostra, no desenvolver da urdidura, o lado oculto de sua personalidade. Surge, então, o rapaz atormentado por lembranças pecaminosas, por sentimentos edipianos pronunciados, vítima de intensos conflitos, paradoxalmente forte e fraco, vivendo o dualismo que o martiriza e lhe anula a vontade e o discernimento.

Baltazar Antão, o homem rude e impetuoso – “a presença que impunha ordem aos fogos inoportunos” -, o homem cuja “atenção se concentrava na guerra, a ideia vagando entre escaramuças e embates”, revela aos poucos seu lado desconhecido: a nobreza dos sentimentos, a religiosidade, o carinho pela esposa, a fidelidade conjugal.

Micaela passa, sucessivamente, de esposa cordata e prestimosa a mulher autoritária e altiva; de figura recatada, doentamente escondida em seu “mundo de sombras”, acometida de depressões nervosas e crises histéricas, a fêmea desvairada pela paixão, bacante imprudente, “cigana” ousada, disposta a acompanhar o amante numa fuga temerária, no meio da noite. A anfitriã garbosamente bela, impassível em sua dignidade, se transmuda em criminosa calculista e fria, impulsionada por Eros e Tânatos, os instintos opostos do amor e da destruição. “Estranha mulher”, pensa a respeito dela o padre visitante; “estranha humanidade”. E conclui: “As almas são poços insondáveis”. Quem era ele para entendê-las e curá-las?

Assis Brasil procura realizar o que o pobre sacerdote, devasso e beberrão, se sente capaz de fazer: chegar ao fundo do poço, desvendar o interior dos seres, o mundo inconsciente onde se localizam os instintos, para ali encontrar, seguindo uma linha de análise nitidamente freudiana, a complexidade psicológica, os medos, os sentimentos de culpa, as lembranças torturantes, as lutas terríveis que se disfarçam numa aparência de tranquilidade e paz, de comedimento, segurança e virtude.

Dividindo o romance em quatro partes, o escritor configura de forma especial, em cada uma delas, uma das quatro personagens que compõem a família; realça-a em suas características principais, trabalhando com suas recordações e atitudes e mudando, sucessivamente, o enfoque dos fatos. Constrói, assim, um romance polifônico, um autêntico “roman-fleuve”, onde as experiências individuais têm menos importância do que a experiência coletiva do grupo. Ao leitor compete acompanhar cada figura em seus múltiplos passos e tropeços, “vendo” a realidade retratada, de ângulos diferentes. Os mesmos acontecimentos são mostrados de forma diversa, de acordo com a perspectiva de cada personagem. O foco narrativo se desloca continuamente e, embora a onisciência do narrador permita que se chegue ao mundo pessoal de cada um dos figurantes, a polimodalidade focal faz os juízos avaliatórios assumirem matrizes individuais. Dos mesmos fatos tem-se uma visão “de dentro” e “de fora”, conforme a personagem que comanda o foco narrativo os viva ou presencie.

Essa focalização múltipla – ou “estereoscópica”, conforme a designação de Tzvetan Todorov – 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. Embora o romancista trabalhe com causalidade factual – existem, é certo, fatos que poderiam ser considerados como responsáveis por outros (a guerra, por exemplo, a decorrente partida do chefe da família, a chegada do naturalista) -, a causalidade psicológica é mais evidente. A trama não poderia ser montada se não concorressem para as ações os traços de caráter das diversas personalidades configuradas.

E aqui voltamos, sem dúvida, à velha polêmica referente ao papel que a psicologia desempenha na obra literária, sobretudo na narrativa ficcional e no teatro. Conquanto tenha Austin War-

ren julgado que o conhecimento de teorias psicológicas, por parte de um autor de obra literária, e a incorporação de tal conhecimento na construção de personagens não tem importância e não são mais que “matéria” ou “conteúdo”, “com qualquer outro tipo de informação que podemos encontrar em literatura”, e creia ser a psicologia desnecessária à arte por não ter, em si, nenhum valor artístico, essa opinião não é partilhada, em sua generalidade, por outros estudiosos do assunto. Dante Moreira Leite, por exemplo, em *Psicologia e Literatura*, adota um parecer mais flexível, ao discorrer sobre o assunto. Julga que, “embora se possa dizer que o valor e uma obra literária independe de suas suposições extraliterárias, essa afirmativa apenas em parte é verdadeira”, uma vez que “a obra de arte maior sempre inclui uma visão do mundo” que, conquanto “possa ser discutida ou negada, faz parte integrante de seu sentido”. Dessa forma, apesar de, para ele, a “verdade artística” não poder ser identificada à “verdade científica ou à filosófica”, estas não podem ser ignoradas ou consideradas aspecto secundário.

Num momento, portanto, em que o conhecimento da psicologia faz parte do domínio público e a psicanálise se populariza, não se pode mais considerar, cremos, que a utilização de teorias psicológicas para a configuração de personagens ficcionais seja um dado meramente ocasional e, em consequência, irrelevante.

Assis Brasil, ao embasa a composição das figuras de seu romance em noções provenientes do conhecimento teórico, consegue torná-las verossímeis e densas, conferindo-lhes dramaticidade e vida. Nisso reside um dos pontos altos de *As virtudes da casa*.

*Estado de São Paulo, São Paulo, 30.jun.1986, pág.03*

## N' AS VIRTUDES DA CASA, AS RELAÇÕES VICIOSAS DA FAMÍLIA PATRIARCAL

Maria Beatriz Meurer Papaléo

O presente trabalho propõe a releitura do romance *As virtudes da casa* de Luiz Antonio de Assis Brasil, numa perspectiva histórico-sociológica centrada no papel desempenhado pela mulher na família rural sul-rio-grandense do início do século XIX. Nessa sentido, busca explicitar os valores sócio-cultural-religiosos que se apresentam no corpus delimitado quando das relações indivíduo x natureza, indivíduo x trabalho e sociedade, indivíduo x sexualidade e família, identificando, desta forma, a ideologia da mulher sulina do século passado, como se configura no texto. Analisa as contradições e conflitos dos laços de parentesco, confrontando o contexto e comportamento da obra em estudo com as da tragédia de Ésquilo que é resgatada pelo texto de Assis Brasil. Finalmente, oferece uma reflexão – apoiada no resgate feito pelo autor e no exame de documentos de época e obras críticas – sobre a influência da Igreja no meio familiar rural do Rio Grande do sul, nos idos de oitocentos.

Dentro do processo cultural brasileiro, o Rio Grande do Sul sempre apresentou traços característicos, devido ao isolamento geográfico em que viveu esta província e às peculiaridades de seu estilo de vida. Sua colonização obedeceu, inicialmente, a móveis políticos e se processou num ambiente carregado de tensões e lutas cruentas, produzindo homens de ação, líderes, mistos de estanceiro e militar que resistiram às pressões espanholas e implantaram uma sociedade onde a bravura e audácia eram admiradas e incentivadas. Delineava-se uma civilização rude, voltada para uma realidade áspera: uma população esparsa, atormentada pelas contínuas guerras, sem lazes ou desenvolvimento cultural.

Os centros maiores eram ainda inexpressivos, com populações que, vivendo do pastoreio e da agricultura, exerciam essas atividades de forma muito incipiente e empírica.

Sendo fundados, primeiramente, prestígios e estabelecimentos agrícolas, o rio Grande, muito tarde, conheceu os benefícios da escola. Não havia uma “sociedade polida, exigente, que se fizesse notar por seu padrão intelectual” (César, 1971:35).

Também a Igreja, no Rio Grande do Sul português, sofreu essa realidade cultural, condicionada por elementos econômicos, políticos e sociais. A instituição eclesiástica sempre ficou distante da vida das pessoas, por diversas razões: as distâncias entre as fazendas eram enormes, as viagens, custosas e precárias. A evangelização estava entre os leigos e no seio familiar vinculada à figura feminina, dado o fato de que o “senhor”, ocupado com as suas guerras e tarefas fora de casa, pouco se interessava pela religião. Essa era vivenciada, no seu aspecto repetitivo e maquinal, por meio de rezas, no oratório doméstico ou na capela da fazenda, no comparecimento às novenas, festas e desobriga pascal.

Funcionários, mais do que pastores, os sacerdotes se laicizavam e buscavam profissões mais rendosas, desinteressados da religião do povo, relacionando-se com os fiéis apenas em ocasiões especiais no tumulto das grandes festas (Hauck et al., 1985 p:15).

Tal era o cenário do Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XIX, principalmente na região da Campanha, onde ainda em 1812 a situação tocante à assistência religiosa era de quase penúria.

Dentro dessa realidade sócio-cultural, desenrola-se a ação do romance *As virtudes da casa*, que retrata a vida em família do estanceiro Baltazar Antão, dono de uma fazenda próxima de Rio pardo, e os fatos ocorridos com a chegada de um naturalista francês na sua ausência. Buscando no mito trágico de Agamêmnon elementos para a organização de seu texto literário, Assis Brasil dá-lhe uma feição pessoal e novo significado.

Entre *As virtudes da casa* de Assis Brasil e a *Oréstia* de ésquilo, há inegavelmente a possibilidade de se estabelecerem laços de semelhança. Essa possibilidade centra-se no fato de que ambas as obras trabalham com a mesma temática, recuperando, cada uma à sua maneira, um dos antigos mitos da humanidade.

Encenada em 458 a.C., a *Oréstia* tem como temática o drama da maldição familiar dos Átridas, abrindo-se com a tragédia Agamêmnon, que relata o retorno de Agamêmnon da guerra de

Tróia e sua morte por Clitemnestra, impulsionada pelo desejo de vingança pela morte da filha Ifigênia. Em *As Coéforas*, vê-se o retorno de Orestes, filho de Agamêmnon, que influenciado por Apolo e pelos lamentos e incitações de Electra, sua irmã, mata a mãe e seu amante Egisto. Tendo cometido um crime de sangue, vê-se Oreste perseguido pelas Épineas que têm por tarefa vingar o matricídio. *As Coéforas* termina com a partida de Orestes para Delfos, em busca do auxílio do deus Apolo, protetor do patriarcado.

Em *As eumênides*, está presente a luta dos deuses. De um lado, Apolo e Atenas; de outro, o Matriarcado, as Eríneas, representantes das antigas deusas-mães, participando de um tribunal que vai julgar Orestes. O prestígio dos antigos deuses está em jogo, e há um grande debate entre a luz (Apolo e Atenas) e as trevas (Eríneas). Cabe a Atenas o desempate no julgamento, e Orestes é absolvido, estabelecendo-se novos cânones jurídicos. O direito humano passa, então, através do Aerópago, a legislar acerca dos crimes de sangue.

## AS VIRTUDES DA CASA: O MITO RESGATADO

A trajetória narrativa de *As virtudes da casa* desenvolve-se em quatro novelas, cada uma com uma epígrafe que antecipa ao leitor a síntese do que vai ser desenvolvido. Os acontecimentos narrados são absorvidos segundo uma pluralidade de percepções que dá ao leitor uma visão que Tzevetan Todorov designa de “estereoscópica”. Toda a história de *As virtudes da casa* é recontada na ótica de três personagens que, embora participando do mesmo acontecimento, o tornam qualitativamente diferente, conforme a personagem que comanda o foco narrativo, o esteja vivenciando ou presenciando (Todorov, 1971:240).

### Novela I: Isabel

Nessa primeira novela, o foco narrativa é o da filha de Baltazar Antão, ressaltando-se, na epígrafe, as vaidades e suscetibilidades das mulheres sul-rio-grandenses, no século passado, apesar do primitivismo e do isolamento nos quais viviam.

Prepara-se o cenário para um clima de conflito, em que a sensibilidade feminina e uma aparente submissão aos cânones sociais se entrecrocavam, frente à presença de um estrangeiro que, com sua cultura e *modus vicendi*, provoca reações e desejos, há muito reprimidos, na filha e esposa do estanceiro Baltazar Antão. A conscientização de mundos mais amplos e plenos do que o da estância da Fonte, acelera e precipita as ações de Micaela, esposa de Baltazar Antão, que se decide, desprezando as convenções, a lutar pelo seu sonho amoroso: a posse do francês.

### Novela II: Mas os deuses estão vivos

Uma epígrafe com pensamentos de Pascal sobre a condição humana antecipa um jacinto torturado por um pensamento aflitivo: o temor do reconhecimento e da conscientização do terrível afeto que sente por sua mãe.

Num doloroso processo de retrospectiva, Jacinto relembra sua infância, seus medos, sua covardia de menino aleijado, a figura de seus pais: Baltazar e Micaela.

Impugnando tudo, um sentimento religioso opressivo age como punição e freio a uma vida que o jovem de Serpa não consegue suportar.

A decisão de tornar-se padre, a ida ao convento de santo Antônio apenas adiam o desejo secreto da posse exclusiva de sua mãe. E, em sonhos e fantasias, em que Micaela simboliza a vida e a morte, o seminarista Jacinto debate-se entre sua fraqueza e a força física e moral de seu pai, o sanhudo Baltazar Antão.

Alternando a ótica de Jacinto com a ótica de Isabel, a novela *Mas os deuses estão vivos* mostra a filha de Baltazar Antão pronta a fraquejar, debatendo-se entre a repulsa e o amor ao francês, numa “disputa nojenta”, na qual ela e Micaela não medem as consequências.

Encerra-se a novela quando o jovem de Serpa vivencia a posse do belo corpo de sua mãe pelo francês e, à cena explícita de adultério, é acrescentada a notícia da volta do coronel Baltazar Antão.

### **Novela III: As dores e os frutos**

Com um pensamento de Santa Teresa que concita ao amor e à cautela. *As dores e os frutos* delinea a figura de Micaela e seu mundo anterior. A senhora da Fonte, deliberadamente, passo a passo, tece uma rede amorosa visando a obter os afetos de Félicien. O leitor se depara com as sutilezas dos gestos, o amadurecimento da sexualidade, a percepção realista do que, até então, havia sido a vida da Senhora da fonte.

Paralelamente, Isabel vai observando todos os fatos, vendo esmaecerem suas esperanças numa guerra na qual a mãe é a grande vencedora.

Micaela dedica-se a reconquistar Jacinto, envolvendo-o com delicadezas e afagos, subjugando-o com sua figura sedutora.

Isabel sente a frustração e solidão de ser agora a única guardiã da estância dos de Serpa, vigiando insone os subterrâneos escuros, os meandros tortuosos por onde perambulam seus familiares, consumida por lembranças em que o pai, objeto de seu amor impossível, assume vida, força e calor.

Resolvida a romper definitivamente com seu malfadado noivado, numa atitude que mostra seu fortalecimento, Isabel recebe a notícia da volta de Baltazar Antão justo no momento em que se dirigia ao encontro de Micaela e do francês, para desmascará-los.

Num clima em que. As claras, a desonra mancha o nome de Baltazar Antão, tudo aponta para um final, no qual a tragédia se fará presente.

*As dores e os frutos*, numa ação cada vez mais crescente, vai acionando e provocando os acontecimentos que culminarão na próxima novela com a partida do francês e a resolução de Micaela de abandonar definitivamente seu papel de Senhora da Fonte.

### **Novela IV: os mistérios da Fonte**

Quem tem amor deve pagar um preço por esse amor. Assim diz Adolfo Casais Monteiro, citado na epígrafe da última novela. Portanto, as consequências da derrocada das virtudes da casa estão próximas e presentes.

Utilizando uma nova personagem. Gabriel de Simas um padre beberão, vindo do Rio de Janeiro, o narrador traz para a estância da Fonte uma testemunha que também, há muito, rompeu com as virtudes de outra casa: a da Igreja. Imbuído do desejo de conversão e penitência, Gabriel de Simas, ironicamente, procura encontrar na estância de Baltazar Antão, a inocência e a honradez, perdidas com a mulata Joaquina, na casa eclesiástica do Rio de Janeiro.

Micaela joga uma última cartada: a ida do francês para o Rio pardo e a sua fuga definitiva da estância. Mas a Senhora da Fonte, com todos os caminhos barrados, vê-se compelida a desistir de seu intento. O filho, incapaz de assumir pessoalmente tal ato, deixa aos ceifeiros a tarefa de, sem sutilezas ou preâmbulos, prender a Dona às terras sem fronteiras do estanceiro Antão.

Mesmo ciente de que não mais terá o francês Félicien e de que por ele foi abandonada sem pejo, Micaela se fortalece, imbuída de uma ideia fixa: a de não se deixar possuir pelo senhor seu marido.

Amedrontado com o que vê, Gabriel de Simas, vulgo o Beberrote, acompanha as reações da estranha família de Baltazar Antão e o fascínio que, apesar de tudo, a Dona ainda provoca.

Mantendo as aparências, para ocultar os mistérios da Fonte, seus membros se preparam para a festa que culminará com o assassinato de Baltazar Antão, enredado nos encantos da jo-

vem esposa. Cúmplice no ato e no segredo, Isabel, juntamente com Jacinto, prefere o acobertamento do crime. Abolida a figura provocadora de todas as tensões, a família dos Rodrigues de Serpa alcança, aparentemente, a paz desejada.

## O CONTEXTO

### A ORGANIZAÇÃO SOCIAL E FAMILIAR NAS ESTÂNCIAS SUL-RIO-GRANDENSES

As estâncias, no período de formação do Rio Grande do Sul, apresentavam particularidades, por se encontrarem fora do alcance da lei e da autoridade. Nelas, impunham-se formas de vida peculiares, nas quais fazendeiros e peões estabeleciam relações amigáveis e autênticas atividades de trabalho. Unia-os a vida aventurosa e o regime de milícias rurais.

Sob regime escravista e servil, desenvolvia-se uma economia predominantemente natural, em que a produção visava mais o consumo interno do que a uma atividade lucrativa. Inquietos na defesa de suas fronteiras, necessitando para tanto de embrenhar-se em longínquos territórios, os fazendeiros buscavam obter da terra o que essa lhes dava, sem se preocuparem com uma riqueza determinada.

Não é de estranhar que, frente a essa realidade áspera, em que as oportunidades para uma tomada de consciência filosófica eram mínimas, florescessem as credices e superstições, vinculadas pelos escravos, acentuando o espírito de religiosidade.

Dividido entre suas atividades pastoris e militares, o estanceiro, por muitas vezes, ausentava-se de sua propriedade, não tendo a maior preocupação pela qualidade da arquitetura de sua casa, acostumado que estava às dormidas em plena campanha. Era sua mulher quem permanecia na fazenda, administrando seus bens e dirigindo seus agregados.

A mulher gaúcha, solitária, acostumou-se à dureza do meio rural e à austeridade de sua vida. A falta de sensibilidade do homem sul-rio-grandense revelava-se no frio dos casarões, na pobreza do mobiliário e no trato sem delicadeza que dispensava à sua mulher.

A estanceira permanecia reclusa, e ordens severas impediam as moças da casa de manterem contatos com visitantes masculinos.

### A INSTRUÇÃO NO RIO GRANDE DO SUL

Empenhado na sua sobrevivência e na defesa de suas fronteiras, o Rio Grande não teve, por parte do governo, incentivo para uma educação sistemática. Acrescenta-se o fato de que a colonização sul-rio-grandense foi tardia em relação às demais povoações da Colônia e que os elementos nucleares de sua população não apresentavam o grau de cultura dos demais povoadores das regiões do norte do Brasil. A distância da metrópole igualmente não contribuía para que educadores e letrados se deslocassem para esta região ainda despovoada.

A ação dos jesuítas, tão destacada em outros pontos da Colônia, atingiu apenas os indígenas das Missões. Outras ordens, como a dos franciscanos, ocasionalmente, também exerceram sua atividade apostólica, ministrando instrução primária aos guarani da Aldeia dos Anjos em 1770, caracterizando o primeiro recurso de origem oficial no intuito da assimilação dos índios.

Fora essa escola feminina, o ensino sempre esteve entregue a particulares. As escolas particulares que se estabeleciam, apesar de controladas pelo governo, eram pelo menos, uma fonte para o povo obter instrução. Apenas em 1820, contou o Rio Grande do Sul com escolas oficiais de ensino primário (Prado, 1964:228).

Era no clero que se encontravam os elementos mais cultos, nas estâncias, os padres das primeiras igrejas ministravam os fundamentos da leitura e da escrita aos familiares dos fazendeiros. Alguns proprietários mais ricos sabiam ler e outros contratavam mestres particulares, mas o povo, na sua maioria, não tinha acesso à instrução.

As mulheres, com raras exceções, limitavam-se às lides domésticas, porém demonstravam possuir maior discernimento que as demais das capitânicas centrais, segundo relato da época:

Em todas as partes do Brasil, por mim percorridas até aqui, não existem escolas ou colégios para as meninas, criadas no meio de escravos e tendo sob suas vistas, desde a mais tenra idade, o exemplo de todos os vícios deles, adquirindo ao mesmo tempo o hábito de orgulho e da baixeza. Há uma grande quantidade que não aprende a ler e escrever. Apenas lhes ensinam algumas costuras e recitar causas que não entendem. Por isso as brasileiras são, em geral, desconhecedoras dos encantos da sociedade e dos prazeres da boa palestra. Todavia nesta região, onde as mulheres se escondem menos que as das capitânicas do interior, elas t- em, há convir, vistas mais largas (Saint-Hilaire, 1974:57).

#### A IGREJA NO BRASIL

Se, para sermos justos, quiséssemos definir o espírito religioso do nosso povo, teríamos que confessar: religiosidade muita; religião, muito menos do que parece. Mas religiosidade e religião são coisas diferentes. Não é religião, está claro, esse sentimento inato, esse pendor natural pronunciado para coisas misteriosas, essa tendência evidenciada em nossa gente para o desconhecido, mas tudo inteiramente estéril e vão. A religião verdadeira importa num conhecimento esclarecido, numa consciência formada, numa prática inteligente de tudo que forma a verdadeira religião católica. Onde está esse conhecimento? Onde esta consciência formada e firmada? Onde esta prática fervorosa, constante, desassombrada e prudente do verdadeiro catolicismo?

(Cardeal da Silva, 1938).

#### O período colonial

Tendo recebido de Portugal o legado de padroado, a Igreja não gozou nunca do Brasil de independência e de autonomia. Mantinha o governo o monopólio dos negócios, tendo o direito de apresentação dos candidatos a ocupante de cargos de hierarquia, como o de bispos. Podia, igualmente, o rei aceitar recursos contra decisões de autoridades da Igreja e assumir a cobrança dos dízimos obtidos de legados particulares e de funções públicas. Tais "dízimo" visavam a atender às necessidades religiosas de manutenção e restauração das igrejas, serviços assistenciais e sustento dos sacerdotes (côngruas).

Recebiam bispos e padres, como funcionários do Estado, uma remuneração muitas vezes irrisória, pouco digna, o que levava alguns sacerdotes a buscar lucros ocasionais, através de profissões mais rendosas, ou retirada do povo, quando esse lhes solicitava os serviços religiosos.

Premidos pela solicitação financeira, os sacerdotes tornavam-se mercenários, esquecendo seus princípios religiosos e espirituais.

O relacionamento dos fiéis com os pastores reduzia-se a ocasiões especiais, geralmente no tumulto das grandes festas. Pode-se dizer que a Igreja era no Brasil uma organização de leigos. Mais do que as paróquias, eram as irmandades e as ordens terceiras que constituíam o núcleo da prática religiosa organizada. (Hauck, 1985:13)

Não havia uma real preocupação com a doutrinação do povo. Ministravam-se os sacramentos, depois de uma catequese muito superficial. A cultura clerical consistia no conhecimento do latim, noções sobre teologia dogmática e moral e conhecimento do direito canônico, deixando a formação dos padres muito a desejar.

A religião oferecida no Brasil assumia caráter social, de um catolicismo barroco e festivo. Numa época em que as mulheres gozavam de uma liberdade muito restrita, uma das fontes de libertação era a assistência às festas e cultos religiosos.

Criava-se, assim, uma religiosidade superficial, repetitiva e maquinal, expressa nas rezas dos oratórios e capelas.

#### Os primeiros passos da Igreja no Rio grande do Sul

Se a Igreja no país enfrentava os problemas do padroado e suas conseqüências, no Rio Grande do Sul as enormes distâncias entre as povoações acentuavam a dificuldade para se conseguirem os sacerdotes necessários.

A necessidade de locomover-se para entender seu rebanho impunha ao sacerdote o contato com o ambiente dissoluto das estalagens e com a liberdade de costumes que existia entre os escravos e índios das fazendas. Pelas circunstâncias da terra, via-se o vigário, não poucas vezes, obrigado a dispensar seus paroquianos de muitos preceitos religiosos, abrindo precedentes para que ele próprio fugisse de suas obrigações.

A Igreja, no Rio Grande do Sul, era também usada como forma de sustentar a moral e os costumes, negando os vigários a absolvição aos contrabandistas de gado e às pessoas que com eles negociavam. O governo tinha interesse na presença da Igreja, pois, através dela, se faziam os registros de nascimentos, casamentos e óbitos.

O sistema latifundiário e a escassez dos padres eram motivos para que esses relegassem aos fazendeiros e pais a orientação religiosa. Essa, por motivos óbvios, era de pouca serventia, posto que nem fazendeiros nem pais conheciam os fundamentos da doutrina. Para acentuar o problema, o analfabetismo era geral.

A falta de instrumentação religiosa e a incredibilidade da honradez dos sacerdotes cria uma população cheia de superstições e de fraca vivência espiritual. O homem da campanha é um homem não dado á reza, vendo, nas cerimônias de culto, simples ato de rotina social e frequentando procissões e novenas sem o calor da fé.

#### O UNIVERSO FICCIONAL DE *AS VIRTUDES DA CASA* ANÁLISE DOS PERSONAGENS

Aparentemente uma família feliz, OS Rodrigues de Serpa convivem na estância da Fonte com seus agregados, escravos e peões, vivendo numa comunidade onde impera a autoridade de Baltazar Antão. No decorrer da ação, os personagens vão revelando suas múltiplas faces e, passo a passo, é dado conhecer sua textura e caráter, através da ótica dos demais, criando uma visão polifônica de suas personalidades.

#### Baltazar Antão

Em síntese, pode-se dizer que Baltazar Antão é um homem

- forte, peludo, corpo pesado e musculoso, viril, carnes rijas, vergonhas colimosas;
- autoritário que detém em suas mãos a posse de tudo: pessoas e coisas..  
Decide-lhes o destino, infunde-lhes coragem, determina-lhes a ação;
- com valores claros, determinados e hierarquizados: os haveres, os filhos, as terras, a mulher;
- bom, íntegro, brando, equilibrado, apaziguador das paixões, apesar de eventuais rompantes;
- rude, inculto nas artes mais delicadas do amor, mas com uma sexualidade fortemente desenvolvida. Preocupa-se apenas com o próprio prazer.

#### Isabel

- inocente, de fino trato, olhar dócil, vivendo à sombra de sua belíssima mãe, inferiorizada e tímida;

- sensual, percebendo e desejando intensivamente os primeiros prazeres do corpo;
- inquieta, fechada, inacessível, remoendo o amor oculto pelo pai e por isso negando sua efetividade à Micaela;
- solitária e agressiva, assumindo o papel de guardiã da casa e de preservadora das virtudes da família, pronta a ir até às últimas consequências no cumprimento do dever.

### Jacinto

- manco, de corpo grosso e desajeitado, suíças negras;
- cheio de remordimentos, envolto por uma paixão proibida;
- modelo de castidade, inseguro, tentando fugir aos revezes da vida;
- impotente no trato às demais mulheres e incapaz de escapar ao fascínio da mãe;
- triste, acobertado pelo manto fúnebre de suas crenças religiosas, convivendo com um forte sentimento de culpa em relação ao pai, a quem odeia e ama ao mesmo tempo.

### Micaela

- lida e vaidosa, exemplo de esposa e de mãe, uma Santa Mônica;
- recatada, com trajes severos e travessas escuras;
- insatisfeita nos seus apetites sexuais, lasciva e sensual, buscando a realização de suas fantasias;
- dominadora, opressiva e odienta quando luta por seus desejos;
- forte, lutadora, impulsionada por um sonho de liberdade;
- derrotada só na aparência.

### Félicien de Clavière

- o homem mais lindo que já pusera os pés na estância da Fonte;
- um vagabundo de olhar impenetrável e oculto;
- o amante cheio de delicadezas e finezas de espírito;
- um réptil viscoso cheio de luxúria;
- o estrangeiro culto e requintado, que compartilha das belezas da estância da Fonte;
- a imagem de Santo Antônio, com olhos azuis.

### Gabriel de Simas

- o beberrote execrado pela comunidade do Rio de Janeiro;
- o amante do pecado de fornicção e da bebida, o gerador de um bastardo;
- o homem cheio de remorsos, em permanente conflito, desejoso de expiar suas culpas;
- o sacerdote corrupto, mas mesmo assim ainda um ministro de Deus.

### Tia Almerinda

- a beata catequista que divulga as noções religiosas na família;
- a tia amante das regras e dos ritos;
- a viúva portadora de uma fé rígida, de cunho punitivo.

### Escravos, peões e agregados

Coabitando num mesmo cenário, mas nem por isso integrando-se à vida social que nele se desenvolve, os escravos, peões e agregados são os olhos atentos, as vozes lamentosas da co-

munidade que se angustia frente aos desatinos cometidos, testemunhas vivas que dão autenticidade aos atos dos Rodrigues de Serpa.

#### ANÁLISE DA IDEOLOGIA

No universo ficcional de *As virtudes da casa*, pode-se verificar, desde o início, que os habitantes da Fonte vivem num regime patriarcal, onde a obediência à autoridade, à ordem hierárquica e à sociedade deve ser mantida. Assim, a vinda de um botânico francês e o imperativo de acolher o ilustre visitante não podem ser contestado.

Os Rodrigues de Serpa são dignos representantes de uma classe dominante que deve manter o seu *status quo*, o filho numa obediência servil, aquiescendo às ordens do pai.

No contexto familiar, as mulheres apresentam papéis rígidos em que a modéstia e o recato são suas vestes diárias, criando uma falsa ideia de seres sem humores ou paixões. A mãe, como a guardiã zelosa, modelo da mulher contida e honesta, preserva a moralidade da família. A filha enfrenta o falatório, a castração, o destino de antemão traçado.

É inculcada uma mentalidade de continência e castidade para as mulheres, visando ao adestramento da sexualidade ao matrimônio, visto que seria a família a célula a propagar a moral cristã e a fé católica.

A posição de senhora casada implica não apenas o amor compulsório ao marido e o desejo de querer o seu bem, mas é também demonstrada no ritual externo, no uso do traje que não deve mais incitar o desejo de outro homem, como uma marca de que, agora, seus limites são outros.

A execução dos deveres conjugais dá apenas ao homem o prazer. À esposa cabe a submissão, a ausência de paixão, a obediência. A relação extraconjugal é aceita como fraqueza humana, quando iniciativa do marido, e tem o beneplácito e o perdão sem reservas da Igreja.

A masculinidade está na valorização do guerreiro, do homem audaz e produtivo, livre. Por isso, Jacinto sofre discriminação por parte do pai e da comunidade. Como ex-seminarista, Jacinto é visto como alguém de enfraquecida virilidade, embora a religião, segundo a ideia popular, lhe desse alguma vantagem por ser uma atividade ociosa e lucrativa.

A Igreja, detentora do saber e da cultura, exerce também conchavos, visando à obtenção de maior poder. Seus sacerdotes, alheios aos votos sagrados, rompem com o celibato clerical e dedicam-se a atividades lucrativas.

Como pano de fundo da estância da Fonte, vê-se uma sociedade em que a burguesia convive na hipocrisia e mesquinhez de sentimentos.

As relações com os escravos e índios são de dominação e menosprezo: os negros estão sob suspeição de não possuírem alma; os índios fugidos das Missões só recebem como paga o alimento, pertencendo à escala social mais baixa e mais sofrida. Nas guerras, o uso das índias como objeto sexual é corriqueiro.

*Textos e personagens: estudos de literatura brasileira.* In LOPES, Cícero Galeno,. Porto Alegre: Agra-Luzato, 1995.

## O AGAMÊNON E AS VIRTUDES DA CASA

Janaína Cé Rossoni<sup>1</sup>

Este artigo visa identificar elementos caracterizadores da passagem trágica de Agamenon, de Ésquilo, na obra *As virtudes da casa*, de Luís Antonio de Assis Brasil, através de uma relação de identificação entre os personagens, a estrutura e os enredos das obras. Os textos suscitam novas discussões sobre o mito, sobre a tragédia humana, sobre o que rege as escolhas e os caminhos do homem.

Palavras-chave: Agamênon, mito, tragédia, literatura.

Sendo a literatura uma forma particular de comunicação e expressão, o texto literário carrega a marca da insuperabilidade, porque, assim como as pessoas, os textos literários são diferentes, portanto, não se superam. O traço da individualidade e a expressão diferenciada e singular de cada escritor fazem com que o texto literário desfrute da característica da diversidade, ou seja, que versam sobre o mesmo tema com enfoque diferente. Há renovação da palavra e, com isso, a reelaboração do tema. Os textos não se repetem; se completam. A tragédia grega de Ésquilo, *Agamenon*, escrita em 458 a.C., retorna à humanidade sob o novo enfoque, na obra ficcional *As virtudes da casa* de Luiz Antonio de Assis Brasil. Por ter relação com o mundo, o texto comunica ao indivíduo novas discussões sobre o mito, sobre a tragédia humana, sobre o que rege as escolhas e os caminhos do homem.

Em seu livro *Literatura grega*, Donald Schuler (1985, p.166) refere-se aos gregos desta forma: “[...] o homem grego rompe deliberadamente a ordem rígida do universo mítico em busca ousada de soluções livres para os problemas com que se defronta. Determinado a vencer fronteiras, provoca a emergência do ilimitado em tudo o que pensa e faz.” Em virtude disso, nasce a narrativa trágica de Ésquilo, que abrange as mais profundas aspirações do ser humano, tais como sua sede de absoluto, de transcendência e sua busca de plenitude. Essas aspirações, contudo, não pertencem apenas ao mundo grego ou à época antiga. Pertencem a todos os povos de todos os cantos do universo. A insatisfação e a inquietude estão presentes intrinsecamente no ser humano e o acompanham durante toda a sua vida.

Os comentários acima servem para justificar o estudo que será realizado nesta monografia, a qual objetiva cotejar elementos caracterizadores da passagem trágica de Agamenon, de Ésquilo, a através de pesquisa bibliográfica sobre a mitologia grega, sobre a obra *Agamênon*, de Ésquilo, e através da leitura, apreciação e análise do romance *As virtudes da casa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Nesse propósito, a monografia disporá de dois capítulos: o primeiro contribuirá com base teórica sobre o conceito de mito, o mito Agamenon na visão de alguns autores, especificamente, o mito de Agamenon na tragédia de Ésquilo; o segundo capítulo trará elementos que comprovam a presença do mito Agamenon em *As virtudes da casa*, através de comentários e citações que colocam em evidência as semelhanças existentes na tragédia e no romance. Pretende-se, portanto, analisar as obras e trazer à tona as coincidências que nelas se presentificam.

### 1 O QUE É MITO?

---

<sup>1</sup> Graduada em letras (Unilasalle). Especialista em Leitura e Produção de Textual (Unilasalle). Professora nos sistemas públicos de educação estadual e municipal de Canoas.

O vocábulo mito (do grego, *mythos*), sinônimo de fábula, enredo e narrativa, apresenta-se como um conceito não definido de modo preciso e unânime. Trata-se, contudo, de um aspecto antropológico fundamental, pois ele não só representa uma explicação sobre as origens do homem e do mundo, como traduz o modo como um povo ou civilização entende ou interpreta a existência.

De acordo com Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários*, a antropologia e a filosofia consideram o mito como a palavra que designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica, à Arte, ou seja, é a narrativa do que os deuses ou seres divinos fizeram no começo dos tempos.

Segundo Bronislaw Malinowski (apud GRIMAL, 1992), o mito realça a função social que as narrativas míticas desempenham na vida comunitária, fundamentalmente no que tange aos usos e as normas básicas do convívio, ou seja

O mito cumpre, na cultura primitiva, uma função indispensável: expressa, acentua e codifica a crença; protege e reforça a moral; vigia a eficiência do ritual e de certas regras práticas para a orientação do homem. O mito é, assim, um ingrediente vital da civilização humana; não é uma fábula vã, mas uma força criadora ativa; não é uma explicação intelectual ou uma imagem artística, mas é o privilégio pragmático da fé primitiva e da sabedoria moral (MALINOWSKI apud GRIMAL, 1992, p.7).

Já a consciência mítica, na qual o existir se processa em obediência a seres que regem o curso dos eventos cósmicos e humanos, entende o mito como o princípio de realidade, que fala somente do que é plenamente manifesto, i.e., do que acontece realmente. Assim, o mito encadeia-se ao sagrado, revela o profundo vínculo entre o biológico e o religioso e prescreve regras para as ações (como a navegação, a pesca, a guerra etc). O mito aparece como uma condição necessária à ordem do caos e às relações entre os seres. Colaborando com essa visão, temos os estudos de Mircea Eliade (apud GRIMAL, 1992) que define o mito do seguinte modo:

[...] o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial; no tempo fabuloso das origens. Por outras palavras, o mito conta como, graças aos atos dos seres sobrenaturais, uma realidade teve existência, quer seja a realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, pois, uma narrativa de uma criação: conta-se como qualquer coisa foi produzida, como começou a ser (ELIADE apud GRIMAL, 1992, p.13).

Para Aristóteles (apud MOISÉS, 1974, p.345), o mito corresponde à imitação de ações, que integra toda a existência e, mesmo sob o aspecto de fábula, manifesta a possibilidade dos diversos comportamentos, pensamentos e linguagens do homem. Sendo forma de comunicação humana, o mito, além de relacionar-se com questões de linguagem, refere-se à vida social do homem, uma vez que a narrativa dos mitos é própria de uma comunidade e de uma tradição comum. Dessa maneira, o mito é a palavra, a palavra revelada, o dito que circunscreve um acontecimento antes de fixar-se como narrativa. É através das palavras que os mitos se transmitem e garantem sua permanência num determinado período de tempo. Como afirma Roland Barthes, citado por Grimal em *Dicionário de mitologia grega e romana*, o mito não pode, conseqüentemente, “ser um objeto, conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma” (apud GRIMAL, 1992, p.19). Assim, não se há definir o mito “pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere”. Conforme o mesmo autor, “é história que transforma o real e, discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica”.

É importante tal observação, pois nos alerta a perceber que o mito só se constrói ao passar do tempo, e no contar e recontar de um fato. Segundo a sabedoria popular, quem conta um conto

aumenta um ponto e é nesse aumentar de pontos que os elementos míticos vão se agregando e se constituindo como uma representação coletiva, através de várias gerações, relatando uma explicação do mundo. Por conseguinte, o verdadeiro objeto do mito não são os deuses nem os ancestrais, mas a apresentação de uma versão da história de Electra e, numa tragédia perdida de Sófocles, Aletes, era a personagem principal. Na famosa versão de Eurípedes é tratada como escrava, e Egisto obriga-a, além disso, a se casar com um simples camponês para evitar que gerasse um filho nobre, capaz de vingar a morte de Agamenon.

Quando Orestes se torna homem, retorna secretamente a Argos em companhia de Píladés, filho de Estrófios. Em uma cena que os poetas tornaram famosa, Electra encontra-se com ele ao visitar o túmulo de Agamenon e o reconhece.

A seguir, por ordem de Apolo, com ajuda de Electra e de Píladés, e através de um estratégia, Orestes mata Egisto e a própria mãe, vingando finalmente o assassinato do pai. Na Electra de Eurípedes, a irmã participa ativamente da morte de Clitemnestra. Após a vingança, Orestes é perseguido pelas Erínias por matar alguém de seu próprio sangue. Açoitado e lembrado de seu fúnebre feito, Orestes corre em busca de um refúgio. Encontra-o sob Apolo, que o abriga e o protege. Surge uma nova lei e com ela a invenção do tribunal. Orestes é julgado no Areópago. Dos seis juízes, três votam a favor do perdão do crime de Orestes; três votam a favor das Erínias. A deusa Atena é convocada. Seu voto decisivo é fundamental para o desempate. Ela vota a favor de Orestes, afinal de contas, assim passaram a pensar, um rei é muito mais importante que uma rainha.

## 1.2 O mito de Agamênon na tragédia de Ésquilo

Ésquilo é o mais antigo dos poetas trágicos cuja obra chegou até nossos dias. Nasceu em 525 a.C. em Elêusis, perto de Atenas, e morreu em 456 a.C. na Sicília, em Gela. Apresentou-se pela primeira vez nos concursos trágicos em Atenas, em 499 a.C., com um drama cujo nome hoje desconhecemos; obtém vitória em 484 a.C. e depois se torna vitorioso mais doze vezes. Os testemunhos antigos atribuem-lhe cerca de noventa obras, entre tragédias e dramas satíricos. De todos os seus escritos somente sete tragédias sobrevivem, graças a uma antologia compilada na época do Imperador Adriano (76-138 a.C.).

As tragédias *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*, de 458 a.C., constituem uma trilogia da peça *Oréstia*. Os personagens principais são sombrios e dominados por uma única meta: a vingança. As ações humanas têm consequências inevitáveis, pois sempre são guiadas pela fatalidade, pelo destino, ou pela vontade dos deuses.

Interessa-nos, neste trabalho, analisar, em particular, *Agamênon*, a primeira tragédia e, sobretudo, a mais emocionante trilogia de Ésquilo, que conta a morte do rei logo depois da queda de Tróia. O mito, já referido anteriormente, renasce sob o olhar do poeta trágico, que habilidosamente torna os versos misteriosos, densos, ritmados e repletos de detalhes instigantes. A palavra transforma-se e traz vida ao herói, que morre apenas na história, mas continua vivo na linguagem literária.

A tragédia tem 1673 versos e constitui a primeira parte da *Oréstia*, premiada no concurso de 458 a.C., em Atenas. A trilogia começa nas trevas, no Palácio dos Atridas, e termina em plena luz, no Areópago de Atenas. Trevas e luto, em contraste com chama e luz, que enriquecem o texto da *Oréstia*, são índices preciosos que põem o leitor de sobreaviso para o grande conflito entre o matriarcado (Clitemnestra) e o patriarcado (Agamênon).

No intuito de identificar elementos caracterizadores da passagem trágica de Agamênon em *As virtudes da casa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, é indispensável, neste trabalho, conhecermos os personagens escritos por Ésquilo que representam o mito nesta primeira peça. Agamênon, filho de Atreu e rei de Argos e Micenas, é o comandante dos gregos na guerra de Tróia. Clitemnestra, filha de Tindareu e Leda, é irmã de Helena e esposa de Agamênon. Egisto, filho de Tiestes, primo e inimigo de Agamênon, torna-se amante de Clitemnestra. Cassandra, filha de Príamo, rei de Tróia, é trazida por Agamênon em sua comitiva como troféu de guerra. O vigia, o arau-

to, o coro, composto de doze anciãos argivos fiéis a Agamênon, e o corifeu, que exerce a função de principal representante do povo, estão presentes em grande parte das tragédias gregas.

Há, por outro lado, personagens apenas mencionados na peça (figurantes), mas que merecem distinta atenção: Menelau, irmão de Agamênon, é marido de Helena e rei de Esparta. Helena, filha de Zeus e Leda, é esposa de Menelau. O seu rapto por Páris causa a guerra de Tróia. Páris, filho de Príamo, é amante e raptor de Helena. Príamo, rei de Tróia, é pai de Páris e Cassandra. Electra representa a filha de Agamênon e Clitemnestra. Orestes também é filho de Agamênon e Clitemnestra e se encontra ausente de Argos por ocasião da volta e do assassinato de Agamênon. Mais tarde, Orestes retorna para matar Egisto e Clitemnestra, com cooperação de Electra, sua irmã. Ifigênia, irmã de Electra e Orestes, é sacrificada pelo pai. Calcas, profeta participante da expedição a Tróia, decifra as mensagens enviadas pelos deuses. Cabe salientar que os gregos são também chamados de aqueus, argivos ou helenos.

A ação do Agamênon inicia-se à noite, pouco antes do amanhecer. O vigia, que monta guarda no terraço do palácio dos Atridas, deseja ardentemente ver o sinal combinado, que anunciará a vitória aqueia sobre os troianos:

Espreito a todo instante o fogo sinaleiro/ que nos dará notícias da queda de Tróia;/ são ordens da mulher de ânimo viril,/rainha nossa, pertinaz na esperança (ÉSQUILO, 1964, p.01).

Ao lamento pela infundável fadiga, segue-se a alegria quando se acende o fogo que dá o sinal. Porém, logo o contentamento termina, por se saber o delito e o perigo que se acumulam no palácio. O anúncio da destruição de Tróia feito por Clitemnestra aos argivos não prova júbilo, pois, a vida adúltera que a rainha leva no palácio, em companhia de Egisto, não permite prever acolhida triunfal.

Tendo retornado vitorioso à pátria, Agamênon é recebido pela esposa, Clitemnestra, com falsas demonstrações de respeito e devoção. Cassandra, a princesa troiana que o acompanhava como despojo de guerra, prevê sua própria morte e a do rei. Ludibriado por Clitemnestra, Agamênon segue-lhe os passos, caminhando sobre um tapete de cor púrpura – signo do sangue que vai ser derramado – até o interior do palácio no qual, com ajuda de Egisto, ela o apunhala. O rei encontra a morte juntamente com Cassandra. Empunhando a arma assassina, Clitemnestra gloriase do crime praticado, sem obter aprovação dos argivos, que, confiantes na justiça, aguardam novo golpe do destino.

Junito Brandão, em seu livro *Teatro grego*, refere-se aos personagens de Ésquilo da seguinte forma:

Suas personagens, sendo mais heróis que homens, seu drama é uma luta desesperada entre as trevas e a luz, entre a agonia e o terror, entre o Hades e o Olimpo, entre as Erínias e Apolo. Nessa luta de vida e morte, o grande trágico busca nervosa e desesperadamente uma conciliação entre o dike, o princípio da justiça e a Moira, o destino cego [...](BRANDÃO, 1985, p. 17).

O poeta grego não teme adaptar os mitos a seus interesses. Na versão de Homero, Egisto convida Agamênon para uma festa e o assassina, auxiliado por Clitemnestra. Ésquilo, com intenção de culpar a esposa atribui-lhe o papel principal no assassinato com a participação secundária de Egisto.

A leitura da tragédia familiar permite a compreensão de que o orgulho e atitudes desmesuradas são punidos e o castigo torna-se inevitável. Para o poeta, não há esperança nem promessa, o sofrimento é uma página de sabedoria. A *moira*, fatalidade cega, esmaga o homem que ultrapassa o *métron*, a medida humana. Nos dramas de Ésquilo é preciso sofrer para compreender, uma vez que a dor redime e concilia. Sendo assim, Ésquilo retira do heroia imagem do homem justo e de princípios. Donald Schuler, em *Literatura grega*, manifesta-se diante desse novo heroiando diz:

Os heróis antigos já não são os modelos de virtude festejados na poesia lírica. Cobertos de crimes tornaram-se espelhos de almas divididas. Despidos da exemplaridade ética, convidam a refletir e não a serem imitados. Como aos filósofos, aos tragedistas interessa a verdade, acima do comportamento virtuoso (SCHULER, 1985, p. 98).

## 2 O MITO DE AGAMÊNON EM AS VIRTUDES DA CASA

Este capítulo visa a identificar elementos caracterizadores da passagem trágica de *Agamênon*, de Ésquilo, na obra *As virtudes da casa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, através de uma relação de identificação entre os personagens, a estrutura e o enredo das obras. Os textos não se repetem, se completam. A tragédia grega de Ésquilo, escrita em 458 a.C., retorna à humanidade, sob novo enfoque, na obra ficcional de Assis Brasil. Os textos suscitam novas discussões sobre o mito, sobre a tragédia humana, sobre o que rege as escolhas e os caminhos do homem.

### 2.1 Estrutura das obras

A peça *Agamênon*, composta por quatro partes, conforme Albin Lesky em *História da literatura grega*, traz a visão dos diversos personagens quando estes recebem a voz no diálogo. O coro e o corifeu exaltam o rei, suas conquistas e seu retorno ao palácio, Clitemnestra o amaldiçoa, justificando, no jogo de palavras que usa, seu crime, e Cassandra recebe um considerável espaço na narrativa quando profetisa sua morte e a do rei. A fala do sentinela corresponde à exposição que, em estágios anteriores, precedia o coro com a finalidade de ambientar o espectador. Ésquilo, ao inovar, tira o caráter puramente informativo do prólogo, tornando-o expressão dos conflitos de quem fala.

Em *As virtudes da casa*, também há um prólogo prenunciativo diante de cada uma das quatro novelas que compõem o romance. Esses prólogos correspondem a passagens de obras de escritores diversos, a fim de caracterizar os capítulos que seguem de maneira um tanto profética. Cada novela é narrada sob o olhar de uma personagem do enredo do romance. A primeira, intitulada *Isabel*, enfoca a visão de Isabel quanto pai, à mãe, à vida na estância e sobre o que ocorre após a chegada do francês. Na segunda, *Mas os deuses estão vivos*, é a vez de Jacinto contar e refletir sobre sua condição, seus problemas e seu amor pela mãe, que, sempre acolhedora, afasta-se do filho em virtude do francês. Micaela justifica seus atos e os conta com detalhe na terceira novela, *As dores e os frutos*. É possível perceber a discrepância com que os mesmos fatos narrados por seus filhos tomam novo enfoque em sua maneira de pensar e agir. A última novela, intitulada *Os mistérios da fonte*, é narrada sob a visão do padre Gabriel de Simas, que não conhece a estância, porém percebe que o clima não é próprio para uma boa estada local.

### 2.2 Personagens e enredos das obras

Agamênon, rei de Argos, revive na pacata estância da Fonte, em pleno pampa gaúcho, à luz das palavras de Luiz Antonio de Assis Brasil. O mito trágico ressurge na pessoa de Baltazar Antão, coronel e proprietário da estância da Fonte, que parte para a guerra contra os castelhanos, a serviço do rei. Também na tragédia esquiliana, conforme capítulo anterior, Agamênon parte para a guerra de Tróia, a fim de capturar Helena esposa de seu irmão Menelau.

O escritor gaúcho narra as vicissitudes da família de Baltazar Antão, coronel que parte para a guerra contra Artigas, mas que antes de partir reitera aos familiares o pedido de servir bem ao estrangeiro, o qual se instalará na estância. Micaela, sua esposa, e seus filhos, Isabel e Jacinto, não aceitam bem a partida do patriarca, nem mesmo esperam de bom grado a vinda do francês que não tarda a chegar.

O novo traz mudanças, e o clima saudosista da casa toma outros rumos. Sendo jovem, culto e atraente, o estrangeiro desalinha a ordem cultural vivida até então pelos membros da casa.

Isabel e Jacinto encantam-se com as palavras e os modos do homem loiro. Cabe ressaltar neste momento um trecho que revela bem a magia de Félicien:

Os campos e os matos, antes tristes e sem encantos, tomavam novo sentido, sob o olhar de Félicien; desdobravam-se ondulantes, vivos, como animais ou feras que acordassem. Mortos que antes estavam, engastados em sua solidão sem serventia, agora passavam a vibrar, tornavam-se presentes, volumosos, com suas figuras, cheiros e cores. Assim era tudo em que Félicien punha os olhos. Sua mágica alcançava as coisas e elas se tornavam ouro, ou cobre, cintilações de prata (ASSIS BRASIL, 1993, p.42).

A mãe, Micaela, também deixa-se seduzir. Conhece a paixão, o prazer. O francês é luz, é vida. Mudam-se os conceitos, não há medo, vergonha, nem culpa. Tudo está justificado pela descoberta da felicidade e do amor. Micaela, portanto, representa Clitemnestra, esposa de Agamenon e irmã de Helena. Ambas são fortes, sensuais e traidoras. Na tragédia de Ésquilo, a rainha jura vingança ao marido ao saber que ele é obrigado a sacrificar a filha Ifigênia à deusa Ártemis para que o exército conseguisse embarcar. Clitemnestra, então, torna-se amante de Egisto, inimigo da família, e começa a conspirar contra o marido durante sua longa ausência. Assim, também, age Micaela ao trair o marido com o francês Félicien, que lhe oferece prazeres jamais sentidos enquanto a esposa de Baltazar Antão:

Espantava-se de estar com esses pensamentos, como se Baltazar Antão fosse um estranho, não seu marido, o homem a quem era obrigada a amar e desejar apenas o bem. Não sentia sua falta, até dava a impressão de que sempre fora solteira. Baltazar Antão era pouco mais que um nome. Talvez um nome e uma fala grossa, um semblante que se confundia com outros homens, um rosto com barba por fazer (ASSIS BRASIL, 1993, p.190).

Tanto a estância da Fonte quanto no palácio de Argos, a quietude, a paz e o sossego cedem lugar ao desespero. Enquanto Micaela saboreia sua vida adúltera, os filhos Isabel e Jacinto vivem momentos de tensão. Não aceitam a traição da mãe, e Isabel, principalmente, espera ansiosa o retorno do pai, que trará segurança e conforto à família, reestruturando a ordem da estância. Nesse ponto o drama, “A casa impregna-se com pestilências, com loucuras insondáveis como os abismos” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 145). Isabel, então, filha de Baltazar Antão e Micaela, assemelha-se à Electra. Sofrem com o adultério e agem da mesma forma quando tomam atitudes frente aos irmãos, Jacinto e Orestes, respectivamente. Há concorrência com as mães jovens e bonitas, e intolerância quanto à desonra dos pais; por isso, o ciúme e, conseqüentemente, a raiva. Electra é maltratada pela mãe e pelo amante durante anos e Isabel obriga-se a submeter-se às ordens de Micaela, que assim procedia na estância da Fonte:

E Micaela Luzia, senhora de seus encantos, segura de sua força. Voltava a comandar, reçoçada, os anos não tinham passado, ela se congelara no tempo, até sentir o toque do francês, que teve o dom de iluminar o mundo, deitando vida naquele corpo já morto, naquelas carnes adormecidas. E que novamente adquiriram sabor, mistérios, perigos. Falsidades e quebrantamentos (ASSIS BRASIL, 1993, p.118).

Devido ao fato de não poderem se expor e, de certa forma, guardarem segredo do que estava acontecendo em suas casas, a fim de manterem “as virtudes da casa”, Isabel e Electra relacionam-se com escravas, tornando-se confidentes e conselheiras. Donald Schuler manifesta-se, diante disso, nesta passagem em que cita Electra: “A luta pela liberdade mostra-se intensa em Electra, escravizada por quinze anos na casa da mãe assassina. A prolongada servidão não lhe dobrou o ânimo. Nos seus conflitos, aconselha-se com o coro, constituído também de escravas, identificadas com ela na revolta (SCHULER, 1985, p.99). Em *As virtudes da casa*, Isabel elege a escrava Florência que, em vários momentos, demonstra temor diante dos acontecimentos futuros.

Entre tantas, cita-se, a seguir, a passagem em que Florência fala das previsões feitas por seu pai e aconselha Isabel:

Meu pai cego na senzala disse que se arma um grande mal na estância da Fonte, um mal horrórico, de pôr os cabelos em pé. Mas se vai acontecer, Florência, disse Isabel, se Deus já determinou, eu não posso fazer nada contra a vontade dEle. Lá isso é verdade, dona Isabel, mas às vezes os homens conseguem ter uma vontade que, se for bem forte, pode ir mesmo contra a vontade de Deus (ASSIS BRASIL, 1993, p.81).

Os irmãos recebem especial atenção nas narrativas. Para evitar a morte de Orestes, Electra o manda para a casa de Estrófios, rei casado com uma irmã de Agamenon. Encontra-o anos depois, para que possam dar desfecho ao crime da mãe. Jacinto, em *As virtudes da casa*, não suporta assistir ao comportamento de Micaela. Julga-se fraco, sendo aleijado de corpo e de “alma”, segundo Assis Brasil. Diante disso, o personagem deixa a estância e vai viver pelos campos, com os peões e os índios, com quem aprende a ter mais força e coragem. Isabel vai ao seu encontro compartilhar sentimentos e pedir ajuda. Mesmo demonstrando frieza ao receber a irmã, percebe-se nítida emoção em sua fala e em seus gestos. Nesta maneira de escrever, que explora cuidadosamente os sentimentos, Assis Brasil assemelha-se à Ésquilo. Conforme Donald Schuler, em *Literatura grega*, Ésquilo evitava sempre o encontro de pessoas que se querem, porém consentiu-o na reaproximação de Orestes e Electra, sem explorar reações sentimentais, concentrados exclusivamente no cumprimento do dever. O mesmo ocorre no encontro de Isabel e Jacinto, no qual os sentimentos não se afloram, apesar de serem quistos, devido ao incômodo familiar vivido por ambos.

O destino de Orestes é vingar a morte do pai e, dessa forma, honrar Agamenon, um rei tão forte na guerra e tão frágil no amor. Para tanto, o filho mata Egisto, o amante, e sua própria mãe, a rainha Clitemnestra, a quem tinha profundo amor. Semelhantemente, em *As virtudes da casa*, Jacinto consuma o mesmo ato em seus pensamentos, argumentando o feito e agindo como Orestes ao assassinar a mãe, Micaela:

De novo a ideia de morte, ele o instrumento, seria possível tanta desgraça? Uma faca, uma lâmina, um punhal enterrando-se naquela pelezinha branca, cortando os seios viciosos, o sangue denso e escuro escorrendo pelo ventre, os cheiros da carne desfibrada misturada aos perfumes de madeira. Os lindos bandos revolvidos pelos estertores da cabeça frenética, os gritos cortando o ar, um animal sacrificado (ASSIS BRASIL, 1993, p. 305).

O romance gaúcho, portanto, dialoga com a tragédia grega Agamenon. A maldição familiar presente na trilogia mais famosa de Ésquilo, repete-se no interior do Rio Grande do Sul, e o clímax dos enredos refere-se ao assassinato do rei Agamenon e ao assassinato do coronel Baltazar Antão. Quanto a este último, o prólogo da Novela IV, *Os mistérios da fonte*, é taxativo. Suas palavras referem-se tanto à esposa, Micaela (devido ao adultério, sua fuga sem sucesso ao encontro do francês e ao assassinato do marido), quanto ao próprio Baltazar Antão, em razão da destruição de uma cidade em ato de guerra e às decorrentes mortes assinaladas por ele. Faz-se importante citar o prólogo, cujo autor é Adolfo Casais Monteiro, do livro *Poesias completas*, de 1969. O trecho procura revelar o destino de quem tem algo em haver com sua própria consciência. Ao citá-lo, Assis Brasil rememora Ésquilo, a quem o destino foi profundamente salientado em Agamenon:

Tiveste o que pediste, não podes reclamar,  
se veio juntamente um brinde inesperado.  
Querias amor? Pois aí tens, ao amor!  
Por que tiveste a inocência de julgar  
que não havia nada a pagar?

(MONTEIRO apud ASSIS BRASIL, 1993, p.280).

O crime aos maridos é planejado antecipadamente pelas esposas. Cada uma com um plano vingativo em nome do amor. Clitemnestra antecipa em seu diálogo com o corifeu, de modo dissimulado, a morte de Agamenon nestas palavras:

A luta não termina com a vitória; falta  
a volta, que é metade de um caminho longo.  
Ainda que regressem todos de mãos limpas,  
sem máculas de impiedades e excessos,  
O ultraje aos muitos inimigos mortos  
se não causou até agora dissabores  
mais tarde pode provocar rancor divino.  
Ouviste simples pensamentos de mulher (ÉSQUILO, 1964, P.14).

Micaela, resoluta em mudar sua vida, planeja a morte do marido aos poucos. Primeiro, assume seu amor por Félicien e não teme a volta de Baltazar, já que pensa estar morto na guerra:

Quem era Baltazar Antão, antes de presença tão viva e amedrontante? Quem era? Quem era Isabel, que a olhou frente à capela, os olhos acesos e atentos? No corredor, lá embaixo, não soavam os passos do marido; encontrava-se ele em outro mundo, para as bandas castelhanas, não voltava nunca, cruzado e varado por uma lança, adaga ou flecha. Ou por veneno traiçoeiro, ela pensou, lembrando-se do vidrinho que estava dentro daquela caixa (ASSIS BRASIL, 1993, p. 222).

Após ter notícias do retorno de Baltazar Antão vitorioso, planeja fugir da estância com o amante. Nesse ínterim, Micaela assume ares de Helena de Tróia, ao ousar o que jamais ninguém ousara naqueles campos: deixando a estância, rumo a Rio Pardo, a fim de encontrar com Félicien e partir mar a fora. O francês, então, parte um dia antes que ela para Rio Pardo, a fim de esperá-la. Os filhos, porém, percebendo o intento da mãe, resolvem impedir sua fuga para que, quando o pai chegasse, as virtudes da casa fossem mantidas e o ritual de espera, repleto de cerimônias, fosse cumprido. Micaela não consegue fugir. Retorna à casa decidida a assumir sua postura de mulher dona da casa:

A tormenta deixaria um traço inesquecível na fonte onde todos agora já deveriam estar comemorando a volta à sã razão. Mulher queriam-na, e ela seria mulher. Mas com tudo que uma fêmea pode representar: não só posição e feitura de vida, mas também capaz de grandes feitos, igual aos homens que podiam matar nas guerras e depois fazer o nome-do-padre ante Deus e os santos. A mulher também tem as suas guerras e suas mortes (ASSIS BRASIL, 1993, p. 360).

Tanto na tragédia grega, quanto na gaúcha, os patriarcas retornam com convidados. Baltazar Antão traz um padre, Gabriel de Simas, cuja conduta é questionável, e Agamenon, como troféu, traz Cassandra, filha do rei de Tróia. Os hóspedes percebem o clima fatídico, e ambos nararam suas suspeitas e previsões quanto ao rumo dos acontecimentos.

Ao retornar vitorioso a Argos, Agamênon é recebido pela esposa, Clitemnestra, com falsas demonstrações de respeito e devoção; Cassandra, a princesa cativa de Tróia que o acompanha-

va, prevê a morte de ambos. Depois de entrar no palácio, com efeito, Cassandra é assassinada, e Agamenon, morto a punhaladas pela própria Clitemnestra, com a ajuda de Egisto. Cabe ressaltar os trechos que demonstram a percepção dos personagens alheios à família, quanto às tragédias irremediáveis. O primeiro refere-se à fala de Cassandra ao corifeu. O segundo trecho refere-se aos pensamentos do padre Gabriel de Simas ao observar com a família Baltazar Antão, conforme expõe o narrador:

Oh! Que visão é essa? A mortalha?  
 Não! Não! O véu fatal que antevejo  
 vem dela, companheira de seu leito  
 e cúmplice do crime. Vocifera  
 o bando furioso que persegue  
 ainda e sempre esta nobre raça;  
 com os gritos rituais festeja o feito  
 que só a mais severa pena pune!  
 (ÉSQUILO, 1964, p. 43).

Baltazar Antão continuava na mesma andadura, lentamente aproximavam-se, e Gabriel podia distinguir melhor os rostos, e o que via não melhorava o ânimo: estavam sérios. Não preocupados, nem alardeando dignidade, não. Sérios como de caso pensado, como gravemente envolvidos em um segredo. As lanternas coloridas, que balançavam alegres nos galhos de grande árvore faziam nítida confrontação com a imagem das pessoas. Não era isto que o padre esperava encontrar na estância da Fonte (ASSIS BRASIL, 1993, p. 346).

Os vitoriosos retornam aos lares recebidos através dos rituais cerimoniais. Nas duas obras, as matriarcas, Clitemnestra e Micaela, abençoam os maridos. Aquela dirige-se a Zeus, “Zeus perfeito”, e esta abençoa o coronel, que volta são e salvo à estância, em nome de Deus. Quanto ao sentido das cerimônias, o autor Assis Brasil, assim se manifesta no enredo:

As cerimônias e rituais são bons apaziguadores das emoções, disciplinam com método qualquer arroubo, e marcam o que se deve dizer e até pensar. Muito necessárias, as cerimônias, pois nada como uma boa disciplina para submeter os humores aquosos do organismo e, principalmente, subjugar os apetites (ASSIS BRASIL, 1993, p. 340).

Agamenon aparece no carro aberto puxado por soldados; atrás, em outro carro, está Cassandra. Quando param os carros, nos quais permanecem Agamênon e Cassandra, os anciãos do coro se curvam reverentemente para saudar o rei. Clitemnestra aparece, seguida de numerosas criadas, que trazem uma longa passadeira púrpura. A rainha ordena-as a atapetar o chão ao longo da via que percorrerá o rei. Agamênon pede às servas que soltem as sandálias de seus pés, para que caminhe com modéstia sobre o rico adorno cor de púrpura. Depois de apresentar Cassandra à rainha, o rei desce do carro, caminha sobre o tapete seguido por Clitemnestra e as criadas. As portas do palácio são fechadas e, em seguida, ouve-se um grito. O rei é morto a punhaladas, estirado no chão e coberto com panos. A rainha permanece de pé ao lado do corpo, dirigindo-se aos anciãos desta maneira:

Contemplo enfim o resultado favorável de planos pacientemente preparados.  
 Estou aqui exatamente no lugar em que seguida e firmemente o golpeei no cumprimento de missão apenas minha.  
 Os fatos foram estes, não irei negá-los: a fim de obstar qualquer defesa ou reação em tentativa de fugir ao seu destino emaranhei-o numa rede indestrutível igual à manejada pelos pescadores, vestindo-o com um manto fértil em desgraças (ÉSQUILO, 1964, p. 58).

A peça finaliza, portanto, tragicamente, com a última frase dita por Clitemnestra ao amante e cúmplice, Egisto: “Eu e tu, senhores do palácio, teremos o poder bastante para pôr em ordem tudo e todos” (ÉSQUILO, 1964, p. 70).

A morte de Baltazar Antão assemelha-se à de Agamênon. Ao regressar, o coronel é recebido com cerimônia usual do interior. Aproxima-se da Fonte a cavalo. Logo atrás, vem o padre Gabriel de Simas. Todos, familiares, escravos, ceifeiros, criados, permanecem em silêncio para ouvir as palavras do senhor da estância que retorna da guerra e aguardam seus cumprimentos à esposa e aos filhos. Dá-se início à festa. Convidados saúdam o dono da casa. Comidas e bebidas são servidas em abundância e todos esperam ansiosos a presença da esposa que deve fazer as honras da casa. Enquanto Baltazar dança com a filha, Micaela prepara o leito de morte. Veste-se com o vestido preto de cetim, arruma a cama com lençóis de linho bordado, esparrama água de cheiro, escolhe uma garrafa de vinho e dois copos. Dirige-se ao terreiro, dança com o marido, que se entrega à sedução da esposa, desconhecendo todo o horror que malsinara a Fonte durante sua ausência. Micaela o conduz em direção à casa e o leva ao quarto. Algum tempo depois, o povo recebe a notícia de que o coronel está morrendo. O padre Gabriel de Simas é conduzido ao quarto de Baltazar e o encontra

Estirado na cama, arroxeadado, com a camisa aberta, o peito arfava em solavancos, a língua saía para fora em meio uma golfada de sangue” (ASSIS BRASIL, 1993, p. 377).

Baltazar Antão morre envenenado e apunhalado. Tudo é preto e triste. Apenas o que faísca à luz de uma vela é a gargantilha de rubi de Micaela, que brilha festivamente, “parecendo ser a única coisa com vida em meio àquele cenário fúnebre (ASSIS BRASIL, p. 379).

Assemelham-se o brilho do rubi de Micaela e a cor púrpura do tapete de Clitemnestra. Essas cores e adornos simbolizam o sangue e a vitória nas duas tragédias, preventivamente utilizados por elas.

Agamênon e Baltazar morrem sem saberem do adultério e do sofrimento dos filhos. Morrem após terem retornado vitoriosos de lutas cheias de sangue e morte. Morrem em seus próprios lares, vítimas de suas mulheres.

Ésquilo, ao abordar a religião e a ética em sua peça, investiga o problema do sofrimento humano, evidenciando a que a destruição da felicidade não se deve à inveja dos deuses, mas ao mal existente no homem. A presença dos deuses, como seres virtuosos, cheios de compaixão e justiça está em grande parte do Agamênon. Já no início, o sentinela pede aos deuses que o liberem da vigília cansativa devido ao ato de esperar por Agamênon e anunciar a queda de Tróia. O ancião, por sua vez, em versos que mais tarde se tornariam famosos, exalta a grandiosidade de Zeus:

Agora os mortais que reconhecem  
Convictamente em Zeus o vencedor  
Final  
Desfrutam do conceito de mais sábios,  
Pois foi o grande Zeus que conduziu  
Os homens  
Pelos caminhos da sabedoria  
E decretou a regra para sempre certa:  
*O sofrimento é a melhor lição*  
(ÉSQUILO, 1964, p. 07).

Para o poeta, o sofrimento é uma página de sabedoria e “o dom supremo é o comedimento”. Em *As virtudes da casa*, também há a presença da religião. Seja na construção da capela por Baltazar Antão, nas orações de Isabel, seja na citação de deuses e heróis que explicam melhor as atitudes dos personagens. O título da segunda novela, *Mas os deuses estão vivos*, sugere que os deuses vigiam a todo instante os atos pecaminosos que ocorrem na estância da Fonte. As virtudes desaparecem lentamente nas ações adúlteras de Micaela e nos pensamentos incestuosos de Jacinto.

Sem virtudes, restam as misérias da vida e o perigo de sentimentos. Nessa parte da obra, Assis Brasil faz referências aos personagens da mitologia grega. Entre Hércules que, na voz de Jacinto, ganha vida, quando relembra o pai, Baltazar Antão:

E vinham outras lembranças, o pai desapontando de um remoto passado, agora o enxergava tomando banho na sanga, forte musculoso, as costas largas emergindo da água, rebrilhando ao sol. De repente mergulhava, para aparecer lá adiante, sacudindo a cabeça, esfregando os olhos. Um Hércules (viu depois a gravura no convento) quando saía da água, corpo brilhando, as carnes rijas, as vergonhas volumosas balançando ao léu, escuras e perdidas num tufo de pêlos (ASSIS BRASIL, 1993, p. 133).

As obras, portando, dialogam. As virtudes da casa devem ser mantidas, mesmo com o fim trágico do patriarca, assim como ocorre no palácio de Argos, pelos menos até a próxima tragédia, intitulada *As Coéforas*.

Ésquilo e Assis Brasil permitem ao leitor compreender um pouco mais sobre os homens e sobre o que rege suas vidas. Homens tão distantes no tempo, porém tão próximos nos valores.

O confronto do homem com seus limites costuma gerar grandes tragédias. Ao ultrapassar o *métron*, a medida humana de cada um, o homem encontra em si mesmo temores que apenas serão remediados com algum ato, que, geralmente, atinge proporções grandiosas. As atitudes medidas, a preservação da imagem, o cumprimento do que é exigido pelos outros, as virtudes e, até mesmo, a religião, tudo se consome quando há o despertar para novos caminhos, para uma nova existência. Esses novos caminhos, contudo, não possuem apenas o prazer da descoberta, que, aliás, se demonstram efêmeros, neles encontram-se também as misérias da vida e o perigo de sentimentos.

Ésquilo, ao colocar sua arte nas palavras, imortaliza o herói Agamênon. Os versos surpreendentemente elaborados contam a sinuosa tragédia familiar vivida pelo rei de Argos, na luta vã contra o Destino ou contra a vontade dos deuses. Assis Brasil, muitos séculos após, realimenta o mito e o traz para a pacata estância da Fonte, em pleno pampa gaúcho.

Agamênon e Baltazar Antão partem para a guerra, afim de manterem a honra e serem leais: o comandante-chefe das forças gregas a move por seu irmão, e o coronel pelo rei. O vazio que deixam ao partirem é preenchido rapidamente por suas cônjuges que se tornam adúlteras. A rainha Clitemnestra une-se com Egiato, inimigo do marido, e Micaela trai Baltazar Antão ao apaixonar-se pelo francês Félicien, que se instala na estância, em virtude de suas pesquisas de cunho naturalista.

Os filhos do rei e do coronel agem de maneiras semelhantes. Sentem saudade dos pais e recriminam as atitudes das mães. Electra revive em Isabel. Orestes renasce em Jacinto. As virtudes do Palácio de Argos devem ser mantidas, assim como as da estância da Fonte. Os rumores e falatórios do povo são abafados pelas filhas, que temem o desgosto e a infelicidade de seus res-

pectivos pais. A vontade de conter os atos impróprios das mães parte dos filhos, que, por tradição e exigência social, devem preservar a imagem e a honra dos patriarcas.

São épocas diferentes, mas os acontecimentos são semelhantes. O livre-arbítrio proporciona escolhas fatais. Dois homens presentes em uma tragédia. Rei e coronel são assassinados ao retornarem da guerra, vítimas de suas esposas. O porquê da vingança, do adultério e da morte planejada com antecedência e cuidado nunca foi revelado. Os heróis da guerra morrem sem saber por quais prazeres e sofrimentos seus familiares viveram durante suas ausências.

Através do estudo realizado nesta monografia, é possível concluir-se que o espectro do rei Agamênon está presente no coronel Baltazar Antão, devido às semelhanças entre suas trajetórias de vida e ao desfecho reservado para a mesma. As análises acompanhadas de citações, tanto das obras que geraram o trabalho, quanto de outras fontes valiosas, ajudam a comprovar a existência de elementos de identificação entre os textos, através dos personagens, dos enredos e da estrutura. Quanto aos personagens, é possível identificar as semelhanças entre os protagonistas, Agamênon e Baltazar Antão; entre as esposas, Clitemnestra e Micaela; entre as filhas, Electra e Isabel; entre os filhos, Orestes e Jacinto. Os patriarcas são homens fiéis à família e à sociedade. As esposas, insatisfeitas com os maridos e com a vida, tornam-se egoístas e vingativas. As filhas, ao contrário, mantêm-se confiantes em um desfecho favorável quando da chegada dos pais. Os filhos vivem atormentados e divididos entre o amor para com as mães e quanto à fidelidade aos pais. Com relação aos enredos, os patriarcas são mortos pelas esposas, que os traem durante o período em que estão na guerra. As filhas tentam contornar a situação vivida em casa, devido ao adultério das mães, aconselhando-se com escravas e torcendo pelo retorno dos pais. Os filhos sofrem com os acontecimentos, pois sabem que devem honrar os pais e, para isso, terão que enfrentar as mães. Com referência à estrutura, nota-se que os textos apresentam prólogos que prenunciam os acontecimentos. Na peça de Ésquilo, o prenúncio parte do sentinela, do coro, de Clitemnestra e de Cassandra. Em *As virtudes da casa* há um prólogo diante de cada novela do romance, que fornece dados prévios com relação ao desenrolar do enredo.

Além de contribuir com a base teórica sobre o mito, sobre a obra de Assis Brasil e sua relação com a peça de Ésquilo, este trabalho encerra um estudo sobre os valores e atitudes que regem a trajetória humana. Ante a dor e a morte, a alma do heroi revela-se em sua beleza comovedora, em sua grandeza trágica que toca, às vezes, o sublime e o inunda de uma luz inapagável. A história do mundo não é outra coisa senão a consagração do espírito pela dor. Sem ela, não pode haver virtude completa, nem glória imperecível.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *As virtudes da casa*. 3. Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- 2 BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia comédia*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1985
- 3 ÉSKUULO. *Agamênon*. Trad. por Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- 4 – *.Oréstia* . Trad. por Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- 5 GRÉCIA ANTIGA: *A literatura grega*. Wilson A. Ribeiro Júnior, 2002. Disponível em: <http://warj.med.br/lit/lit05a-5.asp>. Acesso em: 06 jul. 2002.

6. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

7 LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

8 MOISÉS, MASSAUD. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

9 SCHULER, Donaldo. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

La Salle- Canoas, RS, Revista de Educação Ciências e Cultura. V8. n2. p.7-22. jul.-dez. 2003.

## O ADULTÉRIO FEMININO EM AS VIRTUDES DA CASA: UMA ABORDAGEM TEMÁTICA

Maribel Dadalt

Aluna do Curso de Especialização em Ensino de Literaturas de Língua Portuguesa da Ulbra Guaíba, sob orientação da prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Angela da Rocha Rolla.

Inédito em meio impresso.

### RESUMO

Luiz Antônio de Assis Brasil, em *As Virtudes da Casa*, recria um ambiente, fundeado em momentos históricos, para abordar uma situação que, na época, não poderia ser tratada como banal. Nesse sentido, a volta à origem histórica, marcada por várias guerras, serve perfeitamente aos intentos estéticos do texto. Ao deslocar a realidade histórica, para um momento de ausências dos homens, em nome da defesa da pátria, da honra e de territórios, além da submissão feminina, o narrador encontra respaldo para esmiuçar os sentimentos humanos que se geram a partir da desintegração do ambiente familiar. Não se trata apenas de justificar ou condenar atos, mas explorá-los ao extremo, sob a ótica de cada uma das criaturas envolvidas. E são as próprias características da literatura Sul Rio-Grandense, frutos de uma cultura, que dão a identidade necessária às personagens. Trata-se do gaúcho herói, bravo destemido e honrado, responsável por conquistas históricas. A mulher forte, de personalidade própria, com fibra e beleza, capazes de conquistar o seu próprio espaço.

Palavras chave: adultério feminino – tema – circunstância social.

### INTRODUÇÃO

A temática de uma obra só pode ser compreendida plenamente quando tomada em seu contexto. Ao se proceder a uma análise temática, é preciso, antes de tudo, perceber-se a forma de abordagem, o que pode ser observado nos subtemas, isto é, detalhes que compõem a visão geral do tema que a obra trata. São, pois, essas minúcias que, aos poucos, vão justificando a idéia central, o argumento principal do texto. Assim, em *As virtudes da Casa*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, vê-se exposto o tema principal do adultério feminino. Micaela, mulher jovem e bela, na ausência do marido que partiu para a guerra contra Artigas, envolve-se com Félicien, botânico francês que se hospeda na Estância da Fonte. O objetivo desta análise é compreender as relações temáticas, também correlacionando-as ao universo sócio-cultural que a narrativa cria. A obra estampa uma realidade em que a independência feminina não é reconhecida. A mulher, mãe, filha e esposa, nesse contexto, deve ser um exemplo de virtude, verificável em sua fidelidade e submissão ao homem, dedicação à família, educação dos filhos e recato, como se observa na seguinte passagem, que representa a opinião de Micaela sobre ir para a cidade sem a companhia dos filhos ou marido: “Micaela suspendia as costuras: é isso o que eu ouço, Isabel? Como se eu pudesse ir sozinha para a vila sem despertar falatório. Acho que tu estás dizendo

isso só porque sabe que eu não vou. Esta até parece uma casa sem virtudes” (BRASIL, 1997, p. 21).

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS E ABORDAGEM DO TEMA

Historicamente falando, a literatura gaúcha esteve, em sua origem, afastada do fluxo histórico da literatura em que deveria encaixar-se: a literatura brasileira. O centro sócio-cultural e político do País era Rio de Janeiro / São Paulo, distante geograficamente do Rio Grande do Sul, o que acarretou também uma distância cultural. O modo de viver dos seres desta terra era semelhante ao modo de viver dos homens das colônias espanholas, sendo que somente a partir das imigrações européias que se pode observar maior relevância na produção em questão. Além disso, há, como fator de distanciamento, as idéias políticas do Rio Grande do Sul. A intenção de separar o estado do Brasil, através da Revolução Farroupilha, dificultou ainda mais a entrada da produção sulina no mercado editorial, cujo centro também era São Paulo. Nesse sentido, observar as palavras de Regina Zilberman:

As primeiras manifestações literárias no Rio Grande do Sul obedeceram à forma métrica. Independentemente do maior prestígio que o verso, de modo geral, gozou até o início do século XX em relação à prosa, as razões dessa preferência deveram-se também à maior facilidade de divulgação. Numa época em que inexistiam editoras de livros, um soneto podia se tornar público [...] gênero mais adaptado às modalidades disponíveis de comunicação. Por outro lado, a poesia se alimentou também da contribuição oral: cultivou-se a familiaridade com o cancionero popular, que se propagou enquanto se mantiveram vivos a cultura rural de onde proveio o laços com a produção trovadoresca do Prata. (1992, p. 11).

Há que se referir, ainda, que a Revolução Farroupilha também encontrou respaldo no setor intelectual da época. Assim, o viver gauchesco tornou-se símbolo estético, retratado na forma artística literária da época. Além disso, essa preferência também se relaciona com o período histórico literário mais abrangente, tendo em vista que o Romantismo começava a ter seus primeiros ecos no Brasil. Procurando-se estabelecer um marco para a literatura gaúcha, impõe-se a figura institucional do Partenon Literário. Ainda que se mantivesse apartada, devido aos fatores citados, da realidade brasileira, a instituição citada atinge importância pelo fato de ser pioneira e ter publicações contínuas, o que permitiu a sucessão da produção artística do sul. Além disso, o Partenon Literário foi dotado de extrema influência romântica, o que permite conjecturas acerca de sua influência na idealização heróica do gaúcho. O romance regionalista começa a se libertar à medida que trava contato com a realidade dura do homem do campo. Os sofrimentos e a dura realidade do gaúcho a pé, aos poucos, acabam adquirindo os afãs modernistas. Assim, a partir desse momento, a temática regionalista, campeira, cede lugar à temática das desigualdades sociais, tomando um caráter de denúncia, focalizando as dificuldades das culturas tradicionais. Segundo Regina Zilberman:

As modificações, na literatura do Rio Grande do Sul, poderiam ter sido inauguradas no ano de 1934, ano da publicação do primeiro romance de Cyro Martins, Campo Fora, no que diz respeito à tendência regionalista.

[...] O que importa ressaltar, de fato, é que a prosa sulina, desta vez, esteve afinada aos percursos da moderna ficção brasileira, respondendo rápida e afirmativamente às novas soluções estéticas. (1992, p. 82-83).

O pós-modernismo gaúcho, em consonância com a literatura brasileira, coincide, pois, com o tempo inaugurado em 1964. O golpe militar, lembrado pelas atrocidades e represões, oportuniza a formação de uma geração que se dedica à reflexão crítica e ao engajamento, semelhante ao que se pode observar acerca da produção da década de 30. Com a abertura política, a literatura sulina volta-se ao passado, tendo, entretanto, um caráter reflexivo, questionando a tradição histórica. Nesse sentido, observam-se, segundo Bernardi (1999, p. 71), quatro vertentes básicas da literatura gaúcha na atualidade: romance da terra, romance étnico, romance social e romance intimista. Assis Brasil segue as linhas do romance da terra e étnico, revolvendo ao passado do Rio Grande do Sul. Em *As Virtudes da Casa*, o autor coloca o fundo histórico como contextualização da fabulação. Ou seja, aprofunda-se no aspecto humano, em suas nuances, que só poderiam ocorrer naquela situação. Entretanto, não se pode esperar uma simetria de verdades entre o mundo da obra de ficção e o mundo da realidade que a cerca. Cada um desses universos tem sua própria realidade, sua própria construção. O texto literário é constituído por meio de partes coerentes que se relacionam e formam um mundo à parte, peculiar. No entanto, também não se pode negar que a ficção é correspondente à realidade, na medida em que reflete sensações e idéias próprias ao mundo exterior a ela. Em outras palavras, a literatura recria realidades, possíveis ou não, que significam algo para a vida, metaforizando determinadas idéias e sentimentos. Sobre isso, Antonio Candido afirma:

Com efeito, todos sabemos que a literatura como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de uma determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (1965, p. 12).

Destarte, a literatura proporciona uma experiência, uma vivência, tanto do sujeito que a cria, quanto do leitor, que a visita. É uma maneira de a pessoa física experimentar realidades, sendo também uma forma de auto-conhecimento, enquanto o leitor entra em contato com o “eu criador”. “Compreendamos que o eu criador se exprime, pois, se superando, e o ato criador é inseparável desse movimento instaurador”(BERGEZ, 1997, p. 102). Cada sujeito reage diferentemente de outro face a um mesmo tema. A obra materializa uma das possibilidades de comportamento diante de situação determinada. Assim, um tema pode ser abordado de diferentes formas, dependendo do contexto e vai se formando a partir de subtemas, motivos, que o delineiam. A obra é, pois, naturalmente policentrada; a crítica temática substitui a concepção piramidal clássica (que implica uma hierarquia, um sistema de valores que organiza e estrutura o sentido), pela visão panorâmica de uma rede onde tudo faz sentido, e convida o leitor a um percurso analógico sem fim previsível. (BERGEZ, 1997, p. 113). Assim, o tema é uma evidência de verossimilhança, conforme

Bergez: “[...] o tema designa tudo o que, numa obra, é um indício particularmente significativo do ‘estar no mundo’ peculiar ao escritor” (1997, p.118). Além disso, pode remeter a uma realidade formal, além da obra. A matéria, formalização de uma determinada idéia, oriunda de uma experiência, constituísse no tema, em que essa idéia se justifica. Para mostrar o papel da mulher nas relações familiares no contexto sócio histórico da obra, é preciso usar o adultério (tema) para mostrar o ponto de vista (frustração e insatisfação) de uma criatura que não precisa ser verdadeira, mas está ambientada num contexto verdadeiro, tendo reações possíveis. Os motivos se engendram compondo não apenas um tema, mas o tema, que irá gerenciar uma determinada idéia. O mundo de *As Virtudes da Casa* corresponde às idéias acima elencadas. Há uma convergência de situações que proporcionam o momento do adultério feminino. A Estância da Fonte fica isolada do mundo pelas enchentes, encerrando literalmente um microcosmo onde tudo começa a girar a partir de regras próprias: as regras do convívio humano, naquele momento. Uma espécie de força centrífuga faz tudo girar em torno da presença do forasteiro Félicien, dos encantos que traz e da estrutura que abala. Nesse período há uma suspensão do tempo. Além disso, nota-se que as guerras têm papel fundamental no modo de viver daquela sociedade, imprimindo-lhe uma singularidade: “Mas a guerra, sempre presente. Tudo seria diverso, não fossem as guerras”.(BRASIL, 1997, p. 18-19). O distanciamento de Baltazar Antão altera a rotina da estância, modificando, inclusive, a hierarquia estabelecida. Ao envolver-se com os conflitos, o estancieiro abdica da administração da fazenda, mostrando que seu afastamento não é apenas físico, mas também psicológico e emocional:

Mais do que nunca andava desatento ao que ocorria na estância, delegando tudo ao capataz, determinando-o com duas ou três palavras, ouvindo com impaciência os relatórios das marcações, dos apartes, das vendas de charque. Como a imaginação ensinava, ia desenhando mapas sobre um enorme papel, onde assinalava os deslocamentos das tropas, informado que era a longos espaços de tudo o que sucedia. (BRASIL, 1997, p. 18-19).

A ausência do patriarca deixa a estância em suspenso. As pessoas assumem outros comportamentos: “Baltazar Antão fazia falta. Era uma presença que impunha ordem aos fogos inoportunos. Com ele em casa, até os animais se aquietavam. Era duro, antigo, mas bom, mesmo envolto em suas próprias rumações.” (BRASIL, 1997, p. 18-19). Observa-se, dessa forma, que seu papel é o de agregar os elementos que circunscrevem a família, a casa ou a própria estância, criando e mantendo uma conduta entre as relações interpessoais. O seguinte trecho dá a impressão de que a família, enquanto grupo coeso e homogêneo, só existe em sua presença:

A ausência do pai era sentida com mais intensidade, pois deixava todos entregues a si mesmos, aos seus ressentimentos, às suas dúvidas, às suas pequenas mesquinhas. Andavam cuidando-se uns dos outros, protegendo-se das investidas que aconteciam quando menos esperavam, das desinteligências que a solidão da casa aguçava. (BRASIL, 1997, p. 18).

As circunstâncias do adultério podem ser analisadas em pequenos indícios temáticos. Assim, por exemplo, observa-se o seguinte trecho: Mas olhava-a melhor, a mãe era mo-

ça, talvez até mais moça que Félicien. Ainda naquela idade em que o amor não repugna. Uma carnação sadia e tesa, os lábios molhados. Não! Pensou com horror. Ah, sonhos! (BRASIL, 1997, p.75).

A possibilidade de o amor repugnar, correlacionada com a idade, traduz a idéia de que o interesse sexual está vinculado à juventude, enquanto as “carnes ainda estão tesas”. Dessa forma, percebe-se que as personagens fazem parte de um contexto cultural preconceituoso quanto à identidade sexual feminina. Nota-se, entretanto, que Isabel começa a admitir a hipótese do adultério da mãe, mas logo trata de afastar a idéia, que a deixa horrorizada. Apesar disso, parece compreender que a mãe é nova e ainda tem direito ao amor. Essa compreensão, associada ao fato de que Micaela não era feliz em seu casamento, em sua vida, de certa maneira, justifica o seu envolvimento com o francês. Observa-se, na passagem a seguir, recorrência a um tema diversas vezes abordado na literatura universal: o encantamento através da contação de histórias. A saber:

E a princesa? perguntou Félicien, o que aconteceu com Dona Tareja? Ah, disse Micaela, a princesa D. Tareja falou então ao turco que se ela a deixasse ir embora, ela consentia em tudo que ele quisesse. Micaela abraçava-se à viola, tendo cuidado de compor uma figura interessante, o homem merecia e ela gostava. Tudo que ele quisesse? Queria saber o homem. Sim, respondeu Micaela, com um suspiro, como a lamentar a sorte da inditosa virgem. Tudo que ele quisesse. (BRASIL, P. 1997, p.201).

A história narrada por Micaela, no serão costumeiro, serve como pretexto, pano de fundo, para a aproximação entre as personagens. A narrativa aborda também uma temática de sensualidade, sugerida através da proposta de D. Tareja, e endossada pela pergunta de Félicien, que ouve a história. Está presente, pois, o tema da narradora que envolve o seu ouvinte, através da contação de histórias (como nas Mil e uma Noites). A personagem, aqui, é uma mulher sedutora, que não se deixa apenas envolver por Félicien, mas também procura atrair a sua atenção. Neste caso, o envolvimento entre ambos não se dá espontaneamente, de forma inevitável, mas sim através de um jogo de seduções, em que a mulher toma parte ativa.

## CONCLUSÃO

E quem ousa apurar responsabilidades ou olhar sob um único ponto de vista um universo como este? O leitor de *As virtudes da Casa* entende as razões de cada uma das personagens. Por ser construído em novelas interligadas, mas cada uma focando uma vida humana, o narrador consegue fornecer uma visão panorâmica dos acontecimentos da Fonte. E, por essa razão, consegue-se vivenciar sentimentos e situações inusitadas, tiradas das mais profundas experiências humanas. O adultério nesta obra pode ser encarado como uma válvula de escape de um casamento, de uma vida de frustração e de uma ne-

cessidade de manter as aparências. Nesse sentido, as relações familiares aparecem deterioradas, não virtuosas, tão logo o patriarca ausenta-se. A precipitação dos acontecimentos, ao passo que é reflexo do contexto sócio-cultural que a obra encerra, em que a mulher exercia um papel secundário, oprimido, contraria esse mundo ideal. A identidade feminina se reafirma, e se consolida, na coragem e na determinação de Micaela (e também na de Isabel, filha e rival). Assim, finaliza-se com a impressão de que, realmente, para o francês, Félicien, foi oferecido o que de melhor havia na estância, conforme recomendações do patriarca Baltazar Antão: a Dona Micaela, em toda a sua plenitude, vivacidade e beleza.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *As Virtudes da Casa*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- BERGEZ, Daniel. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERNARDI, Francisco. *As Bases da Literatura Rio-Grandense*. Porto Alegre: AGE, 1999.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1965.
- ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.



**O FEMININO E O MASCULINO EM DUAS OBRAS DE ASSIS BRASIL:  
BACIA DAS ALMAS E AS VIRTUDES DA CASA**

Ivete Bellomo Machado (UCPEL)

Luiz Antonio Assis Brasil, gaúcho de Porto Alegre, nascido em 1945, escreveu muitas obras, e estas já foram analisadas sob as mais diferentes perspectivas. *Bacia das almas* é o terceiro romance que completa a trilogia formada por *Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo*. *As virtudes da casa* é seu quinto livro. O que me atraiu em *Bacia das almas* e *As virtudes da casa* foi o relacionamento familiar que beira ao trágico, mostrando principalmente um equilíbrio aparente que se rompe no decorrer da narrativa.

*Bacia das Almas*

Dividido em duas partes – intituladas *Descaminhos* e *Teatro mágico* – este romance apresenta a história da família do Coronel Trajano Henriques de Paiva, proprietário poderoso da fazenda Santa Flora e prefeito de Águaclara, pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul. A ação se passa entre 1917 e 1927, embora as datas não sejam especificadas a não ser pelos acontecimentos históricos a que se referem. A narrativa não obedece à cronologia com constantes *flashbacks*. Além disso, há freqüente alternância nos focos narrativos, ora em 3ª pessoa, ora em 1ª, quando é o advogado Renato – o amor irrealizável de Laura – que narra. Dentro dessa estrutura geral da obra, temos a narrativa da vida e da morte do Coronel Trajano. Tanto na vida particular como na pública, Trajano é extremamente autoritário, opressor, capaz das mais extremas barbáries, como, inclusive, de estuprar a própria filha Laura. Ele tem cinco filhos - Márcia, Gonçalo, Luiz, Sérgio e Laura – e em cada um deixa suas marcas, provocando os mais profundos traumas. Esse pai tenta moldar a filha mais velha, Márcia, para que se torne a dona da casa, incentivando-a a repetir na aparência e nas atitudes o comportamento da falecida mãe. Márcia se torna uma mulher frígida, incapaz de um relacionamento saudável com o marido Argemiro. Ao estuprar a filha mais nova, Laura, ambos – pai e filha - negam o fato, fingindo que o crime fora cometido por um estranho. Laura também não se realiza afetivamente. Mesmo interessada por Renato e com esse interesse correspondido, o relacionamento amoroso entre eles não se concretiza. Luiz é médico e casa-se, contra a vontade do pai, com Lina, filha de imigrantes. Paga o preço por essa rebeldia ao tornar-se impotente parcialmente. Luiz só consegue relacionar-se sexualmente com a mulher quando está distante geograficamente da influência do pai. Com tendência para seguir a política, Gonçalo é o que mais se aproxima do pai, entretanto não passa de um integralista rebelde e fanático, um fraco, a quem os peões da estância massacram e matam revoltados contra suas idéias. Sérgio, o filho caçula, é homossexual, condenado e ridicularizado pelo pai. É uma família decadente e infeliz, em que o autoritarismo do pai sufoca os sentimentos dos filhos e os torna fracos, subjugados, dependentes, incapazes de lutar pela própria felicidade. Após a morte desse pai perverso, os filhos são convocados para deliberar sobre a partilha dos bens. Renato, o advogado, vai à Santa Flora para proceder à divisão da herança. Os herdeiros, entretanto, devido à profunda mágoa que sentem pelo Coronel Trajano não conseguem sequer aceitar o que lhes cabe por direito. Lembram-se das barbaridades que ele cometeu e as ligam aos bens deixados como herança. Somente o fogo que queima a fazenda é capaz de apagar o mal que esse chefe de família foi capaz de provocar.

*As Virtudes da Casa*

Dividido em quatro novelas – *Isabel*, *Mas os deuses estão vivos*, *As dores e os frutos* e *Os mistérios da fonte* – este romance narra a vida da família do Coronel Baltazar Antão Rodrigues de Ser-

pa, dono da Estância da Fonte, situada próxima a Rio Pardo, no interior do Rio Grande do Sul. A história se passa no início do século XIX. Em estilo indireto livre, sem discurso aparente, com narrador em terceira pessoa, os acontecimentos são idênticos nas três primeiras novelas, entretanto, o ponto de vista é diferente: na primeira, é o de Isabel, a filha; na segunda, o de Jacinto, o filho; e na

terceira, o de Micaela, a mulher de Baltazar. Na última novela, os fatos são narrados sob a ótica de um padre bebedor, chamado Gabriel de Simas. A trama começa com o anúncio da chegada de um francês, cujo nome é Félicien de Clavière, como hóspede da Estância da Fonte. Com o objetivo de estudar as plantas e os animais do lugar, esse jovem naturalista é indicado ao Coronel Baltazar Antão pelo Capitão Geral do Continente. Totalmente diferente das pessoas do lugar tanto no físico quanto no modo de agir, o estrangeiro é elegante, gentil, sedutor, além de possuir olhos e pele claros e cabelos cor de mel. O dono da casa, porém, não pode receber o hóspede pessoalmente, pois é convocado para lutar contra Artigas e parte para mais uma guerra na Banda Oriental. Deixa a incumbência da boa hospedagem para sua mulher Micaela e seus filhos Isabel e Jacinto. Isabel é uma jovem tímida, recatada, inexpressiva. Está noiva de Tomás e prepara o enxoval para seu casamento. É extremamente ligada ao pai e sente certa repulsa pela mãe. Seu irmão Jacinto é fraco, física e emocionalmente. Aleijado, é obcecado pela mãe. A religião é o seu conforto, mas não conseguiu ser padre.

A mãe e dona da estância é Micaela, uma mulher bonita, forte, esposa cordata e prestimosa, recatada em seu pequeno mundo, capaz de transfigurar-se numa ardente e calorosa amante. O marido é um homem rude, preocupado com a guerra, sem delicadezas para sua esposa, porém é fiel a ela, dedicado à sua família e à religião.

O aparente equilíbrio da vida familiar é desestruturado com a chegada do francês. Ele desperta paixões adormecidas nas duas mulheres e, além da disputa entre elas, outros sentimentos afloram entre mãe, filha e filho. Micaela vence a disputa do amor do estrangeiro e provoca ainda mais a repulsa de Isabel, que, entre a culpa e o ódio, sente-se na obrigação de defender o pai da ofensa do adultério. O filho, dividido entre o amor doentio que sente pela mãe, o ciúme e a culpa, é dominado por ela e não consegue, por sua fraqueza física e moral, tomar alguma atitude. Micaela, a dona de tudo, deixa-se levar pela paixão, pelo erotismo, pelas emoções exacerbadas. Tem o domínio sobre o filho e, mesmo quando se sente abandonada pelo amante, não hesita em matar o marido para salvar-se da acusação de adultério. Consegue ainda a cumplicidade da filha que, ao ver o pai sofrendo pelo veneno que tomara, apunhala-o e acaba matando-o. É esse o fim trágico de Baltazar Antão.

### *Relação com a tragédia*

A questão dos gêneros há muitos séculos constitui objeto de discussão dos teóricos da literatura. Desde Platão, os três gêneros fundamentais estabelecidos são o lírico, o dramático e o épico. Ao gênero dramático pertencem os textos, em poesia ou prosa, feitos para serem representados. Atualmente, esse gênero envolve dois aspectos: de um lado, como fenômeno literário, tem-se o texto, a linguagem; de outro, as técnicas de representação, o espetáculo. No drama, as personagens aparecem dotadas de características marcantes, representando realidades humanas concretas.

Dentre as modalidades que o gênero dramático compreende, a tragédia, segundo Aristóteles, é “a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão, exposta em estilo elevado e apresentada não por meio de uma narrativa, mas de pessoas em ação diante de nós e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” A composição da tragédia deve ser complexa, e os fatos, por ela imitados, devem ser capazes de suscitar o temor e a compaixão do público com relação ao homem que não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta. Entre os fatos capazes de inspirar esses sentimentos, estão aqueles que envolvem pessoas ligadas por alguma afeição, principalmente, entre os componentes de uma família. Uma das tragédias que mais se aproxima do tema das obras em estudo é a de *Édipo Rei*, de Sófocles. Bastante conhecida, essa tragédia, ainda hoje capaz de despertar

compaixão e temor, apresenta caráter universal, causalidade e ambigüidade, características inerentes a essa modalidade literária. Édipo, o herói trágico, é o modelo de homem duplo, contraditório, ambíguo. Sob o ponto de vista dos homens, é o chefe, capaz de decifrar a charada da Esfinge, e o salvador da cidade de Tebas, superior aos demais homens, igual aos deuses; do ponto de vista dos deuses, ele aparece cego, igual ao nada, tornando-se abominável, criminoso, impuro que é preciso expulsar como um bode expiatório, para que a cidade, de novo pura, seja salva. Vernant, no capítulo intitulado *O tirano coxo: de Édipo Periandro*, relaciona a história de Édipo à “do retorno ao lugar de origem, de sua reintegração à linhagem de que é o filho legítimo e a criança proibida. Esse retorno se realiza na violência de uma identificação excessiva: Édipo não vem ocupar o lugar a que o pai renunciou para lhe deixar livre, ele assume o lugar do pai pelo parricídio e pelo incesto materno [...]”. Aproveitando o mito, Freud estuda o complexo de Édipo primeiramente em si mesmo e depois em seus pacientes e conclui tratar-se de um sentimento universal. A tragédia é comparável a uma psicanálise: o médico viu na atração que a criança sente por um de seus pais e na hostilidade em relação ao outro o princípio norteador das neuroses. Segundo o *Pai da Psicanálise*, o complexo de Édipo é vivido no seu período máximo entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. Conhece na puberdade uma revivescência e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. Entre as funções do declínio do complexo de Édipo, Freud salienta a interdição de realizar o incesto. Ora, em *Bacia das almas*, o incesto ocorre quando o pai estupra a filha mais nova, ou seja, a neurose é evidente e incontestável. Entretanto, a filha, mesmo sofrendo essa violência, nega-a para si mesma e aceita a versão que o pai lhe impõe. Esse mesmo sentimento edipiano se verifica em *As virtudes da casa*, nas relações entre mãe e filho e entre filha e pai. *O Agamêmnon* de *Ésquilo* é outro texto grego que pode fornecer bons exemplos de um outro tipo de ambigüidade trágica. Clitemnestra é esposa de Agamêmnon. Quando ele retorna de Tróia, sua esposa o acolhe afetuosamente, utiliza uma linguagem agradável como prova de amor e fidelidade ao marido. Entretanto, a seguir, põe em prática o plano de morte dele com a ajuda do amante Egisto. O ambíguo em *Agamêmnon* aparece na duplicidade da personagem e não no conflito de valores como em *Édipo - Rei*. O assassinato do cônjuge aparece em *As virtudes da casa*, quando Micaela, com a mesma dissimulação de Clitemnestra, mata o marido. O amante não é seu cúmplice, mas é ele a causa desse ato cruel de Micaela.

### *O papel do homem*

Analisando as personagens masculinas das duas obras em estudo, observamos que a presença do caráter autoritário dos dois chefes de família. Cabe ao homem prover sua família e ao mesmo tempo usufruir dela. Ele é o responsável, mas pode também ser castrador, opressor. Esse homem autoritário e forte, que aparece representado pelo Coronel Trajano e pelo Coronel Baltazar Antão, não é o gaúcho mítico de várias obras regionalistas. O primeiro mais se aproxima de um cafajeste ditador; já o segundo, embora represente o papel do homem poderoso, proprietário de terras e da família, aparece sob uma outra perspectiva. Os filhos desses coronéis, entretanto, nada têm de fortes; pelo contrário, a fraqueza e a dependência os caracterizam. Jacinto, filho de Baltazar Antão e Micaela, além de aleijado, é protegido pela mãe, obcecado e totalmente dominado por ela. Nem na religião, consegue realizarse, tornando-se um seminarista frustrado. Os filhos de Trajano, cada um à sua maneira, também são fracos e frustrados: um na política, outro na vida sexual e outro na opção sexual (pela dificuldade de assumir-se como homossexual). O comportamento cruel do pai em relação a seus filhos humilhando-os e desmoralizando-os, provoca neles os mais diferentes traumas. Outra personagem masculina, o francês Félicien, representa o novo, o causador do conflito e, embora pareça ser forte, realizador num primeiro momento, logo demonstra sua fraqueza diante da paixão e revela-se um irresponsável, incapaz de assumir qualquer compromisso ao fugir.

### *O papel da mulher*

Dentre as personagens femininas de *Bacia das Almas*, temos duas filhas totalmente dominadas pelo pai. Márcia, a mais velha, tem seu comportamento moldado pelo pai que quer que ela se comporte como a mãe já falecida, ou seja, que assuma o seu lugar, tomando conta da casa e dos irmãos além de cuidar do próprio pai. Laura, por sua vez, é estuprada pelo pai e, diante de tal atrocidade, não reage, submete-se não só aos caprichos desse ser desprezível como aceita sua explicação para o fato. São duas mulheres tristes, sem realização sexual ou amorosa, vítimas do autoritarismo e da crueldade desse pai perverso. Não há saída para traumas tão profundos. Em *As virtudes da casa*, as personagens Micaela e Isabel também estão condicionadas pelo sistema patriarcal da sociedade em que vivem, contudo o comportamento de ambas em nada se parece com o das personagens de *Bacia das Almas*. Mesmo sendo tímida, Isabel tem a liberdade de amar, pois se deixa levar pelo interesse que sente por Félicien. É claro que nutre um sentimento edipiano pelo pai e uma repulsa pela mãe, e esses sentimentos contraditórios – apaixonada pelo estrangeiro, preocupada com o que o pai espera dela, disputando com a mãe ora o amor do pai, ora o amor do estrangeiro – perturbam-na e dificultam a sua realização como mulher. Micaela, dentre as personagens femininas analisadas, é a mais forte. Dona de uma personalidade ambígua, no papel de exemplar dona de casa e mãe, ela se revela extremamente sensual, sedutora, capaz de viver uma paixão avassaladora, de trair o marido, de vencer a filha na disputa pelo amante e de subjugar o filho. Além disso, quando se sente ameaçada, a ardilosa mulher é capaz de planejar e executar o assassinato do próprio marido. Como se não bastasse, Micaela, ainda consegue ter os filhos a seu lado: Isabel como cúmplice da morte do pai, e Jacinto como o eterno dominado pela mãe protetora e autoritária.

### Conclusão

*Bacia das almas* e *As virtudes da casa* são romances de análise psicológica que, sem dúvida alguma, desmistificam o papel do homem e o da mulher sul-rio-grandense. A complexidade do drama e o interior de cada personagem são ricos e podem ser profundamente explorados. Aflo-ram sentimentos recalcados e fortes emoções que provocam e chocam o leitor. Segundo Carlos Reis (*O conhecimento da literatura*, 1995, p. 92-93), “a tragédia ‘suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’, Aristóteles abre caminho a uma utilização da literatura como fenômeno cultural capaz também de exercer uma ação profilática (e mesmo de certa forma curativa) junto dos seus leitores, dos seus temores e dos seus traumas. [...] devemos, ainda assim, sublinhar o seguinte: radica no conceito aristotélico de catarse o princípio de que a obra literária pode exercer uma função junto do leitor, função que transcende uma mera dimensão lúdica, para visar questões de ordem moral, ética, social, ideológica, etc. [...] obras desempenham uma função catártica que é a que conduz ao desvelamento e potencialmente à purificação das nossas paixões. Paixões que, afinal, não são só nossas nem exclusivas do nosso tempo, mas patrimônio multissecular, legado e também incessantemente retomado pelas grandes obras literárias.” E é essa função catártica que esses dois textos de Luiz Antonio de Assis Brasil são capazes de suscitar em cada um de nós, leitores. Daí seu valor não apenas literário, mas também purificador.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madri: Aguilar, 1973.  
 ASSIS BRASIL, L.A. *As virtudes da casa*. 2ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986.  
 \_\_\_\_\_. *Bacia das almas*. 4ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.  
 REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina,

1995.

SÓFOCLES. *Édipo - Rei*. São Paulo: moderna, 1998.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

In **Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder**

Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008

**O HOMEM AMOROSO**

## A VIDA DE UMA ORQUESTRA NUM ROMANCE BEM-ACABADO

Antônio Hohlfeldt

Independentemente de qualquer outro mérito, o novo trabalho do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil traz um grande interesse do leitor brasileiro. É o primeiro texto que toma, como motivo central, a vida de uma orquestra sinfônica. É evidente que em países ditos desenvolvidos, onde o convívio com tais agrupamentos musicais toma-se cotidiano, inúmeras são as obras das outras artes que eventualmente dirigem seus olhares e atenções para tal tema. No caso brasileiro, contudo, as orquestras sinfônicas são raras, os desafios de sua sobrevivência extremos, e assim as observações às vezes irônicas, outras mordazes e quase sempre críticas e até tristes, sobre o que seja a orquestra, a composição e as contradições de seus músicos, a convivência entre eles e a infra-estrutura que a permite existir e funcionar, surgem como verdadeira documentação, que talvez pouca gente conheça, em torno deste assunto, revelando o que se esconde por trás do concerto a que vamos eventualmente assistir.

O caso de Assis Brasil é inclusive exemplar, eis que antes de dedicar-se à literatura, ele integrou a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre no naipe das cordas. Conviveu, pois, com este universo que agora revela a seus leitores, aliás, trazendo-o muito perto – talvez demasiadamente perto do mundo real, o que bem atesto por ter convivido, como jornalista, ao longo de mais de uma década, com tal instituição. Em consequência, esta leitura tem dois enfoques: o primeiro, menos importante e extensível apenas aquelas outras pessoas que conviveram com a OSPA, é jogar com o escritor na identificação dos tipos. Saber que a Sala Nobre é o Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com os belos plátanos da Av. Paulo Gama. Saber que o velho teatro é o São Pedro, hoje recuperado. Saber que o Velho Urso, o maestro, é o falecido Pablo Komlós, idealizador da OSPA. Saber que cada um dos músicos citados na verdade existe e é praticamente assim mesmo, ao menos em seu aspecto mais exterior. Conheci-os todos, alguns ainda integram a orquestra, e não deixa de ser uma arriscada decisão a de Assis Brasil em revelá-los por inteiro assim em sua obra.

O segundo e mais importante aspecto é a leitura da obra literária em si. Diga-se, pois, que O homem amoroso na verdade seria muito mais uma narrativa em torno da descoberta de si mesmo, da consciência e da rebelião – contra uma situação acomodável, por um ser acomodável (p. 5), conforme a autodescrição de Luciano, a personagem central e narrador. Assis Brasil é rígoroso, como sempre, na composição da peça literária, pequena em dimensões, concentrada no tempo (vai de uma segunda-feira ao sábado) e no tema, a separação de um casal. Mas o assunto central apenas surge por meio das imagens colaterais, e assim como ela, outros temas são revelados indiretamente, como o paralelismo entre as pequeninas drosófilas e a vida, o mistério dos animais e a auto-descoberta, a sobrevivência às vezes até mesquinha, porque humana, dos músicos, e o seu papel de reveladores do chamado belo musical.

Assis Brasil, maduro no domínio do material literário, apesar de trabalhar com uma situação que é apenas esboçada em largos traços, é capaz de dar-lhe densidade, porque escolhe os traços essenciais e os reúne num conjunto contundente, capaz de convencer ao leitor, criando o efeito de verossimilhança tão fundamental à obra de arte, e alias destacado desde a “Poética” de Aristóteles.

Luciano, pois, está chegando aos 40 anos, e é em torno do dia de seu aniversário que as coisas se concentram e decidem. A separação do casal, a possibilidade de reencontro com uma nova realidade, o rompimento com a acomodação – que se dá tanto ao nível musical quanto da vida particular – centralizam a narrativa. Mas ao mesmo tempo, Assis Brasil joga um peso enorme na figura do maestro da orquestra, a tal ponto que o episódio que o coloca doente é simultâneo com o desfecho da novela. É na ponte entre os dois temas, as observações sutis, jogadas ao acaso, mas que dão a consistência de seres vivos às figuras que formam o movimento da trama. O racista francês Jean, o preto Bráulio, o bêbado Paco, o idealista Miguel, a pobre harpista Nêmera, o frustrado do alemão Kari-Heins e assim por diante. Do concerto na fábrica de talheres ao concerto dos embaixadores em Brasília, há o jogo de interesses, a ironia sobre o Terceiro Mundo, as

reflexões sobre o processo social. O homem amoroso consegue esta façanha. Sem ter a profundidade do livro anterior, não desmerece a obra de Assis Brasil e, pelo contrario, acrescenta-lhe um ponto no assunto e na maneira de encaminhamento da narrativa.

*Gazeta Mercantil*, Porto Alegre, 5-7.abr.1986. Cultura e Lazer, p. 6

## UM “URSO VELHO” COM MÚSICOS INTRIGANTES

Renato Lemos Dalto

Formada por um número de músicos que varia entre 66 e 120 especialistas em instrumentos de cordas, madeira, metais e percussão, uma orquestra sinfônica é uma ideia viva de harmonia. As aparências, porém, podem ser enganosas. Uma obra de ficção, o livro *O homem amoroso* de Luiz Antonio de Assis Brasil – violoncelista da OSPA de 1966 a 1982 – conta em detalhes histórias, intrigas e contradições dos músicos regidos pelo “Urso Velho”, uma cópia autenticada do fundador da Sinfônica de Porto Alegre, o maestro polonês Pablo Kómlós. “Uma orquestra sinfônica reproduz, em tamanho reduzido, a estrutura de poder de uma nação”, diz Assis Brasil.

Sua sinfônica toca em palácios nos quais os músicos são revistados na saída. A época, com suas desconfianças e sizudez, abrange dois governos autoritários, dos generais Emílio Médici e Ernesto Geisel. A orquestra tem também seu general: o “Urso Velho”. Na vida real, Assis Brasil define Kómlós como “um centralizador ingênuo, que perseguia obsessivamente o ideal de fazer uma grande orquestra”. Por trás dele, uma estrutura de governo sustenta hábitos de autoridade ferrenha.

“A função do músico é apenas executar o que o regente está pensando”, afirma o atual maestro da OSPA, ELéazar de Carvalho. Respalhando o maestro, o “spalla” (o violinista que mantém a ordem interna do corpo musical e cuida da afinação dos instrumentos), Telmo Jaconi, diz que “tem que haver uma hierarquia, que pressupõe a obediência a um superior”.

O maestro ELéazar enumera as funções de um músico, como as de “chegar na hora exata no ensaio, tocar afinado, com articulação perfeita com o fraseado possível e a pontuação exigida”. Quem discorda dessa ordem só tem um caminho: a porta de saída.

A parte desses episódios, um a reunião dos músicos para discutir seus problemas é uma possibilidade remota. “Músicos não são metalúrgicos; assembleia de músico é no palco, tocando”, sentencia o maestro ELéazar, escudado no fato de que, em geral, as orquestras sempre obedecem essa rigidez. “Isso é uma estrutura conservadora, que surgiu em 1830 devido a uma necessidade de organização e que se hipertrofia”, argumenta Assis Brasil, lembrando que a figura do maestro cresceu muito, se sobrepondo muitas vezes à própria orquestra. E vai mais longe, afirmando que as sinfônicas brasileiras praticamente não executam os compositores de vanguarda.

Com a OSPA, porém, a situação é um pouco diferente. “Nós tocamos de tudo, do barroco ao eletrônico”, revela ELéazar de Carvalho. O escritor Assis Brasil, porém, faz questão de enfatizar que a maioria de suas histórias são ficção pura. Real, para ele, é o espírito que norteia as orquestras do Terceiro Mundo, com hierarquia rígida, maus salários – um instrumentista da OSPA tem como vencimento básico seis salários mínimos – e relações de poder que se exercem intensamente nos bastidores a cada vez que o concerto termina e as cortinas se fecham.

*Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, 12-14.abr.1986, p. 8

## UMA OBRA CARREGADA DE VIVÊNCIAS

Cláudio Zerbo

Assis Brasil nasceu em Porto Alegre, em 1945 e com esta novela, chega ao sexto título publicado: *Um quarto de légua em quadro* 4.a edição; *A prole do corvo*, 4.a edição; *Bacia das almas*, 2.a edição, *Manhã transfigurada* em 2.a edição e *As virtudes da casa* em 2.a edição. *O homem amoroso*. Abre-se o pano, o Maestro surge dos bastidores, coloca-se ante a orquestra, curva-se aos aplausos e voltando para os músicos, faz um movimento de concentração e baixa a batuta. A plateia, feliz, relaxa, daí por diante é fruição e fantasia. O público muitas vezes desconhece, porém, que uma orquestra sinfônica compõe-se de pessoas que também sofrem e tem seus conflitos, dos quais o maior seja talvez conciliar sua vocação com as circunstâncias especialíssimas em que a música sinfônica é realizada num país de Terceiro Mundo, ainda às voltas com a miséria e incompreensões de toda ordem. Cada concerto levado a termo é uma verdadeira façanha.

O Autor, para quem não sabe, pertenceu à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, como violoncelista. O período em que trabalhou na OSPA coincidiu com o “milagre brasileiro” e o neo ufanismo mas também com o de uma extrema verticalização de poder, a qual se refletia inclusive nas relações entre administração da Orquestra e seus músicos.

Assis Brasil insiste em que está é uma obra de ficção, e como tal quer que seja entendida; entretanto, é carregada de vivências. Algumas figuras são inteiras. Outras, ainda sugeridas antes símbolos do que seres de carne e osso.

*Cidade de Rio Claro, Rio Claro, SP, 4.mai.1986, p. 4.*

## TENSÃO EQUILIBRADA NA PAUTA E NA LINGUAGEM: A REBELDIA DE UM MÚSICO

Aloísio G. Branco

Livro de ficção, mas insinuantemente confessional, com toques autobiográficos, *O homem amoroso* mostra no autor um artista perito na construção serena do texto: cada frase, cada palavra parece estar no lugar exato, insubstituível, como cada nota se mostra na pauta com precisão matemática, em obras musicais competentemente elaboradas. Aliás a música perpassa toda esta novela. O narrador-protagonista é (como o autor) músico profissional e a história revela, com pormenores mais ou menos requintados, o dia-a-dia e os bastidores de uma orquestra sinfônica, ressaltando-se a figura do maestro – patética, nítida, veraz.

Dado à contemplação, esse músico, o violoncelista Luciano, expressa sensibilidade ampla, um tanto refratária à disciplina dos ensaios instrumentais, principalmente se ensaios coletivos. Sua rebeldia mental não se afina com certa placidez harmônica, aparentemente contraditória na classe a que pertence. Procura racionalizar os seus sentimentos difusos, tanto em relação à vida quanto, de modo especial, em relação à mulher cientista e à filha, ainda muito jovem, ambas subitamente apartadas, mas logo a seguir de novo interessadas no destino do protagonista.

A ação – se se pode falar em ação – se passa numa semana, de segunda-feira a sábado, e se reporta a uma crise conjugal cheia de reticências e com desfecho que não chega a ser surpreendente.

*O homem amoroso* constitui tão belo achado como o título que a partir dele próprio – o título – a novela pode se mostrar algo frustrante. Atingida a maturidade, cabe ao homem dito amoroso revoltar-se contra essa condição ou essa etiqueta? *O homem amoroso*, ou que se entende como tal, é o sujeito passivo, suscetível de amargar injustas rejeições, joguete eventual de voluntarismo alheio?

Seja como for, não é pequeno o saldo positivo deste livrinho de 118 páginas. Mais do que as interrogações subjacentes ou a fabulação, sobressai no entanto a linguagem apresentada por Luiz Antonio de Assis Brasil. Um escritor com firme consciência do que faz, consciência aqui não corresponde a prudência nem a falta de ousadia. Significa contenção: uma tensão em constante equilíbrio como se estivesse atuando nas cordas retesadas de um plangente violoncelo.

*O Globo*, Rio de Janeiro, 18/05/1986. Segundo Caderno, p. 9

## O HOMEM AMOROSO

Wilson Chagas

*O homem amoroso* é uma novela onde Luiz Antonio de Assis Brasil põe a sua experiência de músico, pois foi violoncelista da OSPA de 1965 a 1977. Luciano, o personagem-narrador, também é violoncelista da OSPA. Faz um relato, de segunda a sábado, das suas vicissitudes de marido que a mulher, Ceres, abandonou no domingo (anterior à narrativa). E, naturalmente, do seu dia-a-dia de ensaios na Sala Nobre da Orquestra Sinfônica, até o concerto, anunciado desde o início, numa fabrica de talheres, que se realiza no sábado, e com o qual, portanto, culmina a novela.

O maestro adoece antes do concerto, que por isso será regida pelo *spalla* (No glossário, no final do volume, é explicado que *spalla* é “o líder dos primeiros violinos em uma orquestra sinfônica e, por extensão, o responsável por todo o conjunto.

É quem tem a seu encargo a ordem interna entre os músicos e também a afinação da orquestra, antes dos ensaios e concertos”). Nesse meio tempo, há também a ida da orquestra à Capital Federal, onde toca na recepção que o Governo oferece ao Corpo Diplomático, na quinta-feira – dia em que Luciano completa 40 anos.

A narrativa avança numa sucessão de pequenos registros (nem todos: alguns se estendem por várias páginas). Esparsas recordações da vida em comum com Ceres povoam esses registros, assim como a visão dos plátanos nas ruas, com seus ramos ainda secos, à espera dos primeiros brotos anunciadores da primavera. Luciano é apresentado como um sujeito egoísta: recusa-se a auxiliar Nêmera, só porque anda com a vida atrapalhada, quando lhe bastaria um pouco de boa vontade para atender o pedido da colega. Mas a esposa, que vai vê-lo no concerto de sábado, chama-o de “um homem amoroso”, e explica por que.

É uma novela desimportante, sem significação maior na carreira de Luiz Antonio de Assis Brasil. Exercício de virtuosismo literário, para não desafinar o estilo. Os bastidores de uma orquestra, cada músico com seus problemas particulares; como funciona uma orquestra por dentro, não do lado de fora, para o público: é o que ele terá intentado mostrar. É mais um *divertissement* do novelista, fruto das suas reminiscências como violoncelista da OSPA. Neste sentido, *O homem amoroso* é uma novela-testemunho. Ensina-nos o que são os copistas qual o seu trabalho junto a uma Orquestra Sinfônica. Explica-nos que toda orquestra tem um Presidente da Fundação, que é quem consegue os recursos para o seu funcionamento (e não se confunde com a figura do Administrador). Outra lição que se aprende neste livro de Assis Brasil: o músico, tocando só para uma orquestra sinfônica, perde a afinação. “A gente não se ouve a si mesmo, é um caldeirão de notas, e tanto faz tocar bem como tocar mal”. O que não acontece quando também faz parte de um quarteto, porque aí ele apura o ouvido.

A novela não termina com a recomposição do lar desfeito. Tudo indica que Luciano optou por viajar, aceitando um lugar de violoncelista noutra orquestra. Nas últimas linhas vemos-o descer de um táxi diante de um aeroporto (o que é apenas insinuado) e não diante da casa de seu colega Miguel, para ensaiar em um novo quarteto, conforme este o convidara: para aquele sábado, às 7 horas. Pelo menos o final é ambíguo, permitindo a interpretação de que Luciano decidiu, por sua vez, sair de casa – não aceitando, portanto, a volta da esposa, nem a continuação na Orquestra Sinfônica, onde estivera a pique de ser despedido. Sim, tudo indica que ele decidiu partir. Iniciar uma nova vida, sozinho. Ele e o seu violoncelo. Ou estarei enganado?

*Universitário*, Porto Alegre, jun.1986, p. 10

## UM MERGULHO

Sergius Gonzaga

Talvez nenhuma obra de Assis Brasil tenha sido tão pessoal. Pela primeira vez o escritor mexe diretamente com seus fantasmas e o resultado traduz em sua densidade e pungência a exposição da interioridade, *Novela intimista* em sua dicção, mas sem perder jamais os referenciais do mundo objetivo. *O homem amoroso* acrescenta à carreira do autor um traço de modernidade temática e psicológica, que os romances anteriores – presos à reconstrução histórica – obviamente não possuíam.

Assis Brasil desce aos infernos do grande drama existencial dos tempos contemporâneos: a fugacidade amorosa que, unida à alienação de um trabalho artístico degradado pelo autoritarismo e por sua utilização burguesa, carrega o personagem para a exasperação. Porém se trata de uma exasperação contida: a linguagem neutra, lenta, quase monocórdica intensifica o desespero aos olhos do leitor.

Luciano, o personagem-narrador, violoncelista da Orquestra Sinfônica vaga pelo outono (ou será o inverno?) de Porto Alegre. O outono chegou também a sua vida. Um casamento medíocre, a carreira medíocre, os afetos e as mais nobres inspirações abastardados na infelicidade miúda do cotidiano. Tudo isso é muito banal, mas com esta matéria prosaica construiu-se um texto a partir de agora fundamental na prosa urbana porto-alegrense. Tanto por sua escrita, intencionalmente áspera e fria, quanto pelo registro das contradições de uma orquestra no período ditatorial e, sobretudo, por incorporar em seu eixo semântico os motivos do amor e do desamor, da solidão e da incomunicabilidade dos seres na grande cidade e por fim, a luta dos mesmos para alcançar a felicidade pessoal.

*Já*, Porto Alegre, jun.1986, p. 23

**UM SOLO BEM AFINADO**

Ubiratan Teixeira

A série Novelas, criada pela Editora gaúcha Mercado Aberto, tem mantido com muita dignidade o nível editorial do seu programa, cumprindo uma trajetória brilhante de colocar nas mãos do leitor brasileiro de classe média, uma literatura acessível, sem fugir dos padrões de arte da escrita ficcional. Escritores como Glauco Rodrigues Corrêa, que criou um “policial” brasileiro de linguagem muito nossa e Charles Kiefer, que se apodera do leitor e o conduz com talento e garra ao inconsciente político e social do e do sistema, estão frequentemente na lista dos editados daquela Editora que sem cair na banalidade usual nos países industrializados do livro de bolso, banal e vulgar, imprimiu uma seriedade comedida na sua linha. No momento a magnífica presença estar por conta de Luiz Antonio de Assis Brasil, que monta um primoroso baixo relevo do músico de erudição brasileira, ligado a uma Sinfônica de cidade interiorana. E com muito propriedade e arte ele constroe personagens carinhosamente conhecido do nosso dia-a-dia, que lentamente vão sendo incorporados aos interesses do sistema absorvido, sugados, sem que percam a ilusão de que podem resistir mais que normalmente terminam na UTI, de um hospital do INAMPS. O **HOMEM AMOROSO** reflete uma dessas partidas disputadas por uma Orquestra Sinfônica onde disputas paralelas e pequenas jogadas são ensaiadas. No todo, se formos, comparar a uma peça musical, a história tem a urdidura de uma sinfonia clássica, onde os quatro movimentos básicos estão bem definidos: a Orquestra como instrumento político, as disputas internas, a trajetória do “homem amoroso” que pode ser caracterizar como um adágio, e o “gran finale”. Luiz Antonio de Assis Brasil compõe sua peça orquestrando com muita habilidade os instrumentos de sua própria arte. A condição de pertencido à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e ser precisamente o violoncelista da mesma, como o personagem-narrador, sou tentato a indagar se O **HOMEM AMOROSO** não acabaria sendo uma projeção ficcional do próprio narrador.

*O Estado do Maranhão, São Luiz, 01.jun.1986, p.13*

**CÃES DA PROVÍNCIA**

**ASSIS BRASIL LANÇA CÃES DA PROVÍNCIA**

Danilo Ucha

Uma personagem curiosa e polêmica da vida literária rio-grandense no século passado, José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), redescoberto há pouco mais de 20 anos, quando começaram a ser encenadas suas peças e aprofundados estudos sobre sua vida e sua arte, agora, em Luiz Antonio de Assis Brasil, o romancista de sua vida. Desafiando os limites entre a ficção e o documento, Assis Brasil, que já mostrou seu talento numa série de romances que também recuperaram períodos do passado rio-grandense, escreveu agora *Cães da Província*, ficção na qual tenta recompor o que deveria passar-se na alma de Qorpo Santo, figura invulgar num cenário certamente estranho e pouco receptivo para sua personalidade incomum: em pleno século XIX, no interior do interior do mundo, no Rio Grande do Sul, “a obscurecida genialidade de um dramaturgo perturba a discreta ordem da mediocridade provinciana com rasgos da mais delirante lucidez”, como observam os editores.

*Cães da Província*, que nasceu como tese de doutoramento em Letras na PUC-RS/RS, em agosto deste ano, foi publicado pela Editora Mercado Aberto e será lançado hoje, a partir das 17h30min, nas Livrarias Mercado Aberto (Rua Riachuelo, 12910. De acordo com os editores, trata-se de um romance exemplar: “Primeiro, por razões de ordem técnica: Assis Brasil, um habilíssimo artífice da palavra, trabalha com a precisão de um lapidador cada uma das paginas que compõem o seu romance. Esta habilidade permite-lhe ir ao limite das possibilidades narrativas, sem experimentalismos e sem deslizes: o tempo, em *Cães da Província*, fragmentado em breves retrospectivas, converge sempre oportunamente para o seu eixo original; os cenários se alternam equilibradamente; e uma galeria de curiosos personagens gravita em torno do inesquecível protagonista”.

“Por outro lado – continuam – sendo profundo conhecedor do homem rio-grandense do século XIX – que já demonstrado em *As virtudes da casa* – Assis Brasil reconstitui, com o interesse fotográfico de um cronista, o cotidiano da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, a Porto Alegre do século passado, isolada ao sul do grande Império. E, perturbar a miséria provinciana, recria a memória de um personagem contraditório, ambivalente e deslocado de seu tempo: Joaquim José de Campos Leão, o Qorpo Santo. Difícil saber até onde vai a História e onde começa a ficção. Costuma-se dizer que as duas, no mais das vezes, andam confundidas. Em *Cães da Província* não é diferente: a recriação de episódios verídicos e as belas páginas da intenção metaliterária refletem, ao gosto da modernidade, a insuficiência da criação diante da perturbadora irregularidade da vida”.

O próprio Assis Brasil ressalta que não se trata de uma biografia de Qorpo Santo, dramaturgo que chegou a ser considerado, por mais de um estudioso, precursor do teatro do absurdo que floresceria com Samuel Beckett, Ionesco e Alfred Jarry neste século. Assis Brasil diz que “é o imaginário deste personagem contraditório da literatura dramática brasileira”. Vivendo na Porto Alegre do século XIX, Qorpo Santo ultrapassou os limites de seu tempo, criando um universo ficcional que recém-agora está sendo descoberto e valorizado pela crítica e pelo público, mais de 100 anos após seu melhor período de criação. Vitima de um processo de interdição por loucura, foi um homem cuja superioridade intelectual não foi entendida por seus contemporâneos.

“Ao mesmo tempo em que trata deste genial criador – concluem os editores – Luiz Antonio de Assis Brasil desvela um mundo que, sob a aparência de um burgo tranquilo, encerrava as mais fantásticas históricas de crimes, adultérios, incestos e crueldades”.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 19.out.1987. Segundo Caderno, p. 3

## LADRARES DO RIO GRANDE

Tau Golin

“Cães”. A palavra, um juízo de valor sobre os rio-grandenses. O dramaturgo, o louco escrevinhador, professor de primeiras letras e comerciante, era um lançador de improperios sobre as indignadas figuras da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Qorpo Santo! Em seu tempo causou tanto estardalhaço quanto a descoberta, décadas depois, de ter sido um dos precursores do teatro de absurdo. Mas isso só entrou para a história das artes, também, tardiamente. “Ressou-nem, seus porcos!” “Preparem-se, chegou o dia da ira!”. Qorpo-Santo lançava seu solilóquio de maldição do auto da janela de seu falido armazém. E como os loucos geniais travava a sua guerra com a cidade no **Palco da secretária**, tendo como elementos de cena a pena e o papel. Escrachá-la, desnuda-la, lapidar suas hipocrisias e mediocridade.

*Cães da Província* (Ed. Mercado Aberto). O livro de Luiz Antonio de Assis Brasil é uma obra que traz o universo de Qorpo Santo. Como ressalva, não é exatamente a sua biografia – a história de José Joaquim de Campos Leão. Com mais essa criação, Assis Brasil demonstra, mais uma vez, a sua evolução como escritor. Qorpo-Santo é o ponto de partida para a reflexão de uma época. *Cães da Província* pode ser lido como fruto de uma tradição balzaquiana, ao se constituir numa obra que permite ao leitor uma visão real do mundo tratado. Em apanhado além da loucura e da mediocridade, palavras que são apenas indicativos, em se tratando da Qorpo-Santo e Porto Alegre. “Os Cães da Província”, esconjura lançada à alma da cidade, são palavras afiadas e criticamente dilacerantes da sociedade da mesmice monárquica, esforçada em repetir salamaleques e tradições do salão da Corte. A reprodução menor – por isso, provincial – pois não sendo possível acompanhar a matriz – uma incomparável lei histórica – se alimenta das escolhas dos caminhos singulares inspirados nos elementos pequenos, degradantes hipócritas, de um mundo que despenca historicamente (as proféticas palavras de Qorpo-Santo), mas que a urbe esforça-se em manter e, inclusive, reconstruir. Léal e valorosa Porto dos Casais.

Todavia, a cidade não é a única matéria-prima, o objeto sobre o qual o autor se debruça. Aliado à tecedura do açougueiro assassino e sua bela e insinuante mulher, cujos crimes fizeram com que a população acusasse os sintomas de comedora de linguíças de carne humana; mesclado com o dilema do comerciante “corno” que identificou a esposa adúltera entre as vítimas do açougueiro, passando ao desempenho do papel de viúvo, enquanto a mulher traçava amores e disabores na casa do queijeiro; cientificado do embate das teorias medicas nas divergências dos doutores Landell e Joaquim Pedro; inquirido pelas contradições do juiz e do delegado; “enredo” local onde o leitor é situado de forma conflitiva e tecnicamente projetado para o universal. E o instrumento desses cortes é justamente Qorpo-Santo a sua “insanidade”. Ele “incorpora” uma abordagem mais ampla do Rio Grande ao se situar como epicentro duma degradante e bêbado general David Canabarro. A comicidade de D. Pedro I (com seu bando de paparicadores) e a erudição de D. Pedro II (admiração da personagem central) trazem o Brasil para dentro da obra.

Assis Brasil busca a universalidade na criação de uma estreita amizade entre Qorpo-Santo e Napoleão III. O primeiro, como representante provincial, figura como personagem sensível (em seus loucos devaneios) que reflete em si uma metamorfose muito singular, potencializando os elementos contraditórios do mundo em que vive. O moralista amoral, o reacionário ou progressista passadista, pois o seu mundo idealizado é uma pregação essencialmente de passado-futuro. Qorpo-Santo, o inadaptado, o homem da profana santidade, cuja personalidade e perspicácia mostram o nu do corpo provincial.

É o louco da desbragada ironia. O incapaz interdito de seus bens, que pergunta aos seus julgadores: “Como um louco pode construir patrimônio?” O conselheiro de Napoleão III, prometendo reescrever a história do império francês: o que significa dar nova versão ao mundo, uma demência a que demonstra a contradição da Província com os principais acontecimentos da terra.

Bismark vence Napoleão III na Guerra Franco-Prussiana; Marx escreve os manifestos da Associação Internacional dos Trabalhadores; na França derrotada insurgem-se os trabalhadores em armas e proclamam a Comuna de Paris; Marx e Engels indicam: olhem a cara da ditadura do proletariado. Mas, em Porto Alegre, se persegue um louco que escreve poemas, dramas e comédias, porque se inspira na sociedade em que vive.

*Diário do Sul*, Porto Alegre, 3.dez.1987, p. 4.

**CÃES DA PROVÍNCIA, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Vicente Martins

Os grandes romances de todas as épocas, seguindo a tradição secular que remonta á epopéia, narraram e muito provavelmente narrarão a ação do homem sobre a História. Se isto é ponto é pacífico, resta perguntar, diante dos monumentos literários que chegaram até nós, de onde provém a curiosidade renovada com que folheamos as primeiras páginas de um novo romance. A resposta, obviamente, vamos encontra-la precisamente ali.

*Cães da Província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, é, neste sentido, um romance exemplar. Primeiro por razões e ordem técnica: Assis Brasil, um habilíssimo artífice da palavra, trabalha com a precisão de um lapidador cada uma das páginas que compõem o seu romance. Esta habilidade permite-lhe ir ao limite das possibilidades narrativas, sem experimentalismo e sem deslizes: o tempo, em *Cães da Província*, fragmentado em breves retrospectivas, converge sempre oportunamente para o seu eixo original; os cenários se alternam equilibradamente; e uma galeria de curiosos personagens gravita em torno do inesquecível protagonista.

Por outro lado, sendo profundo conhecedor do homem rio-grandense do séc. XIX – o que já havia demonstrado em *As virtudes da casa-*, Assis Brasil reconstitui, com o interesse fotográfico de um cronista, o cotidiano da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul a Porto Alegre do século passado, isolada ao sul do grande império. E, para perturbar a miséria provinciana, recria a memória de um personagem contraditório, ambivalente e deslocado de seu tempo. Joaquim José de Campos Leão, o Corpo Santo.

Difícil saber até onde vai a História e onde começa a ficção; costuma-se dizer que as duas, no mais das vezes, andam confundidas. Em *Cães da Província* não é diferente: a recriação de episódios verídicos e as belas paginas de intenção metaliterária refletem, ao gosto da modernidade, a insuficiência da criação diante da perturbadora irregularidade da vida. 256 p. Cr\$ 507,50.

O Estado, Fortaleza – Letras e Ideias –/CE  
08/09/nov. 1987

## IRÔNICA E ADEQUADA FICÇÃO FAZ UM CONFRONTO DE IDEIAS

Antônio Hohlfeldt

Conquanto aparentemente voltado para a biografia de José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo Santo, o novo romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Cães da Província*, é de uma fidelidade admirável a sua própria obra e as suas próprias preocupações. O que ocorre é que Assis Brasil teve uma perfeita e exemplar apreensão dos temas centrais da produção literária de Qorpo Santo, com a que se identificou, tomando-a para si e desenvolvendo-a segundo seus próprios interesses.

Assim, pode-se ler *Cães da Província* como um romance de costume, ferino na ironia apropriada de Qorpo Santo e que já era conhecida de Assis Brasil, mas deve-se juntar, obrigatoriamente, a essa perspectiva, uma outra, mais ampla, que lhe serve de base, que é a política. Só assim, se pode entender toda a terceira parte da obra, quando surge a figura de Napoleão III a dialogar, primeiro ambígua e depois claramente, com o dramaturgo, até a antológica cena final da batalha naval, um dos grandes momentos da literatura de Assis Brasil.

Aprendendo com perfeição as teses e o clima da obra Qorpo Santo, Assis Brasil buscou aqueles elementos que lhe interessavam e, ao mesmo tempo, criou e desenvolveu personagens que, ao mesmo tempo, exemplificassem e praticassem as teses de Qorpo Santo. Assim é que se forma estruturalmente uma espécie de triângulos de pares sobre os quais se assenta a trama romanesca através da qual se desenvolve a narrativa. A tese central encontra-se no conceito das “relações naturais”, aquelas desenvolvidas entre os casais, nas suas relações sexuais, e nada além delas. Na prática, Assis Brasil demonstra a possibilidade da tese no casal formado pelo psiquiatra Joaquim Pedro e sua companheira Luísa. Mas, ao mesmo tempo, parece dizer que eles são a exceção, pois os dois outros pares contradizem frontalmente a teoria: Eusébio e Lucrecia chegam à situação-limite do assassinato da mulher e suicídio do homem, enquanto que o próprio Qorpo Santo e Drácia disputam-se entre si quando a mulher, considerando-o louco, pretende a interdição da administração de seus bens.

Em ambos os casos, existe não um equilíbrio, mas o domínio da mulher sobre o homem, chegando-se, num caso e noutro, à eliminação e destruição do parceiro, justamente aquele que seja capaz de afrontar a convenção da regra, para construir seu próprio caminho, por parte de quem se submete a Léa. É o caso de Eusébio, que não admite a traição de Lucrecia, e de Inácia, que não aceita a superioridade intelectual de Qorpo Santo. Os superiores, Lucrecia e Qorpo Santo, ainda que sob formas diferentes, devem ser eliminados, resgatando-se a lei geral, que é ditada pelas elites, mas praticada, cobrada e fiscalizada pela plebe. Numa duplicação da situação, a população volta-se contra Qorpo Santo quando os crimes praticados pelo casal José Ramos e Pal-sen, na medida em que eles desvelam aquilo que todos acobertavam, isto é, eventuais adultérios na cidade, julgamento que é verbalizado e clarificado por Qorpo Santo, que acompanha com desdém, mas não sem interesse, o desenlace de toda a situação. Aliás, a passagem, igualmente antológica (p. 124 e 125), dá exatamente título à obra, o que bem diz do pensamento do escritor.

De qualquer forma, os acontecimentos acima desenvolvidos terminam, por um modus operandi contraditórios, por reafirmar e confirmar as teses de Qorpo Santo, com as que se identifica Assis Brasil, advindo daí a sua denuncia fundamental: existe uma violência institucionalizada através do que Foucault já denominou de “aparelhos ideológicos de Estado”, isto é, a família, a religião, as regras institucionais, e que permitem, aos regimes, um controle sobre seus cidadãos. A função eminentemente subversiva do intelectual é denunciar este jogo arbitrário, subvertendo a situação, rompendo-a teórica e praticamente, como o faz Qorpo Santo, não apenas por sua vida e sua obra, como na ampla dialogação que mantém com Napoleão III, levando-o mesmo a observar que “você, intelectuais, sempre saúdam a revolução como panaceia para os males do povo, sem sedarem contra de que as revoluções exterminam em primeiro lugar com os intelectuais. Saturno devora seus próprios filhos”, ao que responde Qorpo Santo: “Mas nós, intelectuais, não nos preocupamos com nosso destino individual e sim com a vida dos povos” (p.216).

O mais rigoroso romance já escrito por Assis Brasil, em sua estrutura, *Cães da Província* dá seguimento a uma obra e estas alturas já maior deste escritor gaúcho, que pouco a pouco firma-se no cenário literário brasileiro: tem o que dizer e sabe encontrar a melhor forma de fazê-lo.

Diário do Sul, Porto Alegre, 25.nov.1987

**CÃES DA PROVÍNCIA**

Aldo Obino

Qorpo Santo prossegue em foco, graças à redescoberta, publicação, representação, ensaios e teses sobre sua vida e obras convertidas, avaliadas e em revalorização. Após o livro de Guilherme César, de 1969, e a obra "Os Homem Precários", de Flávio Aguiar, intermez-20 de 1973, tivemos a pesquisa, aqui, do universitário ianque Frank Hines sobre a obra de Joaquim José de Campos Leão, com o seu pseudônimo de Qorpo Santo.

De viagem à Europa, vimos na imprensa a notícia de nova versão carioca de uma obra do mesmo em técnica de Kabuti, como de Guimarães Rosa vemos um excelente filme em estilização japonesa. Voltando da trilha pelo Velho Mundo, seguimos entrevista na TVE que Tânia fez com Luiz Antonio de Assis Brasil, o nosso caro ex-violoncelista da OSPA, por doze anos e que também foi nosso vizinho de apartamento, o qual se transformou, além de professor de direito, num romancista fecundo, agora com meia dúzia de prole literária além de humana.

O romancista açorita de *Um quarto de légua em quadro*, que fomos o primeiro a lhe fazer registro crítico, soube acertar o gosto e conhecimento da histografia gaúcha com o élan literário disso numa boa evolução em sua ficção, como verificamos entre o mais, em seu romance *As virtudes da casa*, sobre o que lhe escrevemos.

Agora fomos aguçados por *Cães da Província*, que é a biografia romanceada ou romance veraz de tese pessoalmente muito bem bolada em torno da personalidade vida e obra de uma genialidade em transe existencial, mostrada com singular empatia, num painel sensível, inteligente e de técnica literária de boa fatura e de padrão inspirado não só em Eça de Queiroz e Flaubert, mas também ao natural Machado de Assis em "Braz Cubas" e "Quincas Borda", pelo élan sarcástico com que (?) a cachorrice provinciana.

É um temário dramático, patético e trágico temperado pela visão polarizada entre a caricatura sarcástica e os lances tensos da intriga de fundo real e num desfecho melancólico. Como Gladstone Marsisco, Josué Guimarães e outros ficcionistas gaúchos, o nosso apreciado romancista forjou uma (Dora?) de justiça reparadora, numa evocação psicológica, biográfica e literária, de recôndita musicalidade e humor satírico de boa têtpora.

Jornal do Comércio, Porto Alegre, 3.dez.1987.

## RELATO DE UMA INSANIDADE

Francisco Maciel Silveira

O porto-alegrense Luiz Antonio de Assis Brasil, romancista de inegáveis méritos, reaparece-me em *Cães da Província*, lançado pela Mercado Aberto. Pena que o livro não reedite o nível dos trabalhos anteriores, ao transpor para a ficção a vida de José Joaquim de Campos Leão, autodenominado Qorpo-Santo. Quem foi Qorpo-Santo? Um gaúcho que, nascido em 19-4-1829 (Vila do Triunfo) e vitimado por uma tísica pulmonar em 1-5-1883 (Porto Alegre), padecia, com intermitências, das faculdades afetivas e/ou mentais (monomaniaco? Maníaco-depressivo?), sofrendo por isso um processo de interdição judicial movido pela esposa com o intuito de declara-lo inapto para gerir sua pessoa ou bens.

Presença perturbadora na pá,aceira da província rio-grandense e do romantismo brasileiro, o homem, em seus momentos de meia lucidez ( ou meio desequilíbrio?), desandava a escrever, chegando, inclusive, mestre-escola que também foi, a propor uma confusa reforma ortográfica de cunho fonético, exemplificada, no pseudônimo e nos textos que nos legou: “Pensamentos em 110 pájinas”, dezessete peças teatrais (ou esboços de), além de escritos vários, reunidos em três volumes (os conhecidos) sob o título *Ensiqlopédia: ou seis mezes de huma enfermidade*. Aí sua biografia espiritual e mental, a que Assis Brasil, com lupa de crítico, deveria ter concedido maior atenção para nos dar um Qorpo-Santo de alma inteira.

**Clichê e panegírico** – Romance travestido em tese (ou vice-versa), já que apresentado à PUC-RS/RS para obtenção do grau de doutor de Letras, era de esperar que a interpretação romanesca de Assis Brasil, partindo necessariamente do universo dramático de Qorpo-Santo, nos trouxesse achegas originais para o deslinde e compreensão do autor. Contudo, limitou-se Assis Brasil, na efabulação, a um episódio da vida de Qorpo-Santo, o da interdição judicial. Quanto á obra, pincelou-a, transcrevendo um e outro pensamento do dramaturgo ou dando o argumento de algumas peças: notícias vinculadas através do fácil recurso ao dialogo. Restrito à ótica de um só narrador, o relato perde a perspectiva. Por que não ceder o foco narrativo também a Qorpo-Santo, aproveitando-lhe inclusive a pessoalíssima ortográfica?

Além do clichê, pondo a loucura de seu protagonista em dialogo com Napoleão, o III, o romance assume o tom de panegírico oficial, a decretar a genialidade do biografado. O que, vamos e não venhamos, é um exagero provinciano. Compondo uma peça por dia, sem revê-la (tarefa a que explicitamente convidou seus possíveis leitores e encenadores), o dramaturgo escreveu-as por compulsão compensatória. No todo da carpintaria dramática, falta-lhes exatamente o equilíbrio, sintoma do desajuste mental do criador. De que, aliás, Qorpo-Santo tinha consciência – dado mal aproveitado por Assis Brasil, que, ao fim, não conseguiu biografar a alma torturada de quem viveu o tormento de uma intermitente insanidade.

*Visão*, São Paulo, 16. 12.1987, pág. 55.

## UMA TESE QUE VIROU ROMANCE

Emilia Soares de Souza

Quando se ouve falar de uma tese de doutoramento, a reação natural é sair de pero. Normalmente acontece assim: o doutorando, original e bem-orientado, seleciona um tema e o transforma em tese. Até aí, tudo certo. Recebe nota máxima, com a cumplicidade unânime da banca examinadora – que é formada por gente especializada no tema (tem cada especialização, cada tema!). Tudo bem! Depois a tese se transforma em livro e ninguém aguenta ler. Aí é que o tudo bem vale mais. Mas Luiz Antonio de Assis Brasil surpreende pela exceção.

Com sua tese, o romance *Cães da Província*, obteve a nota máxima, sim, e tornou-se doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em agosto deste ano. Lendo o livro editado pela Mercado Aberto, duvido que não se endosse a opinião da banca que o aprovou.

Assis Brasil escolheu um personagem central, extraído da realidade histórica gaúcha, José Joaquim de Campos Leão, que se auto-denominou Qorpo-Santo. Mas não é a história deste homem que o autor aborda. Inteligentemente, ele usa o personagem e seu tempo, encaixando de maneira viva, às vezes dramática, às vezes hilariante, o que quer contar: a vida na Porto Alegre do século 19, com seus crimes, adultérios, incestos e crueldades.

Para quem não sabe, Qorpo-Santo nasceu em 1829 em Vila do Triunfo e morreu em Porto Alegre, em 1883. Era foi considerado louco, escreveu 17 peças e criou o Teatro do Absurdo, muito antes de Ionesco, muito antes de Beckett. Diz dele o crítico Cláudio PUC-RSRS: “Olhando a cena brasileira, que nenhum pudor de madame é capaz de esconder, ninguém duvidaria que o absurdo, ao contrario de Deus, é brasileiro e não vive no exílio. Mas pouca gente suspeita que brasileiro, também, é o Teatro do Absurdo, geralmente associado a Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, Arrabal, Pinter, Albee, Frish, ou Gunter Grass, todos os filhos da Patafísica, do antiteatro de nonsense de Alfred (‘Ubu Rei’) Jarry (1873-1907).

Brasileiro, gaúcho e nascido da pena de José Joaquim de Campos Leão, que morreu em Porto Alegre quando Jarry tinha dez anos, esse José, de Vila de Triunfo, à margem do Jacuí, mestre-escola, tipógrafo, subdelegado de polícia, pai de quatro filhos, internado várias vezes como louco, monomaniaco, escreveu toda a sua obra teatral (17 peças, algumas incompletas) em apenas quatro meses e meio (oito em um mês), em 1866, assinado José Joaquim de Campos Leão (Qorpo-Santo) ou só Qorpo-Santo, pseudônimo que ele mesmo se deu. Isso mesmo: José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, que devia psicografar Glauber Rocha, embora desdenhasse o Y “inútil como o W”, e até xegou a propor um novo sistema ortográfico onde, entre outras coisas, dispensava o C, poqe, qomo dizia, “para soar Q, temos esta; e, para soar S, temos também esta”.

Assis Brasil com este personagem rico, mas difícil, intrincado, faz correr um texto firme e completo. Com mistério e sangue (o casal de açougueiros matou tanta gente e a cidade apavorada acha que durante anos só comeu linguiça de defuntos), com ingenuidade (a presença do empregado de Qorpo-Santo, a quem ele chama de Inesperto), com poesia, com amor, com sexo. Eis como descreve o reencontro de Qorpo-Santo com sua mulher, Inácia: “Depois do amor suave como o dos pássaros, feroz como o dos tigres e urgente como o de duas feras no cio, Qorpo-Santo tem a mulher recostada em seu ombro, brincando com os bordados do travesseiro. Nunca Inácia transbordou de tanta paixão e o seu respirar lento traz às narinas do marido um perfume fresco de madeira recém-cortada”. Enfim um romance de peso.

*Folha da Tarde*, São Paulo, 19.dez.1987, p. 24.

## CONTRADIÇÕES DA BURGUESIA PORTO-ALEGRENSE NO SÉCULO PASSADO

Laury Maciel

Luiz Antonio de Assis Brasil mostra-nos em *Cães da Província* uma Porto Alegre do século passado, agitada por acontecimentos que lhe desfazem a imagem de cidade pacata. Para tanto, transporta o leitor para a capital daqueles tempos, com suas casas de beirados, com o rio Guaíba lambendo a Rua da Praia, com a Santa Casa distribuindo misericórdia pela cidade. Ao reconstruir ambientes, falas e costumes, o escritor já revela seu talento. O impressionismo do primeiro capítulo, com efeito, é um convite a que o leitor não pode resistir e desde aí até as páginas finais do livro ele passa a fazer parte ativamente do romance.

A pretexto de abordar os famigerados crimes da Rua do Arvoredo e a trágica existência de José Joaquim de Campos Leão, o que o escritor na verdade faz é traçar um vigoroso painel, sem retoques, e, portanto, contundente, da sociedade porto-alegrense da época em que, nesta sim, os *Cães da Província* mostram seus agudos e anavalhados dentes. Como escritor maduro, Assis Brasil sabe quem, muito mais grave do que eventuais degolas individuais de seres humanos, que os exageros da ótica popular extrapolam, estão os desmandos dos poderosos que, para esconderem seus crimes contra a humanidade, estimulam tais exageros. Tanto é assim que o inquérito policial, para apurar a culpabilidade do açougueiro e sua mulher, se arrasta, não demonstrando o chefe de Polícia empenho em concluí-lo, sabendo-se que, quando há interesse na elucidação dos delitos, a autoridade usa de todos os meios, legais e ilegais, para obter a confissão. É assim que, nesse mundo dominado por barões e bacharéis, o povo, como massa de manobra, ao mesmo tempo que protesta defronte a Delegacia é atirado contra um humilde mestre-escola, cujo o crime foi apontar, através de seu teatro, as mazelas dessa classe dominante. Assim, desde as primeiras páginas, os cães já vão mostrando seus afiados dentes, e, a partir daí, até o final, quando Qorpo-Santo, interdito, embarca para o Rio e Eusébio sepulta clandestinamente sua mulher por ele assassinada – ao contrário do primeiro “enterro” que foi às claras e acompanhado pela fina flor da burguesia local -, a cidade é abalada pelos crimes dessa burguesia, habilmente escamoteados, aparecendo em seu lugar, para deleite da massa, as degolas da Rua do Arvoredo e o delírio do dramaturgo.

Não é a primeira vez que Assis Brasil, como escritor comprometido que é, faz denúncias desse tipo. Em *A prole do corvo*, um fazendeiro, para evitar a requisição de mais cavalos, não hesita em entregar o filho às tropas de Bento Gonçalves. Entretanto, longe da denúncia pela denúncia, o comprometimento de Assis Brasil é, antes de tudo, com a Literatura, porque é só através dela que o escritor chega ao Homem. Logo, em *Cães da Província*, vemos personagens moverem-se vítimas, antes de mais nada, de suas paixões e remorsos e não presas a cordéis como se fossem manipuladas pelo narrador. É um romance, portanto, onde o leitor não se comporta passivamente; ao contrário, ele se vê obrigado a ocupar os espaços abertos, porque, senão o fizer, corre o risco de permanecer perdido, em falsas expectativas, na Rua do Arvoredo ou na frente da casa do mestre-escola. O que o romance não conta é o seu significado transcendente, isto é, aquilo que está escondido nos signos poéticos. E aí reside a grandeza desta obra, rica de imaginação. Quando a sociedade local, mata Lucrecia e a sepulta clandestinamente e interdita Qorpo Santo, imagina estar eliminando sua culposa concupiscência que simbolicamente enfeixa todos os seus vícios. E a burguesia porto-alegrense respira aliviada, porque não precisa mais usar o pretexto dos acontecimentos da Rua do Arvoredo, nem da loucura de José Joaquim de Campos Leão; e muito menos recorrer às forças do 14º, referidas vagamente, aqui e ali, pelo narrador, não havendo dúvidas de que as utilizaria se, na massa, as mensagens do dramaturgo houvessem adquirido caráter ideológico. Isso fica claro pela voz do narrador:

“Enfim, valeu a sanha com que a população se ergeu na exigência às autoridades policiais para que concluíssem o inquérito com a maior presteza possível, tirando o chefe de Polícia de um imobilismo que começava a despertar dúvidas. Foi um momento de ira apenas, um encrespamento da sensibilidade a que qualquer pessoa tem direito, seja em nome próprio, seja em nome coletivo, quando se sente agredida. E tanto se descarregaram as tensões acumuladas que os outros

crimes menores não mereceram atenção, é como se não tivessem acontecido, mesmo bárbaros: pais matando filhos, filhos matando pais, cônjuges se matando reciprocamente, comerciantes falidos matando-se a si mesmo, estupros e roubos à mão armada. Nada disso é digno de atenção. É como se a cidade fosse amplamente absolvida de seus crimes passados, presentes e futuros. O pior, o terrível, já passou. E os eventuais atropelamentos da moral e da lei são recebidos com a simploriedade do inevitável e daquilo que deve ser debitado à má índole dos malfeitores individuais, para quem há as cadeias e o método regular dos processos”. (pgs. 224/225).

*Cães da Província* é um romance denso, revelador das contradições de uma classe presa a conceitos ultrapassados, simbolizados pelas ideias do doutor Landell e, portanto, receosa do pensamento arejado do doutor Joaquim Pedro. Para manter o status quo, o Juiz, para interditar Qorpo Santo (na verdade para impedir a abertura de caminhos rumo a uma sociedade mais justa), não tem outro remédio senão louvar-se no laudo reacionário do doutor Landell.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 8.jan.1988, Cultura.

## VÔO AO PASSADO

Paulo César Coutinho

A província é uma camisa de força. A moral estreita amarra e imobiliza. Rebeldes e artistas, como prestidigitadores, conseguem às vezes libertar-se. A libertação ocorre no ato existencial de uma vida autêntica e/ou na explosão criadora. O gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, em *Cães da Província*, usa o talento literário para escrever um romance sobre seu conterrâneo José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo Santo (1829-1883), gênio do teatro brasileiro. O Brasil, esta grande província, só recentemente vem descobrindo a dramaturgia de Qorpo Santo, precursor do teatro do absurdo, implacável crítico da hipocrisia provinciana.

Assis Brasil não procura a biografia, mas uma incursão do imaginário do dramaturgo. Dados da sua vida e de seu teatro são lançados ao jogo ficcional, numa luta livre entre realidade e fantasia, tão suave como uma dança sob o vento minuano. Através de todo o romance as dualidades se entrelaçam: o delírio de Qorpo Santo e seu convívio com a cidade, as personagens delirantes que o visitam (Pedro I, Pedro II, Napoleão I, Napoleão II, Napoleão III), as personagens teatrais encarnadas em seus contemporâneos, os habitantes do burgo de Porto Alegre, o teatro romanceado, o romancista e seu personagem autor. O escritor trabalha sua identificação com o heroidando criticamente ao narrador voz e visão da época em que a história acontece. Estes contrapontos de imagens, constituídos com harmonia em um estilo delicioso, dão à obra o sabor de um prato longamente preparado.

Aos poucos, as tramas se entrecruzam e revelam. Na pacata vila as pessoas desaparecem misteriosamente. Descobre-se que o açougueiro José Ramos e sua mulher, a bela Pilsen, sensual alemã que incendiava as fantasias sexuais dos cidadãos de bem, assassinavam suas vítimas e as esquartejavam. Os piedosos cristãos da terra comiam carne humana sem saber. Acompanha-se a trajetória do comerciante Eusébio, bem posto em negócios, que faz da alegria de sua vida o casamento tardio com uma jovem mestiça órfã, criada por freiras. A geniosa Lucrecia, não contendo-se nos limites do casamento, acaba por fugir com um queijeiro, voltando a uma existência de pobreza e maus tratos. O marido esconde sua fuga, aproveitando as mortes causadas pelo açougueiro, e incluindo a esposa na chacina. O reaparecimento de Lucrecia coloca o comerciante em situação absurda. Recebe a mulher que deseja, mas não pode deixar que a população a veja. Fantasia e realidade misturam-se de novo. Assassina em ficção, Lucrecia é condenada à morte em vida.

Excêntrico, estranho, visionário, Qorpo Santo escandaliza a sociedade. Após uma tentativa de assalto a sua casa, tranca todas as portas, e através de uma escada usa as janelas para entrar e sair. A fama de louco faz com que perca os alunos a quem ensinava letras, e ostenta em seu lar letreiro luminoso promovendo um "armazém" que não existe. Suas peças permanecem inéditas por quase um século. Onde a genialidade é rotulada de loucura, aí o encarceram. A mulher que o abandonara, incapaz de acompanhar seus vôos, pediu sua interdição á justiça. A psiquiatria, esta inquisição moderna, serve de braço legal e justificativa ideológica para a invalidação da diferença que ameaça a "normalidade". Expropriada de seus bens, confiados à tutela do presidente da Câmara de Comércio, Qorpo Santo foi dado como louco, aprisionado, e enviado à casa de saúde do Dr. Eiras no Rio de Janeiro.

Os procedimentos médicos e jurídicos não diferem dos atuais. Sua obra permanece, como um grito de lucidez frente à loucura geral. Sua ambientação no extremo sul do país é circunstancial. A cor local amplia-se em dimensão planetária. O romance de Assis Brasil já seria notável por reacender a memória de Qorpo Santo, discutindo o assassinato de artistas, por reclusão a hospitais, ou por sua eliminação física, como vêm ocorrendo atualmente. Mas é a forma como o faz, com pesquisa esmerada e estilo magnífico, que tornam este livro à altura do autor que o inspira.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10.jan.1988.

## O IONESCO DOS PAMPAS, PERIGOSAMENTE LÚCIDO.

Marisa Lajolo

Em meados do século XIX, uma personagem incomum, assombrava a pacata vida de Porto Alegre, dando pasto à boataria local. Cochichava-se que ele era louco, que ele era insano. E quase todos o temiam, julgando-o perigosíssimo. Tratava-se de José Joaquim de Campas Leão, figura insólita para a época.

Tão insólita quanto a grafia do cognome que tomou para si: Qorpo Santo, onomástico e exemplar para quem, entre outras excentricidades, pregava uma grafia fonética, defendia o divórcio e denunciava a hipocrisia da burguesia provinciana.

Vivendo entre 1829 e 1883, Qorpo Santo, mais do que incompreendido, foi estigmatizado por seus contemporâneos, ficando sua obra teatral inédita e desconhecida.

Sua redescoberta e revalorização teve um marco decisivo em 1966, quando, cem anos depois de escritas, três peças suas foram encenadas em Porto Alegre: *Mateus e Mateusa*, *Eu sou vida, eu não sou morte* e *As relações naturais*. Aceleraram-se, a partir daí, as baterias que revisitam Qorpo Santo, com destaque para o livro *Os homens precários* com que, em 1975, Flávio Aguiar esmiúça, com amor e competência, a obra deste Ionesco dos pampas, tópico a partir de então obrigatório para os que vasculham os avessos da história da cultura brasileira.

Pois foi esta fascinante figura de Qorpo Santo que Luiz Antonio de Assis Brasil reconstituiu no romance *Cães da Província*, lançamento recente da Mercado Aberto.

O romance é magnífico.

Aplaina, na mestria com que é narrado, o garimpo da pesquisa que reconstrói época, entrelaçando notícias de jornal e fantasias, inventando onde é preciso, fundindo Qorpo Santo na multidão de pessoas e eventos de seu tempo, numa geografia escrupulosamente retraçada e num ambiente que exala veracidade. Aliás, veracidade e verossimilhança, fruto exclusivo da competência com que o autor estrutura o resultado de sua pesquisa, é o que conta em projetos como esse.

A Porto Alegre de Qorpo Santo que Assis Brasil reconstrói de carne e osso. Os teatros, os armazéns, as novenas, os mexêricos, o decoro, o senso político das autoridades são andaimes para contextualizar a loucura de Qorpo Santo que, imerso nesse tempo e nesse espaço tão concretos, se redimensiona.

*Cães da Província* é um romance que não se deixa largar.

Põe em cena misteriosos desaparecimentos, levanta suspeitas sinistras quanto ao açougue da rua do Arvoredo, detém-se na ambiguidade de Lucrecia, mulher do bem posto Eusébio, e faz os leitores, meio de esguelha, acompanharem os surtos e delírios de Qorpo Santo. Tudo isso num texto coeso e rigoroso, preciso no controle do narrador que orchestra, com seu distanciamento solitário, o envolvimento dos leitores.

Que, repito, não largam o romance e (o que é muito bom...) nem precisam saber nada de Qorpo Santo para fluírem a história.

A excelência literária do texto, em outras circunstâncias, dispensaria que se mencionasse que lê foi originalmente apresentado como tese de doutoramento à PUC-RS de Porto Alegre. Mas talvez vanha a pena mencionar esta gênese sua, em primeiro lugar, porque a aceitação de textos de criação como tese acadêmicas é um precedente auspicioso no caso de romancistas do quilate de Assis Brasil. Em segundo lugar, é preciso assinalar que a aproximação entre escritores e os centros de reflexão sobre o fazer literário é mutuamente enriquecedora. Se franqueia à universidade os bastidores da criação literária na convivência com pesquisadores, críticos e professores, o artista aprende que eles não mordem, e nem sequer rosnam. E que, aliás, estão todos – escritores, professores, pesquisadores e críticos – no mesmo barco e que, se remarem juntos, talvez cheguem a algum porto seguro.

*Jornal da Tarde*, São Paulo, 19.ja.1988, Livros/Critica

**CÃES DA PROVÍNCIA**

Arnaldo Campos

O que recomenda a boa teoria literária: que a análise da forma preceda a análise do conteúdo, ou ao contrário? Eu vou misturando. O espaço aqui é pequeno e devo me limitar a impressões pessoais de um ficcionista que l-e outros ficcionistas, como Goethe recomendava. Evito o registro dos desgostos, nem tão pouco, aliás. Quando livros recentes provocam minha casmurrice retorno aos velhos companheiros.

Mas hoje quero falar de *Cães da Província*, um romance que fechou com chave de ouro o desprovido ano de 1987. Fácil? Não. Confesso que não estou achando fácil escrever sobre esta obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. A grandeza do livro aumenta geometricamente a responsabilidade. A leitura, sim, foi fácil, porque boa. Precedentes vozes criticas dissecaram o texto, não faz sentindo estar repetindo. Eu poderia apenas proclamar que gostei, gostei muito. Conquistaria leitores com tal simplificação? Porque é o que pretendo com estas crônicas sobre literatura: ganhar leitores para os livros que me agradaram.

Então trato de justificar minha especulação inicial sobre forma e conteúdo. Em *Cães da Província* a separação desses elementos é impossível, a técnica e a linguagem nunca foram tão bem determinadas pelo tema. Uma sinfonia literária, que tem entre seus movimentos a missa em ré menor, de Haydn.

Fatos da história do Rio Grande do Sul fascinam Luiz Antonio de Assis Brasil. Em *Cães da Província* ele foi encontrar a genial figura de Qorpo Santo, um dramaturgo que na segunda metade do século dezenove desmitificou com seus escritos e seu comportamento a paz que se pretendia sob o sorriso da mui Léal e valorosa cidade de Porto Alegre. A linguagem de Luiz Antonio, sempre elegante e irônica, vê-se nessa obra acrescida de extraordinário vigor. Elegância, ironia, vigor: três elementos que só o talento sabe conjugar. Foi o que Luiz Antonio fez: conjugou. E a realidade do passado emergiu convincente e bela aos nossos olhos.

Outros destaques, a recriação de ambiente e da atmosfera do que deve ter sido Porto Alegre no século dezenove, "das luzes". Cenas da paz geográfica, a possível contemplação do rio, a bruma de outono. Quando os autores Landell e Joaquim Pedro subiam a rua da Alegria, "amparados sob o mesmo guarda-chuva negro e enorme, erguendo as golas a uma branda lufada de vento gélido", eu senti uma vontade danada de convidá-los para um copo de vinho verde no Mascarello.

Terminada a leitura de *Cães da Província*, lamentei. Os bons livros não deveriam ter ponto final. Na certeza de uma releitura, tão logo o tempo permita, coloquei o volume ao lado das obras de Balzac, um autor com quem Luiz Antonio não simpatiza tanto quanto eu. E, ao acaso, repassei trechos de um artigo de Emille Faguet sobre o grande ficcionista francês. Faguet diz, tecendo considerações sobre personagens de Balzac, que "não somos, no fundo, nem inteiramente bons, nem inteiramente maus, mas parecemos todos piores em nossos atos de que somos em nosso íntimo". Síntese perfeita para os personagens de *Cães da Província*. Eusébio não era assim? E Inácia? E o juiz? Só os Qorpos Santos são os mesmos na intimidade e fora dela. Porque se bastam. Porque são loucos e a única sociedade que reconhecem é a do seu próprio gênio.

RS, Porto Alegre, 30.jan.1988.

## QORPO-SANTO E PROVÍNCIA

Deonísio da Silva

Porto Alegre, Século XIX. Um escritor genial incomoda a província gaúcha com sua genialidade, suas frases criativas, sua figura insólita e costumes destoantes no cotidiano. É dado por louco. Preso. Enfiado em hospício. Analisado por doutores analfabetos que procuram nele as provas de sua insanidade. Laudos divergentes se contrapõem, pois um dos médicos não se arrisca a atestar que o escritor é louco. Como provar que é normal? O escritor sabe que provar que é louco é mais fácil e que os médicos não terão dificuldade. Ele não visita os parentes, critica todo mundo em suas peças, não tem piedade da oligarquia inepta e soberba que reside a hipocrisia geral da sociedade riograndense. Tampouco se adequa aos rígidos cânones epocais. É um torto na vida.

Na Porto Alegre do século XIX, um pacato e normal açougueiro convida as pessoas a visitarem os fundos de sua loja de carne. Lá carneia os visitantes, faz linguiças e revendes todos eles aos habitantes, em forma de carne moída ensacada em tripas, cujo sabor é louvado. Nenhum deles é tido por louco. Nem os que comem, nem os que morrem. E muito menos o que mata. Mas Qorpo Santo é louco. Baseado na vida de Qorpo Santo, o romancista Luiz Antonio de Assis Brasil fez uma ficção de alta qualidade. Enfim, “onde termina a mentira começa o sonho; e onde este acaba, começa, a mentira”, como diz o narrador. É um dos melhores romances deste ano, ainda que o ano não tenha acabado.

O percurso deste escritor, gaúcho de Porto Alegre, onde nasceu em 1945, revela um projeto literário sério e competente. Em meados dos anos 70, quando explodiam contistas do Oiapoque a Ijuí, Assis Brasil estreou com um romance cuja forte temática telúrica chamou a atenção pela singularidade do tema e da abordagem. Era *Um quarto de légua em quadro*, que trata das vicissitudes da ocupação territorial do Rio Grande do Sul pelos portugueses. Seguiu-se *A prole do corvo*, que deu outra versão da Guerra Farroupilha, ocorrida no período que vai de 1835 a 1845, quando o Rio Grande do Sul estava independente do resto do Brasil (Santa Catarina também estava, mas lá ainda não surgiu um Assis Brasil para tratar do tema em ficção; a República Juliana, cuja capital era Laguna, durou pouco mais de cem dias, mas feitos épicos presidiram sua proclamação, entre os quais está a travessia que Garibaldi fez por terra, de navio).

O ponto alto da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil tinha sido até agora *As virtudes da casa*, mas *Cães da Província* o supera em muitos aspectos, sobretudo numa frase mais inventiva, um modo de narrar mais ousado. É saudável a busca de várias heresias narrativas, que rompem com certa ortodoxia ficcional à que ele parecera muito apegado antes, mais preocupado em preencher uma forma europeia – certo modelo de romance – com matéria desses trópicos. Agora já não há mais resquício daquele escritor ainda contido de *A prole do corvo*. Cresce um romancista dos melhores da nossa geração. Obs.: O romance foi apresentado como tese de doutoramento, na PUC-RS/RS.

1ª Edição, Curitiba, jan.1988.

## LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL: A LITERATURA NA HISTÓRIA

Dileta Silveira Martins

Ao longo de sua criação literária, Assis Brasil tem nos legado textos fascinantes, não só apenas pela qualidade na composição dos artifícios ficcionais como pela maneira com que desvela, na história e pela História, o homem, repensando o mundo, sobre o tempo e no tempo.

Pode-se dizer que, desde *Um quarto de légua em quadro*, onde se debruça sobre as dificuldades encontradas pelos colonizadores açorianos, ante uma inesperada realidade, na ocupação da região Sul, no século XVIII, prosseguindo em *A prole do corvo* com a desmitificação de heróis consagrados como Bento Gonçalves, no episódio da Revolução Farroupilha, no século XIX até então alcançar, em *Bacia das almas*, acontecimentos de mais cara importância para a memória do Rio Grande como o foram os eventos da instituição do Estado Novo às pretensões integralistas de Plínio Salgado – tem-se que reconhecer que, nessas narrativas, se confundem a história e a ficção e delas se recria um novo espaço estético-ideológico.

Por outro lado, textos com *Manhã transfigurada* e *As virtudes da casa* buscam na palavra – por si mesma – um aprofundamento maior na psicologia de personagens como Camila e Micaela que se debatem entre a sua individualidade e as paixões humanas.

Em 1987, o autor, a partir de nota explicativa, inserida no romance “Cães de Província”, explicita que não pretendeu escrever uma biografia de Qorpo Santo, mas recria essa personagem tão controvertida na dramaturgia brasileira.

O que existe, no texto, de certa forma é uma intenção biográfica, na qual o questionamento e a investigação sobre o citado autor vêm à tona, assentado na realidade histórica, recomposta através de problemas de construção da personalidade desse dramaturgo.

E é aqui que o texto artístico se define, não só pelos elementos formais, mas também em nível de literatura, porque, na verdade, o que mais seduz, nesse discurso, é quando um narrador-cronista estabelece opiniões sobre pessoas reais – que existiram de fato, resgatando acontecimentos da maior importância e levando esse universo pensado e vivido ao leitor. Dessa forma, o narrado pode ser visto como biografia, quando aborda acontecimentos verídicos os quais vão se tornar matéria literária e, justamente, o que separa a linguagem da realidade da linguagem da criação literária é o que está subjacente: a tensão, a ironia, a ambiguidade que se instauram nos vazios do texto. Por esse motivo, *Cães da Província* é uma narrativa que se inscreve em dois níveis: pelos elementos formais e pela instância narrativa numa perfeita identidade entre autor (rela) e narrador (ficcional).

A visão do real é subjetiva e como tal se arquiteta um discurso opaco que se apóia num certo equilíbrio: verdade/não-verdade.

Quando, em certas passagens, há o acontecimento da história e se introduz o imaginário – o delírio de Qorpo Santo – ocorre uma transposição do mundo rela para um tempo e um espaço que não são os da vida cotidiana. É quando a narrativa se desliga da HISTÓRIA para a ALEGORIA e as personagens estão totalmente submissas às estruturas sociais, assumindo uma dimensão coletiva, imersas numa profunda sátira aos costumes e às instituições do século XIX.

O narrador – ou os narradores – passam então a traduzir o funcionamento de um grupo e transmite juízos, mergulhando o leitor no mistério e na perplexidade de histórias paralelas que afloram do inconsciente para a hipócrita sociedade onde “ladram” os *Cães da Província*.

## UMA TOMADA DA INTERIORIDADE DE UM GÊNIO

Ely Marciniak

Quem manuseia o livro *Cães da Província* de Luiz Antonio de Assis Brasil e observa os agradecimentos do autor pode, de saída, verificar que o trabalho assenta sobre uma pesquisa variada que envolve a história do Rio Grande do Sul e, mais precisamente, a da cidade de Porto Alegre.

Pois bem, sobre este patamar histórico ergue-se a trama dos elementos que compõem a narrativa. Surge a sociedade tranquila na Porto Alegre de fins de 1800 e o conjunto de forças que agem sobre as pessoas e que vêm desmentir essa pacatez.

O fulcro do livro é Qorpo-Santo, aquele que chamava seus contemporâneos de *Cães da Província*, prontos a farejar e comer carne humana”.

“*Cães da Província*, sim! Como se não bastasse a mesquinhez e a falta de espírito, não admitem ninguém que lhes seja superior”. Não é uma biografia de Qorpo-Santo, mas uma tomada da interioridade do mesmo, de modo a resgatar-lhe a memória. Se durante a vida dele, por sua singularidade, foi desprezado pela sociedade, hospitalizado e interdito; hoje sua obra é estudada, avaliada e ele é tido como percursos do teatro do absurdo. Na ótica de seus contemporâneos era apenas louco e portanto sua obra devia ser louca também.

*Cães da Província* trata-se, pois, da magnífica, notável sensibilidade de Qorpo-Santo e de sua lucidez, hiperlucidez, frente ao caso da época. A singularidade desta narrativa está justamente em aproveitar, artisticamente, o horrível (crimes da rua do arvoredos), embutindo nesse universo de pavor, ficcionalmente, outro crime que se situa na confluência das pressões sociais ditadas pelo machismo, pelo sentimento de honra, pela posição de abastado comerciante desfrutada por Eusébio naquele meio social canhestro e sem grandeza como ele próprio. Na linha narrativa deste crime, na qual subjaz a denúncia, aparece a figura de Qorpo-Santo como amigo. Sua inventividade é ressaltada e sua genialidade deságua no texto de “O Homem que enganou a Província”.

O valor desta obra não está nos ingredientes, mas na maneira de tratá-los, no aproveitamento feliz das situações para atingir o objetivo artístico, no expurgo ao exagero, na acomodação que gerou equilíbrio, denotando a maturidade a que atingiu o escritor e que nos autorizam a chamá-la de invulgar e, portanto, singular.

*Arte&Fatos*, Cachoeira, jun.1989

## QORPO SANTO: UMA DIALÉTICA PRÓPRIA

Volnyr Santos

É a partir dos anos revolucionários que se desenvolve a psicologia soviética. Inicialmente, de caráter mecanicista, adquire, após 1930, um cunho de ordem dialética, decorrência natural das diretrizes políticas do partido comunista no desenvolvimento dos estados psicológicos. É nesse período que se insere o nome de Lev Vygotsky, psicólogo russo que irá desenvolver estudos no sentido de compatibilizar os procedimentos psicológicos num processo de ordem cultural.

As ideias de Vygotsky não foram, ainda, devidamente apreciadas na sua abrangência. Conhecido, só após o ano de 1962, quando, então, aparece em inglês o seu livro *Pensamento e linguagem*. É a partir desse fato que se terá notícia da existência de uma Psicologia Evolutiva Inovadora e sagaz, palavras com que Plaget saúda o aparecimento do livro e no qual escreve o epílogo.

Há em Vygotsky a preocupação de desenvolver uma teoria marxista do funcionamento intelectual humano, tentando fazer com que o pensamento de Marx, no que respeitará a história e à sociedade, funcione como elemento primeiro para a explicação do comportamento humano. Desse modo, Vygotsky vai privilegiar o estudo dos fatos psicológicos, considerando a ação dos dados de caráter social no desenvolvimento individual. Para o psicólogo russo, o desenvolvimento psicológico não cessa nunca, prosseguindo até o fim da vida.

Isso significa, na linha do pensamento vygotskyano, que o desenvolvimento só pode ser explicado em face de uma ruptura e de uma revolução, já que o processo de socialização e de individualização humana tem como pressuposto a permanente incorporação de cultura, pois está é algo que só se alcança através de um processo dinâmico. Daí que sua interiorização exige um corte com a evolução biológica, a fim de permitir uma nova forma de evolução, que é o desenvolvimento histórico. Compreende-se, com isso, que o trabalho e a linguagem da comunidade precisam ser incorporados ao organismo, para que se caracterize o indivíduo, o ser humano que se entrega à sociedade e à história.

É a linguagem, na teoria vygotskyana, o elemento fundamental na alteração dos sistemas funcionais que vão determinar a evolução do pensamento. Como um processo integrado de signos elaborados culturalmente, a linguagem, à medida que é internalizada, converte-se na estrutura básica do pensamento.

É tomado como Apolo essas ideias que se pretende focar a questão da literatura dialética. Considerações que, se não conduzem para uma melhor compreensão do fenômeno literário, possibilitam, no entanto, pensar nas relações entre a literatura e a psicologia. Antes, é preciso lembrar que, não raro, muitas vezes acentuam-se certas especificidades discursivas, enfatizando esse aspecto em detrimento do estritamente literário.

No plano de uma literatura dialética. As ideias de Vygotsky podem ser levadas na medida em que compõem uma relação entre o substrato material (aqui considerado na sua forma discursiva) e a cultura como produto da ação humana. Com esse sentido, avizinham-se duas circunstâncias que possibilitam uma interação: é através da aproximação entre o estudo natural do homem e o seu conhecimento pelo processo simbólico que se dá a compreensão da captação do mundo, conforme explica o psicólogo em *A formação social da mente*.

Vygotsky, ao pesquisar as relações entre o pensamento e a linguagem, demonstra que está é um processo extremamente pessoal e, ao mesmo tempo, uma operação profundamente social. Vendo a relação entre indivíduo e sociedade como um processo dialético, Vygotsky entende que, através da internalização do conhecimento, os aspectos individuais da existência social refletem-se na cognição humana; por isso, “um indivíduo tem a capacidade de expressar e compartilhar com outros membros de seu grupo social o entendimento que ele tem da experiência comum ao grupo”, diz ele.

Desse modo, se não há pensamento independente do contexto social, se todas as funções superiores se dão como relações entre seres humanos, então é preciso insistir no fato de que esse jogo dialético possibilita traduzir, de forma global, as relações entre o homem e o universo, da-

do que vem a ser, em última instância, o objetivo da literatura, levando em conta que, ao se imaginar essa possibilidade, se pense na tensão que o discurso literário propõe, sem o que não há literatura no seu mais lato sentido.

*Cães da Província*: um fragmento do indivíduo.

Publicado em 1987, o livro *Cães da Província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, vai abordar um tema que, a par de sua importância como criação romanesca, traz à cena um personagem sobre todos os todos curioso. Trata-se de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, teatrólogo que, praticamente desconhecido na sua época (século XIX), é considerado, hoje, precursor do *teatro do absurdo*, depois de uma avaliação feita a partir dos estudos de Aníbal Damasceno Ferreira e de Guilhermino César.

O romance de Assis Brasil possibilita retornar, sob a perspectiva do pensamento de Lev Vygotsky, a questão da literatura e suas relações com a psicologia naquilo que respeita à interação do homem com a natureza e a cultura. A aproximação torna-se relevante, não só pela importância que o livro traz em si mesmo, mas, sobretudo, pela contiguidade que se estabelece entre a ficção e o documento. Explica-se: embora tratado ficcionalmente, Qorpo-Santo é uma figura histórica, possuindo espaço como indivíduo. (Nasceu em Triunfo, em 1829, e morreu em Porto Alegre, em 1883).

O individual.

É ponto pacífico afirmar-se que é a partir de um processo de individualização que se deu o desenvolvimento histórico e cultural da humanidade. Não do homem abstrato, neutramente social, mas do homem concreto capaz de realizar abstrações e escolhas. É com ele que se chega, depois de um longo caminho, ao *indivíduo*, definido como portador de um destino social e que se assume com substância em si mesmo e estabelece como norma sua própria autoconservação e seu próprio desenvolvimento, conforme explicam Adorno e Horkheimer.

Max Horkheimer define com precisão o indivíduo: é em face da consciência da individualidade de ser humano dotado de consciência que nasce o reconhecimento da própria identidade. Aliás, é preciso lembrar que a relação entre indivíduo e autonomia é uma constante no pensamento que vem desde Hegel e Marx. Compreende-se, assim, a razão por que não foi possível identificar o indivíduo, durante inteiras épocas históricas, não só quanto aos escravos, mas também entender a definição que a própria sociedade atribui aos indivíduos sem utilidade pública, os sem sujeito de que fala Adorno. Nessa definição, encontram-se o judeu, a mulher, o negro e o louco: seres ameaçadores para a estabilidade de uma sociedade integrada, condição, aliás, para a universalização do indivíduo.

Diz Marx que, do mesmo que a natureza não pode ser separada do homem, assim, também, o homem e suas produções espirituais jamais podem estar dissociados da natureza. Isso significa que, para Marx, a natureza se inscreve no trabalho, isto é, a natureza é ao mesmo tempo sujeito e objeto do trabalho.

No momento em que o sujeito se relaciona com uma sociedade diversa e do indivíduo, ocorre a humanização da natureza e a naturalização do homem dentro de um processo alienado. Nesse sentido, conforme já acentuou o próprio Marx, o servo da gleba é o acessório orgânico da terra, o operário se torna um apêndice da máquina, a mulher se transforma em instrumento do prazer ou do privado homem patriarcal, enquanto que o louco confirma a tranquilidade de uma normalidade.

É em face desses pressupostos que se pode inserir a questão proposta por Vygotsky. Se, para ele, os processos sociais impõem os processos cognitivos, esse jogo dialético entra em relação recíproca, de tal modo que o indivíduo não pode ser separado do contexto social em que se encontra, sob pena de se anularem os mecanismos de transformação dos processos mentais superiores, representados pela interação homem – natureza – cultura. Desse modo, torna-se aceitável a noção de que, no caso da arte, a representação estética não se desvincula do processo de evolução histórica e social. Dizendo de outro modo: é o social que impõem a produção estética, na medida em que, para Vygotsky, o social produz o individual.

Quem é “louco”?

Perpassa o romance *Cães da Província*, de Assis Brasil, um realismo acentuado. Não poderia ser diferente, pois o enredo se fixa num aspecto fundamental: a loucura e os valores mutilados da sociedade porto-alegrense do século XIX. Qorpo-Santo, na sua insanidade, traduz uma forma de consciência social que resulta na proposição de valores para os quais a própria sociedade não se achava preparada.

A consciência representada por Qorpo-Santo, porque integrada numa superestrutura, reflete todo um processo de desenvolvimento que lhe subjaz; daí resulta que, sendo a arte o índice exato do estado normal, do valor cultural do povo, essa circunstância mostra que a arte não afirma simples existências, mas, na realidade, dá-lhes qualificação.

Transpondo essa questão para o pensamento de Vygotsky, nota-se que a postura de Qorpo-Santo, com base na interação a que se iludiu anteriormente, atua de modo a mostrar que a cultura se converte em parte da natureza do indivíduo. Qorpo-Santo é, em certa medida, um elemento de referência para avaliar o pensamento do homem oitocentista porto-alegrense e, ao mesmo tempo, constituir um paradigma de aferição da estética produzida na época.

Sem pretender adotar uma atitude reducionista no que se refere a teoria vygotskyana, parece importante dizer que a obra estética, no caso, a literatura, é espaço de revelação de domínios do conhecimento que transcende o particular dos fatos e das situações representadas. Porque oscilando entre um determinado conhecimento e uma forma de concepção estética, a obra literária se produz em face de motivações individuais. Porém, esse conhecimento e essa visão estética não são fruto unicamente do conflito cognitivo, mas, também, do conflito que se produz na interação social. Ora, Qorpo-Santo, com o seu talento, recebeu da sociedade porto-alegrense muito pouco: o escárnio. O conflito, portanto, se dá em face da incompreensão social. O indivíduo, como produto desse choque, está fadado a ser suprimido, o que, aliás, vai ocorrer. Numa passagem do romance de Assis Brasil, no momento em que os dois médicos, os drs. Landell e Joaquim Pedro, discutem sobre a sanidade de Qorpo-Santo, trava-se o seguinte diálogo:

“- Veja, Esquirol chega a enumerar as causas de desvios turbulentos da paixão: nos divertimos, como no teatro, em que a pessoa chega a imaginar que vive as situações dramáticas; na política, que torna os homens ambiciosos, nem sempre podendo realizar seus propósitos; na educação deformadora; nas profissões, que simulam a concorrência insana entre as pessoas. Tudo isso conduz a um estado de permanente excitação que pode levar à loucura.

Landell puxa o guarda-chuva mais para o seu lado. Diz:

- Esquirol esquece que os homens têm um cérebro. O doutor Joaquim Pedro titubeia, rebuscando alguma ideia de Esquirol que possa servir de resposta cabal. Não se lembra... Landell aproveita:

- Veja você que ocorre numa contradição. Como é que, sendo um homem moderno, como diz e vive, você está pronto a admitir que esta mesma civilização ocasione tantos estragos?

- Não há contradição. O que acontece é um mau uso do moderno, uma espécie de perversão social que acaba por provocar os delírios da paixão. O homem não está preparado para a época que ele próprio construiu”. (págs. 157 e 158).

Mais adiante:

“- Concordo – diz Joaquim Pedro, sentindo que o colega ganha terreno. Mas mesmo assim encontra resposta provisória:

- A civilização é uma espada de fios opostos. Se por um lado nos propicia melhores meios de conhecimento da alma, por outro lado contribui para as doenças mentais. – Teme ao dizer: qual o ponto de equilíbrio?

- Não há pinto de equilíbrio, nem é necessário que haja. Quer-se civilização? Que se tenha, afinal é ela que nos dá o bico de gás e o telegrafo, a máquina a vapor. A loucura e outra coisa, que parte do próprio homem. Quando muito, a civilização é responsável pelos acidentes nas estradas de ferro.

- Mas há pouco você mandava às favas a civilização.

Landell não se perturba:

- Na verdade, sou um homem que ainda não me decidi perfeitamente entre a aceitação ou a repulsa do moderno. Mas isso é outro assunto, que ainda não diz respeito ao nosso trabalho.” (págs. 158 e 159).

Se é possível, a partir daí fazer inferências, pode-se dizer que a indecisão do médico, no que toca às relações entre civilização e loucura, é a causa dos equívocos sociais. Não é por outra razão que Adorno entende que, na crise, entre indivíduo e sociedade, essa mesma sociedade se realiza em detrimento do indivíduo, sacrificando-o em nome do social, acrescentando que, enquanto o sacrifício implicar a antítese entre indivíduo e coletividade, o engano estará objetivamente implícito no sacrifício.

De fato, caso se pensar no que significa o pensamento de Qorpo-Santo para a época, é extremamente significativo o fato de que o romance *Cães da Província*, ao situar a vida do indivíduo José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo no plano ficcional, transfere para a literatura, como uma forma de conhecimento diferenciado, o personagem Qorpo-Santo que se expande, como é próprio da arte, num espaço de liberdade.

Sabe-se que Qorpo-Santo, declarado inapto, por decisão judicial, para gerir sua pessoa e bens, refugiou-se na atividade literária. Diz Guilherme César, em *As relações naturais e outras comédias*, que, nessa fase, “é quando sua mente começa a trabalhar com a mais energia; é quando descobre em si mesmo, nos destroços morais do professor impossibilitado de ter alunos, um reformador social em germe. Premido, humilhado, quis romper cadeias, quebrar tabus, refundir a sociedade, instaurar a perfeita justiça, assegurar o integral cumprimento das leis”. (págs. 23 e 24). E a produção de Qorpo-Santo que, na época, foi desdenhada, é considerada, hoje, como fundadora de um gênero: o teatro non-sense, só descoberto pelos europeus depois de Jarry. É, por isso, expressiva a frase com que o dr. Joaquim Pedro, romance de Assis, define os escritos de Qorpo-Santo: “Talvez esteja aí a chave da questão: Qorpo-Santo diz tudo o que não queremos dizer uns aos outros”. (pág. 220).

#### Conclusão

Como resultado de uma atividade social, a linguagem atualiza-se no plano individual, traduzindo uma relação entre o homem e o mundo. Desse modo, quando se transpõe essa noção para a questão da produção artística, tem-se que a arte, no seu sentido maior, nunca pode deixar de expor um sistema de pensamento. Daí se conclui que esse processo dialético, porque produto de uma interação, está na base da produção de cultura.

Em linhas muito amplas, é assim que o psicólogo Lev Vygotsky vê a dinâmica da transmissão da cultura, entendida a cultura como uma parte da natureza humana do indivíduo. É com base, portanto, na perspectiva psicológica de Vygotsky, que se pode dizer que a literatura, como manifestação cultural, (a) nasce da necessidade de intercomunicação social; (b) é o resultado de um processo social que, por sua vez, se inscreve numa evolução histórica.

No caso de *Cães da Província*, é o caráter social da vida de uma Porto Alegre atrasada que vai possibilitar a emergência dos personagens Qorpo-Santo. A população da cidade, ao refutar a obra (e o indivíduo) Qorpo-Santo, nada mais faz do que corroborar a noção proposta pela vygotskyana, isto é, a condenação que vai pesar sobre o personagem irá revelar o índice exato do pensamento de um dado momento histórico. (Lembre-se de que a posteridade reconheceu os méritos do escritor Qorpo-Santo). Na realidade, o que ocorreu, em fase da riqueza da individualidade do homem (e personagem) Qorpo-Santo, foi ele que levou às últimas consequências uma perspectiva de mundo que se explicitou de modo precário na consciência do grupo social.

**A DANAÇÃO DA PROVÍNCIA: QORPO SANTO REVISITADO POR  
ASSIS BRASIL, SOB AS LUZES DE BAKHTIN.**

*Marilu Martens de Oliveira*

Cães da Província (1986), de Luiz Antonio de Assis Brasil é considerado Novo Romance Histórico e a narrativa ficcionaliza a vida e a obra de José Joaquim Campos Leão (1829-1883), autodenominado "Qorpo Santo", importante dramaturgo e poeta brasileiro, que viveu em Porto Alegre, no século XIX. O romance resgata, portanto, um interessante fragmento da história desse escritor, considerado o precursor mundial do teatro do absurdo, figura inquietante e irreverente, que, ao retratar satiricamente o cotidiano, perturbou a sociedade provinciana de sua época, sendo interdito por loucura. Mas, como Assis Brasil afirma, "o romance não é biográfico".

Sabendo-se que a obra é metaficcional, a discussão principal da narrativa gira em torno do cânone que, para Bloom (1994), tendo sua origem em vocábulo religioso, tornou-se opção entre textos que lutam pela sobrevivência, uns com os outros. Logo, é elitista, paradigmático, impondo limites e estabelecendo pontes entre precursores e epígonos. Nessa linha, Assis Brasil propõe a ruptura do cânone consagrado pelo eixo RIO/SÃO PAULO, ao buscar um autor de peças teatrais e poesias do século XIX, gaúcho, marginalizado pela sociedade da época, e que até hoje é pouco conhecido no meio acadêmico, e que também lutou por tal ruptura.

A estrutura do romance dialoga com a estrutura dos textos dramáticos: a narrativa é dividida em três partes, que representam três atos e também três fatos históricos. O primeiro aborda o episódio de se fazer linguíça com seres humanos; o segundo, o homem que mata a mulher e esconde o cadáver; e o terceiro, a própria história de Qorpo-Santo.

O núcleo temático da narrativa parte dos crimes na rua do Arvoredo, que serve de pretexto para discutir temas como sanidade/loucura, província/centro cosmopolita, relatividade e antropofagia, num enfoque paródico, que, somado à metaficção, leva à possibilidade de se dizer que Cães da Província é uma inteligente paródia dos romances policiais e dos romances de tese. Vale lembrar que a paródia não é mera imitação transgressora, mas também repetição com distância crítica, acentuando a diferença, num procedimento pós-moderno, paradoxal, já que incorpora desafiando o que parodia. Sendo ambivalente, renova sua relação com a morte (Bakhtin, 1997).

O jogo intertextual, no interior da narrativa, é muito sutil. E, como esclarece Barros (1999, p.4) "a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade interna, das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos". O caso dos crimes da rua do Arvoredo é baseado em fatos verídicos, porém o leitor só saberá disso na última página do livro, no momento em que o autor faz os agradecimentos. Outro exemplo de intertexto diz respeito ao uso de monólogos e o resgate de determinados personagens do universo ficcional de Qorpo Santo: "... Qorpo-Santo volta-se para a comédia, cujos personagens já estão delineados. Sim, começara por um monólogo de Impertinente, esse vadio" (Brasil, 1986:47). Na peça Relações Naturais, Qorpo-Santo começa com um monólogo do personagem Impertinente. Inesperado é outro personagem que também aparece e faz parte da narrativa. Há, portanto, uma apropriação, por parte de Assis Brasil, de temas e personagens que transitam pela obra de Qorpo Santo e, dessa forma, ele revê, via ficção e história, o cânone na província, dialogando bakhtinianamente com outra época, outra obra e outro autor.

#### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Cães da Província. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

BLOOM, Harold. O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo. 2.ed.Rio de Janeiro:Objetiva,1995.

ASSIS BRASIL, L.A. Cães da Província. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

BARROS, Diana L.P, de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P. , FIORIN, J. L. (orgs). Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.p.1-1

Trabalho apresentado ao XI International Bahktin Conference, UFPR/CAPES, 2003

## QORPO SANTO

Ivo Bender

José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo Santo, é o único personagem histórico aproveitado na ficção da série 20. Personagem da Literatura Gaúcha de Século 20. Nascido em Triunfo, Qorpo Santo deixou obra pequena, composta quase exclusivamente de textos reunidos em *Enciclopédia*, uma coletânea de dramas, poemas, crônicas e artigos políticos. Chegou a sofrer processo de interdição por suposta insanidade mental. Em *Cães da Província*, o atormentado Qorpo Santo foi recriado por Luiz Antonio de Assis Brasil, com oito votos, o personagem foi o 17º mais votado pelos 40 intelectuais que compuseram a lista das 20 criaturas inesquecíveis da literatura rio-grandense do século.

### UM TRECHO

“Forma-se um silêncio imobilizador. O juiz, por um breve instante, parece perdido; mas como se a mão do dever o impulsionasse, endireita-se na cadeira, aspira fundo e pela primeira vez olha para o homem.

- Diga seu nome.

A sala inteira ouve uma voz clara e cortante.

- José Joaquim de Campos Leão, Qorpo Santo.

- Diga apenas o seu nome verdadeiro. O resto é fantasia do senhor.

- Qorpo Santo me parece mais apropriado. Adotei-o quando me decidi a romper com as relações carnisais, depois de muito refletir. E como as coisas escolhidas são as mais verdadeiras, considero meu autentico nome este: Qorpo Santo. O resto é para assinar papeis e notas promissórias, que por acaso são muitas. Ou o senhor doutor juiz está contente em ter sido batizado de Empédocles? Não gostaria de usar outro nome?”

Sempre é instigante voltar a Qorpo Santo. Podemos revistá-lo enquanto homem hostilizado por toda uma cidade e, nesse caso, há que confiar nos poucos documentos disponíveis. Outra possibilidade é vê-lo de uma perspectiva literária, por meio da pesquisa até aqui produzida ou enquanto figura da ficção brasileira recente. Luiz Antonio de Assis Brasil, em *Cães da Província*, contribui, de modo efetivo, para retirar novamente da penumbra esse dramaturgo impulsivo.

É numa primitiva Porto Alegre, sonolenta e mesquinha, que Assis Brasil faz transitar as personagens de seu romance: o comerciante Eusébio e sua jovem mulher apenas saída da adolescência, o Dr. Landell e Dona Inácia, entre outras, são as figuras que no romance cruzam o caminho de Qorpo Santo. Pinçadas do cenário que cercava o escritor, as personagens, meio ficção e meio verdade, conferem um perturbador realismo à história. Esse é o caso de Catarina Palsen e de João Ramos, os amantes homicidas. Já o Dr. Calado, chefe de polícia encarregado de deslindar o caso do desaparecimento de alguns cidadãos, surpreende por sua irrefreável sensualidade. O criado Inesperto, espécie de anjo-da-guarda de Qorpo Santo, sai da comédia *As Relações Naturais* para garantir uma certa ordem em meio ao caos que domina a vida de seu patrão. E acima de todo, para aquele que é o centro do romance: José Joaquim de Campos Leão – o Qorpo Santo.

Sendo o personagem em torno do qual se organizam as ações, o Qorpo Santo de Assis Brasil reafirma e a dramaticidade que o Qorpo Santo real imprimiu a sua vida. Em *Cães da Província*, acompanhamos a turbulenta relação do dramaturgo com sua mulher, os lances especulares de seu cotidiano, sua interdição e, naturalmente, sua dramaturgia. Seus textos teatrais, que resultam, de fato, tanto de uma escritura compulsiva quanto de um talento irrequieto, aparecem no romance pelo interesse que despertam no jovem médico Joaquim Pedro.

No entanto, o leitor de hoje, mesmo não sendo versado nas questões de recepção, sabe da impossibilidade de serem encenadas essas comédias e, muito menos, apreciadas naquela sombria Porto Alegre, cenário da narrativa. De resto, o próprio Qorpo Santo intui que seus textos

terão de esperar um outro público e diferentes poéticas para serem devidamente aceitos. Em outras palavras, è isso que ele diz ao médico que o visita, ao encontrar-se sob custódia na Santa Casa de Misericórdia. É que, nessa cidade acanhada e maldizente, as transgressões, quando flagradas, são punidas com exemplar rigor. Porto Alegre, que no início do romance se apresenta plácida e acolhedora, aos poucos revela uma insuspeitada face. Onipresente com seu abraço constritor, ela se reserva o papel de juiz absoluto e, como tal, transforma-se em um personagem a mais.

Por fim, a cidadezinha mostra-se como a grande adversária do dramaturgo. Seus intensos crepúsculos e lânguidos outonos apenas encobrem o rosto de uma mãe severa e punitiva. Aí daqueles filhos que ousam entregar-se aos prazeres não-convencionais: serão castigados por seus próprios sedutores e, depois de mortos, esquartejados e vendidos em postas sobre o ensanguentado balcão de um açougue. As adúlteras, como a infeliz Lucrecia, ao retornar ao lar são aprisionadas entre as quatro paredes da alcova, amordaçadas, conduzidas à loucura e, por fim, eliminadas. Quanto aos escritores que pautam sua criação pelo descompromisso com os padrões literários em voga e que, portanto, escapam à crítica fácil, esses autores recebem uma dupla punição: além de terem sua obra ignorada, ainda são vítimas do escárnio. Nesse sentido, Qorpo Santo cumpre perfeitamente a pena que a cidade lha prescreve: à época, suas peças sequer são lidas, e a sanidade mental do autor é posta em dúvida.

A criação de comédias que não seguem nenhum conhecido fecha os palcos para Qorpo Santo. Ante a indiferença generalizada, resta-lhe refugiar-se dentro de limites por ele próprio construídos: José Joaquim de Campos de Leão penetra em seu mundo cênico e faz aparições na própria trama das comédias. Se antes ele vinha construindo um alter-ego, agora ele vira personagem de si mesmo. E é como simples personagem que tenta cobrar certa dívida do Estado em *Um Credor da Fazenda Nacional*. O homem, cidadão mas já irreversivelmente personagem, terá de buscar alhures as provas de que tem pleno domínio das faculdades mentais. *Cães da Província* fecha-se, então, com a viagem de Qorpo Santo ao Rio de Janeiro. No tombadilho do navio, ele sofre violenta alucinação em que delírio, memória e desejo se misturam. De fato, dizem os documentos históricos que ele volta meses depois trazendo consigo um atestado de boa saúde mental. Assim como, a partir de seu redescobrimento, ele ressurge para ocupar seu lugar no palco e no romance e, desse modo, virar o milênio.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 19.jun.1999, Cultura, p.central

## O GROTESCO E A ARDILEZA DA NARRATIVA POLICIAL EM CÃES DA PROVÍNCIA

Maria Helena de Moura Arias

De acordo com Fernando Aínsa, uma das características mais interessantes do discurso ficcional dos anos oitenta é o renovado interesse pela novela histórica e acrescenta que os escritores latino-americanos "*necesitaram profundizar en su propia historia, incorporando el imaginario individual y colectivo del pasado a la ficción*". (Aínsa, 1991:82).

*E é exatamente no período indicado por Aínsa que o escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, publicou Cães da Província. O Romance foi escrito em 1987 e apresentado inicialmente como Tese de Doutorado pelo autor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e retrata a história do dramaturgo Qorpo-Santo e toda a sua manifestada loucura. Assis Brasil é também autor de Romances Históricos como O pintor de retratos; A margem imóvel do rio; O Breviário das Terras do Brasil, entre outros.*

*Nota-se, portanto, neste período, uma explosão de romances históricos, caracterizados pela releitura da história e de personagens históricos. Este subgênero vai romper com o modelo tradicional de Romance-Histórico, fazendo com que personagens históricos sejam deslocados ou, ao seu tempo histórico, ou a qualquer outro tempo dentro de uma quase absurda proposta de reinvenção e consequente sobreposição deste mesmo tempo. Portanto, ao alterar os alicerces temporais, o novo romance histórico vai eliminar também o espaço que deverá perder-se entre o discurso do narrador e a indicação do personagem. Essencialmente, o novo romance histórico tem por função trazer à tona a multiplicidade de fatos, já que não existe uma verdade absoluta. Além disso, estes Romances identificados como pós-modernos, vão "confrontar paradoxos de representação ficção/história, explorando os dois lados sem anular nenhum deles." (Hutcheon, 1991:142).*

*Por esta razão, é possível considerar que estes Romances reiteram com mais agressividade o que anuncia Humberto Eco:*

*Parece que a ficcionalidade se revela por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas, pois nenhum relato histórico pode suportar tais efeitos de realidade. (Eco, 1994:128).*

Em *Cães da Província*, fatos históricos inseridos no cotidiano de Porto Alegre das últimas décadas do século XIX, surgem envolvidos em uma atmosfera policial que, assim como neste Romance, ronda as narrativas contemporâneas. No entanto, em Assis Brasil, esta proposta vem alinhavada ao grotesco. Há, em *Cães da Província*, o choque e o estranhamento causados por esta característica. A história do amigo de Qorpo-Santo, o personagem Euzébio, caminha paralela à história do dramaturgo. Mas, enquanto Qorpo-Santo assusta a provinciana Porto Alegre com seus desatinos, Euzébio, pelo contrário, é um comerciante bem sucedido que tem a preocupação de manter as aparências de acordo com o que é conveniente para a sociedade da época. Mas o casamento de Euzébio com Lucrecia vai dar início a um processo de desmonte desta intocável conveniência. Ou seja, seu desejo de tornar-se próspero e respeitado vai encontrar resistência no comportamento da bela Lucrecia que, de esposa invejada pela sua dedicação à igreja, encontra um amante e foge com ele.

Além disso, há em curso uma investigação policial que tenta desvendar o mistério do desaparecimento de alguns moradores. Justificando assim, a opção do narrador pelas veredas do grotesco, aspecto verificado quando este vai moldando o episódio policial com as desventuras de Euzébio. Assim, o personagem é envolvido, pois passa de cidadão respeitável a assassino cruel. Mas, em vista de seu medo e de sua posição social, é absolvido de forma velada pelo delegado que apenas desconfia, mas não se manifesta.

## Sob o véu da noite

A noite encobrendo tudo: a retirada do corpo, o esconder da carroça, o caminho até o túmulo, o escavar pausado até que a pá ressoou no tampo do caixão da outra. A astúcia e a noite são irmãs: ambas seduzem e cobrem a verdade."(Brasil, 1996:244/245)

Os episódios constantes da história de Euzébio e Lucrecia, são marcados pela penumbra e pelo silêncio. Permeiam o Romance, acrescentando a este um surpreendente sabor de náusea e espanto. Mas é necessário, antes de mais nada, citar o que diz Vitor Hugo sobre a necessidade do grotesco:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz o contraste. O que chamamos de feio, ao contrário é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação (Hugo,1999:31/320).

O retorno silencioso de Lucrecia, ocorreu no meio da noite. Ninguém a viu. Adentrou o quarto como um fantasma e ali deverá permanecer até sua morte derradeira. Esta foi uma inexplicável surpresa para Euzébio. Jamais imaginara que sua esposa poderia retornar. Principalmente agora que estava morta e enterrada.

Ou seja, no Romance, o personagem Euzébio, juntamente com seu amigo Qorpo-Santo, reconheceram um corpo feminino como sendo de Lucrecia. Mas tudo não passava de uma farsa. Os corpos foram encontrados em estado de decomposição nos fundos da casa do açougueiro. Por isso estavam desaparecidos. O açougueiro foi acusado pela população, de fazer linguiças com carne humana. Em meio a multidão de curiosos, entre os policiais e o delegado, apareceu Qorpo-Santo, responsável pela farsa. Para salvar a honra de Euzébio, nada como uma história inventada dando conta do desaparecimento da esposa. O corpo feminino com a cabeça decepada surgiu oportunamente. Para Qorpo-Santo, aquele episódio teria um caráter trágico se não fosse tão cômico, já que "o drama é o grotesco com o sublime, a alma sob o corpo, é uma tragédia sob uma comédia" (Hugo, 199:84).

Por sua vez, Euzébio velou e enterrou sua esposa. Assumiu uma suposta viuvez e, para que ninguém jamais desconfiasse, mandou rezar muitas missas. No entanto, para seu desespero, a farsa que parecia enterrada com Lucrecia, estava apenas começando. A Lucrecia verdadeira que não estava morta, voltou para casa arrependida e a cidade jamais poderia saber.

A vida aparentemente tão acima de qualquer suspeita, o afastamento temporário do ciclo social, a intensidade de seu luto, fizeram com que Euzébio acreditasse em sua própria mentira. A presença física de Lucrecia poderia por em risco toda a sua honradez. Seu nome poderia ser motivo de chacota. Mais ainda, todos poderiam descobrir e ele seria julgado e condenado por um crime inexplicável.

Em *Cães da Província*, o narrador vai modular a experiência sádica do personagem. Euzébio recebe Lucrecia de volta, mas não permite que ela deixe o quarto. Ele a manterá prisioneira, até que a loucura tome conta da mulher.

Assim, sob o ardil inexorável da manutenção de sua honra, Euzébio vai dar início ao processo de destruição daquela que foi sua esposa, mas que o traiu, fugindo com o entregador de queijos. A consciência enlouquecida do personagem o instiga a dar cabo da vida de Lucrecia: "Julgava-se enlouquecer junto com a mulher: abandonava o quarto, jogava-se no pequeno catre do quarto de hóspede..." (Brasil, 1996:237). No entanto, o pavor de si mesmo, transforma seus dias e suas noites em um pesadelo tenebroso e ele tenciona matar a esposa aos poucos: "imaginava morcegos esvoaçantes no teto e aranhas que subiam pelos pés da cama, e isso até a madrugada, quando os galos quebravam a noite." (Brasil, 1996: 237); "[...] só a morte, pensava, só a

morte poderá por fim a tudo isso" (Brasil, 1996:196). O processo de definhamento e morte de Lucrecia aterroriza por sua frieza e crueldade:

De mais a mais quando pensava com vagar, pesquisando o lodaçal da alma, descobria que, a par da ansiedade em manter Lucrecia presa, nutria o sentimento perverso de que a estava punindo com aquelas trevas perpétuas como se faz com os condenados à Greena, onde só há choro e ranger de dentes. Voltou ao quarto do casal, traçou pausadamente o nome-do-padre na testa febril de Lucrecia, tomou com delicadeza a cabeça, ergueu-a do travesseiro, passou o pano pelo pescoço, deu uma volta e ainda olhou para as vistas perdidas no tempo. Vagarosamente, como última carícia, ele foi apertando o laço.(Brasil, 1996:195/241).

## Conclusão

As narrativas referentes ao caso que envolve uma investigação policial e as desventuras de Euzébio funcionam no Romance como narrativas paralelas, as quais entrecortam a narrativa principal, protagonizada por Qorpo-Santo. Estas são caracterizadas por elementos que comprovam a interferência de indicadores do grotesco: " - Um crânio-Anote aí: um crânio- dita o doutor Calado ao escrivão, mal acreditando que todas suas suspeitas se confirmam, desenterram tíbias, úmeros, costelas e espinhaços...(Brasil, 1996:68). Além de : " Agora, isto! Corpos saem do porão como de sepulturas. O poço já deu seus mórbidos frutos..." (Brasil, 1996:71).

Esta marca preponderante na construção, funciona como guia à trama. Sendo o livro voltado à história de Qorpo-Santo, era necessário viabilizar algo que tivesse como função sustentar a estrutura. Assim, as narrativas paralelas que se iniciam de modo independente, encontram-se no desvendamento do mistério dos moradores desaparecidos e consequente localização dos corpos. Separando-se posteriormente.

Ou seja, a história de Euzébio, avança além da história dos assassinatos. As quais enceram-se anteriormente à história de Qorpo-Santo. A conclusão das mesmas, no entanto, orientam o leitor a buscar o final de tudo. Ou seja, o que aconteceu a Qorpo-Santo?

É necessário esclarecer que a farsa do reconhecimento do corpo de Lucrecia, foi tramada por Qorpo-Santo, como uma espécie de vingança contra aquela sociedade opressora e mesquinha. Ora, ninguém jamais descobriu absolutamente nada. No seu íntimo, o Delegado suspeitava de Euzébio, exatamente porque ele estava acompanhado do louco da cidade, no momento do reconhecimento do corpo. No entanto, jamais ousou investigar. Euzébio era o oposto de Qorpo-Santo. Enquanto um era respeitado como comerciante discreto e bem sucedido, o outro era discriminado por seu temperamento explosivo que levava todos a tratá-lo como um louco. As narrativas paralelas sugerem uma inversão de papéis pois, embora aparentemente equilibrado, é Euzébio quem tortura e assassina.

Além disso, a inserção de um narrador que justifica ao mesmo tempo que condena a atitude de Euzébio, por meio do fluxo de consciência e monólogo interior, dá lugar a uma rede de conflitos: " Mas o que fazer de sua vida? Uma primeira ideia, absurda e louca: despachar a mulher porta afora, admitir de público que se enganara no reconhecimento do corpo mutilado. Afasta a tentação, impossível expor-se ao escândalo que certamente o arruinaria..."(Brasil, 1996:175). O narrador vai modulando e orientando a tecedura desta rede: " Está só, sem ninguém que possa ouvi-lo, abafado num abismo em que seu grito de desespero se escoia nas trevas." (Brasil: 1996:175); " Mas descobrirão tudo, a burla ensandecida, sua vida será esquadrinhada e cuspidada com nojo, como sempre deveria ter sido".(Brasil, 1996:176).

No Romance, é frequente o cruzamento entre narrativas. São pontas que se tocam, entrelaçam-se, para depois se separarem e novamente se encontrarem. Isto faz com que se estabeleça um movimento preciso que, ora aproxima-se de um desfecho policial, ora afasta-se para abranger um apontamento relacionado a psicanálise; afastando-se novamente para causar asco

com as tomadas de cunho grotesco. E, principalmente, discutindo o contexto referente a existência de Qorpo-Santo, enquanto artista sem reconhecimento.

Este aspecto vem de encontro ao que propõe Calvino em seu livro "Seis Propostas para o Próximo Milênio", quando destaca que a literatura tem a obrigação de conter ao que ele denomina "excessiva ambição de propósitos". Vai além ao dizer que mesmo que a ciência desconfie das explicações gerais "o grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo".(Calvino, 1999:127). A esta característica Calvino denomina multiplicidade. E é a mesma multiplicidade abordada por Fernando Aínsa no caso específico do novo Romance Histórico: "*La multiplicidad de perspectivas asegura la imposibilidad de lograr al acceso a la una sola verdad del hecho histórico...*" (Aínsa, 1991:83).

Infere-se, portanto, que o Romance em questão oferece inúmeras possibilidades de abordagem. Assim, não ficará sufocado com o apontamento grotesco ou com as investigações policiais. Isto pelo simples fato de que estas indicações foram cultivadas no vastíssimo e fértil terreno da metaficção. Ou seja, todos os acontecimentos narrados tiveram uma finalidade específica que era a da invenção de uma história fabulosa. Algo assim, mais ou menos inacreditável que colocasse em xeque os sagrados preceitos daquela sociedade provinciana.

#### Referências

- AÍNSA, Fernando. La Nueva Novela Histórica Latino Americana. *Plural*, 240, p.82-85, 1991.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da Província*. 6ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. 2ª ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ECO, Humberto. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.
- HUGO, Vitor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell, por Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

A autora é aluna do Curso de Doutorado em Letras na UNESP-Assis/SP, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

Trabalho apresentado ao 52º Seminário do GEL - UNICAMP - Campinas, 2004.

## ASSIS BRASIL REINVENTA TRAMA EM QORPO SANTO

José Antônio Silva

Espécie de ponto de luz – e de sombras – na colonial e provinciana Porto Alegre do século passado, a figura do dramaturgo. Qorpo Santo quebrou a mesmice de então, com suas opiniões avançadas, sua polêmica “insanidade”. Misto de gênio e louco, da estripe dos malditos, sofreu internação em sanatório e, em sua época, praticamente só incompreensão e deboche. Exatamente este homem – o mestre-escola Joaquim José de Campos Leão, auto-dominado Qorpo Santo – inspirou a trama central do mais recente romance de Luiz Antonio de Assis Brasil. *Cães da Província*, sétima obra do escritor, tem 252 páginas, custa Cz\$ 507,50 o exemplar e será lançado pela Editora Mercado Aberto em sua própria livraria da rua Riachuelo, 1291, com coquetel e autógrafos a partir ds 17h30 de hoje.

“Mas Qorpo Santo não é o único foco dramático do livro”, esclarece Assis Brasil, um porto-alegrense de 42 anos que divide metodicamente seu tempo entre o trabalho literário, o cargo de advogado da Sphan e as aulas que ministra no curso de Letras da PUC-RS. “*Cães da Província* não trabalha só sobre a figura de Qorpo Santo”, reafirma o escritor, “Como contraponto à sua ‘loucura’, mostro a comoção na cidade com os famosos Crimes da Rua do Arvoredo, o mais famoso caso policial que Porto Alegre conheceu, e que passou-se no mesmo momento histórico em que Qorpo Santo escreveu sua obra”.

### IMAGINÁRIO

Os crimes – sete assassinatos que ficaram insolúveis por vários meses – foram cometidos por um casal que tinha um açougue na então Rua do Arvoredo (atualmente Fernando Machado). Em consequência, correu pela cidade o boato de que as linguças que o estabelecimento vendia eram feitas com carne humana... Mas há ainda um terceiro pólo dramático no novo romance de Luiz Antonio de Assis Brasil: uma história passionai

XXXXX

Brasil, divide com o autor confessadas passagens biográficas. Afinal, o próprio escritor foi por 12 anos, violoncelista da OSPA. Como pano de fundo, o pior período da ditadura no Brasil. O livro mostra um fato real: o governo militar colocando todos os músicos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre num avião, num sete de setembro, e levando-os à Brasília para tocar para o corpo diplomático no Itamarati – independente da vontade de cada instrumentista ou mesmo da direção da orquestra.

Ambientação literária que refaz o passado sem perder de vista os limites da ficção

Assis Brasil diz que não se trata de sua própria história, mas reconhece que esse livro, “no plano pessoal, é uma reflexão sobre a minha passagem pela marca dos 40 anos de idade”. Acrescenta narrativos e chega à fixação dos tempos verbais que pretende usar. Geralmente termina escrevendo seus livros na 3ª pessoa do singular: as exceções ficam por conta de *Um quarto de léguas em quadro* e o *O homem amoroso*, em que utilizou-se da 1ª pessoa. Influências, autores que admira? “Tenho meus ídolos”, diz tranquilo. “com eça de Queiros aprendi muito sobre estruturação de um romance, ele teve mesmo um papel decisivo na minha decisão de me tornar um escritor”.

Assis Brasil gosta igualmente de Maupassant e Flaubert, e garante que relê Mme. Bovary uma vez por ano. Quanto ao seu ícone Eça de Queirós, lê toda sua obra de cinco em cinco anos. Tem também certa preferência pela literatura norte-americana deste século. “Faulkner é genial como criador de estruturas e na multiplicidade de focos narrativos, John dos Passos é um narrador impecável, e também gosto do Hemingway”. Ele esquiva-se em citar autores gaúchos (“por uma questão de ética”), mas em termos de escritores brasileiros xxx pessoais, mais é impossível descolar de sua folha de prestados ao Rio Grande do Sul os 11 anos em que dirigiu vários órgãos

estaduais ligados à Cultura. Entre outros cargos, foi subsecretário estadual da Cultura e diretor do Instituto Estadual do Livro (IEL). Neste período, apesar do processo de “abertura” já estar em andamento, o Brasil ainda não tinha saído totalmente do regime autoritário que instalou-se, *manu militari*, no poder em 64. em consequência, não faltaram cobranças acerca da postura de Assis Brasil. “Quando me colocavam diretamente a questão de ocupar um cargo naquele regime, eu respondia simplesmente: - Se você pudesse escolher, preferiria que nesse lugar estivesse eu ou um coronel?”

#### DEVER

Hoje, garantir que se sente com a sensação de um dever – “auto-imposto” – cumprido. “Quis dar uma mão, ajudar no tratamento das coisas da Cultura do estado, em especial deter a decadência em que estava em- xxxx “Basta ver a porcentagem do orçamento do estado que é dedicada à cultura, para um ano inteiro: 0,034%. Isso corresponde, em termos financeiros, ao custo de 800 metros de estrada asfaltada – menos de um quilômetro...”. Assis Brasil lembra que a Unesco recomenda que sejam repassados de 1 a 2% dos orçamentos públicos para o trato das coisas culturais.

O ex-diretor do Instituto Estadual do livro também diz que, evidentemente, o estado não pode se envolver na criação cultural e artística. Mas tem a obrigação de amparar, estimular e proteger a circulação dos bens da cultura. E afirma: “A lei Sarney não é a panaceia para a questão cultural. O estado tem que investir mais e diretamente, para que a circulação dos bens culturais seja mais barata, mais rápida e a mais eficaz possível”.

#### O NOME

Porto-alegrense com origens na mais tradicional aristocracia rural do estado, ele carrega o peso xxx artificial “ufanismo que está cristalizado nos CTGs”.

Nesse sentido, como lembra o também romancista Tabajara Ruas. As virtudes da casa, que Assis Brasil lançou em 1985, pleno ano do sequicentenário da Revolução Farroupilha, pode ser considerado o outro lado da épica rio-grandense, num clima feminino e recluso, com ciúmesa, incesto e outros temas menos prestigiados pelos apologistas da glória gauchesca. Assis Brasil admite que as Virtudes poderia realmente ter servido para dar início a um debate sobre a realidade e o sentido mais profundo da história e da formação do Rio Grande, mas que os ufanistas não entenderam assim o livro:

“Eles só entenderiam um desafio muito mais direto. Continuam aferrados a uma visão falsa e doentia do passado”.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 19.out. 1987, Cultura.

## LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL NA PROVÍNCIA MACABRA

Nádia Maria Baptista Borges de Vargas

Através da obra *Cães da Província*, Luiz Antonio de Assis Brasil recebe o grau de Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em 1987. Em 1988, o livro é lançado e no enredo personagens históricos, como Qorpo-Santo, confrontam-se com as personagens ficcionais, retratando assim a pequenez de uma sociedade hipócrita e criminosa. O narrador apresenta o romance dentro de um recorte sociológico, onde as personagens estão ligadas à engrenagem social sobre a qual se debatem.

A obra *Cães da Província* utiliza o fato histórico como um pano de fundo para que ocorra a ficção. Mostra também que o romance histórico clássico, modalidade à qual pode-se filiar esta obra, reconstitui a história, preenchendo as lacunas, criando diálogos, mostrando as relações existentes entre o fazer literário e a História. Desta forma o romance histórico levanta hábitos e práticas culturais de um povo, fazendo o leitor mergulhar no imaginário histórico de uma época.

*Cães da Província* mostra a Província completamente convulsionada pelos infortúnios do final do século. É neste contexto que a obra busca esteticamente reiterar esses momentos vividos pelo povo da Província, trazendo nela um inesgotável universo de relações humanas repletas de contradições. A cidade de Porto Alegre é onde ocorre a ação romanesca, num clima de conflitos entre grupos rivais, numa geografia que desnuda as diferenças sociais. O cenário se transforma em local significativo dos problemas vividos pelos personagens.

É notável o ritmo requintado da obra, na qual o narrador, após apresentar uma imagem impressionista da cidade, vem através das personagens históricas ou ficcionais desencadear seus dramas. O narrador descreve a cidade num tom irônico, mostrando o panorama econômico e social ao lado de sua configuração topográfica. No decorrer da descrição ele ironiza a sociedade heterogênea que esta cidade abriga. Nela impera um desregramento geral, a criminalidade ronda as pessoas de bem, o adultério é prática cotidiana, os filhos concebidos imoralmente são abandonados ou mortos em nome da honra familiar, enquanto os homens vivem de aparências.

Considerando o teor de denúncia e apreciação crítica da realidade que a obra apresenta, desde o título, ela abre-nos pelo menos três leituras: A primeira estrutura-se ao redor da palavra “Cães” enquanto alusão ao caso macabro do canibalismo. A segunda, ao redor da mesma palavra, entendida como matilha, no caso de políticos em luta pelo poder. A última e mais importante, também gira ao redor da palavra “Cães” agora revelando a mesquinhez dos hábitos de vida escondidos sob o véu das aparências, todas relacionadas à pequena história.

A loucura é apontada na obra como um processo de confronto com a realidade, possibilitando à pessoa dita louca comportamentos que discordam dos valores pré estabelecidos pela sociedade vigente. De modo que “a máscara de louco é um instrumento indispensável para a manutenção do status quo social, sobretudo da instituição familiar.” (Souza, 1998:12)

A presença feminina é vista como desestruturadora do tecido social. Embora a mulher abale a estrutura moral e social do patriarcado, ela acaba sendo vítima nesse contex-

to. No entanto, ela não deixa de estabelecer conflitos e lutas com o universo masculino, reclamando seus direitos, conquistando seu espaço e seu amor, como faz Inácia, mulher do dramaturgo Qorpo-Santo, ao pedir seu espaço e seu amor, ao pedir a interdição do marido às autoridades da Província.

*Cães da Província* apresenta a vida privada de Eusébio para mostrar a hipocrisia que reinava na sociedade provinciana do século XIX. O romance traz à tona alguns fatos históricos, como os crimes da Rua do Arvoredo e história de Qorpo-Santo, apenas para cumprir o enredo e compor a vida da personagem ficcional de Eusébio.

Na história desta personagem, intenta-se versar sobre a criminalidade como consequência do estado de desestrutura social da província no período pós-guerra. O principal acontecimento hediondo é o caso do crime praticado por Eusébio contra a sua esposa Lucrécia. Ela o traiu, e ele para manter as aparências e conservar a estável posição social e econômica que usufruiu como comerciante, comete o crime e fica impune porque não é descoberto por ninguém.

Eusébio conhece Lucrécia e casa-se com ela: comete sua primeira loucura. Ela é mestiça, o que contraria todas as convenções sociais para um comerciante que pertence à classe média alta. Lucrécia é mestiça, mas altiva, justamente o que falta para as atitudes da mulher contradizem os valores que essa sociedade cultiva. Aqui o narrador mostra o marido se questionando: “será que um dia o verdadeiro sangue não revela, aquele sangue bugre, castelhano?” (Assis Brasil, 1991:23)

Lucrécia em seguida trai Eusébio. Ela foge com um queijeiro de São Leopoldo, o que deixa o comerciante desconcertado. Este logo procura seu amigo Qorpo-Santo, por julgá-lo muito inteligente, para pedir-lhe conselhos sobre o que fazer com aquela situação que poderia levá-lo à falência. O fato é agravado pois ele era levado pelas convenções sociais.

Eusébio teme a falência acima de tudo, ele precisava então manter as aparências para que ninguém descobrisse a verdade. Qorpo-Santo, um dramaturgo irreverente, revolucionou a vida do português ao traçar um plano para ajudar o amigo. Qorpo-Santo comunica às autoridades da Província o desaparecimento de Lucrécia por estar louca. O marido reluta em aceitar a estratégia montada pelo amigo para ajudá-lo, mas a sua fortuna está em primeiro lugar. Mesmo assim, o português tem receios, pois a absurda petição que Qorpo-Santo redige ao delegado pode trazer-lhe mais problemas.

Depois são descobertos os crimes da Rua do Arvoredo. O açougueiro José Ramos e sua bela esposa Catarina Palsen assassinavam pessoas para fazer linguiças de sua carne. Ele conquistava as vítimas com bons argumentos, ela com sua beleza sedutora levava os homens para sua casa, onde com golpes de machado o casal assassinava as vítimas. Ao serem descobertos os crimes, o delegado vai em busca das provas e encontra vários corpos mutilados no porão da casa dos açougueiros. Isto serve de pretexto para que Qorpo-Santo arme outra estratégia que livre Eusébio definitivamente da mulher, protegendo assim sua fortuna e sua honra.

Palsen leva o delegado ao quarto para mostrar os sinais de sangue, pretensamente de galinha, e ele vê mais indícios dos assassinatos aqui:

há várias manchas de sangue no quarto, no corredor, mas seu olho experiente indica umas manchas mais novas, outras mais antigas. Vendo umas botas desparelhadas a um canto, pergunta a quem pertencem. – São minhas – atravessa-se José Ramos – Como suas, se têm sete números diferentes?... sua vista atrai-se

para a cômoda, onde há quatro relógios de ouro e algumas moedas. (Assis Brasil, 1991:64)

O romance apresenta em Qorpo-Santo a figura do reformador, aquele que quebra os tabus da sociedade e as cadeias morais. O narrador aponta a loucura do dramaturgo como pretexto para revelar as mais variadas formas de contestação a uma sociedade em declínio, onde a criminalidade faz parte de todas as camadas sociais, e os crimes são silenciados em nome dos valores morais: sociais e religiosos da época.

Qorpo-Santo quer fazer da vida real uma peça de teatro, e aproveita-se do drama de Eusébio para isso. O dramaturgo convence o português a reconhecer um corpo mutilado de mulher encontrado no porão de José Ramos, como se fosse de Lucrecia. Então acontece o falso enterro da mulher, com todas as pompas que a sociedade exige de um homem na posição social de Eusébio. Enfim a mulher está morta e o português com sua honra e fortuna resguardadas. Qorpo-Santo, por sua vez, é considerado por todos como louco, pois já perdera quase tudo o que tinha, fora vereador, professor comerciante, restando-lhe apenas a profissão de literato, a qual não era reconhecida na Província.

A ingênua trama do desaparecimento de Lucrecia é na verdade um lance de gênio, de verdadeiro artista que reescreve a vida. O engano da Província não será apenas uma vingança contra a mediocridade geral, mas também uma soberba criação literária, e com atores cumprem o papel escrito por ele. (Assis Brasil, 1991:56)

A obra apresenta Inácia, mulher de Qorpo-Santo, como uma mulher decidida em suas atitudes e disposta a romper com a normalidade existente na sociedade patriarcal da época para buscar aquilo que lhe é mais precioso: o amor de seu marido. Para isso, Inácia utiliza-se de uma estratégia não muito usual na época. Ela tenta operar um nivelamento por baixo, dando um golpe no marido. Ela enfrenta-o com um pedido de interdição de seus bens na justiça da Província, alegando que ele estaria louco e não poderia administrá-los. Tudo isso para tentar se igualar a ele em inteligência e conhecimentos, acreditando que dessa forma ela teria o amor dele de igual para igual. Inácia ama Qorpo-Santo e não quer correr o risco de perdê-lo. O dinheiro é apenas pretexto para adquirir controle sobre o marido. Na verdade, Inácia se sentia abandonada por ele, que só queria saber dos livros:

Aprendi de tudo, meus olhos se queimavam em cima dos livros que ele deixava em cima da secretaria... No dia seguinte eu andava com vergonha e com raiva e ele já sabia mais do que eu... Conheço cada pedaço de pele dele, mas nunca consegui entrar naquela cabeça. E quando começou a falar com gente imaginária, foi demais... Não era mais meu. Não me olhava, não me via. (Assis Brasil, 1991:203)

Qorpo-Santo é examinado pelas autoridades médicas da Província e interditado como monomaníaco. O delegado convence o juiz a dar a curadoria dos bens de Qorpo-

Santo a Felix da Cunha, homem de conhecida probidade, em uma hábil vingança contra Inácia, pois seus assédios contra ela foram rejeitados.

Inácia de certa forma atinge seu intento, pois o marido é interdito por praticar monomania. Ela, porém, continua inferiorizada, pois além de não obter nenhum de seus bens, ela ainda não consegue ter o marido, que é levado para o Rio de Janeiro, cada vez mais afetado pela doença. Ela afirma, ao final do romance, que “agora ele é mais meu do que nunca”. Então, se ela não se sente vitoriosa, ao menos ela se afirma como tal.

Qorpo-Santo, mesmo odiando Inácia, necessita dela ao seu lado e faria tudo para tê-la novamente. Mesmo que Inácia não esteja com ele, sente que finalmente a mulher o possui para sempre. Da mesma forma que Inácia o possui, ele também possui a ela através de seus sonhos e de suas alucinações. Isso ocorre até o momento em que o sonho acaba e a realidade começa a voltar; a vida toma seu ritmo normal; as pessoas são as mesmas, pois as ilusões se desfazem. Qorpo-Santo, ao sentir isso, percebe então que a hipocrisia que reina entre os homens continua, e que a mentira torna-os marionetes do teatro da vida, o qual é dirigido por eles mesmos sob regras e princípios sociais.

Após o encenado enterro de Lucrecia, o português tenta de todas as formas manter as aparências de viúvo infeliz, indo ao cemitério depositar flores na falsa tumba e mandando colocar uma pedra no túmulo com o nome dela:

Quem o visse de longe imaginaria que estivesse rezando rosários inteiros pela finada, quando na verdade sua cabeça congestionava-se de pensamentos diluídos de ciúme, amor e desprezo. Se fosse Lucrecia! Com um desalento que amortecia o juízo e abrandava o vigor dos passos (Assis Brasil, 1991:136)

Eusébio ainda encomenda muitas missas para a alma da infeliz, como se cada uma delas diminuísse a sua culpa: “Foi a Matriz, onde encomendou ao vigário duzentas missas *in memoriam*, a serem rezadas três por semana. Uma estranha sensação, a de que toda aquela montanha de missas soterrava de vez a lembrança e memória da esposa, que, se morta não estivesse, ali morria”. (Assis Brasil, 1991:138)

Mas, Lucrecia não aguenta mais os maus tratos do amante e volta para Eusébio, exigindo ser reintegrada como esposa. O homem sente medo de revelar à sociedade a volta da mulher, pois o escândalo que isso traria, poderia desestruturar seu mundo de aparências, sem contar que ele poderia ir preso por falso reconhecimento de cadáver. A mulher volta aniquilada, após ser maltratada pelo amante:

É a mesma, mas outra, a pele como um metal nobre que tivesse adquirido o embaciado do tempo. Algo de vil se expande dos olhos, da boca, subitamente vulgar, até a voz perdeu o brilho urbano... Uma cicatriz circular gravara-se no pescoço e as mãos tornaram-se pesadas, as unhas sujas. Em suma retornou a sua ascendência mi-nuana e de pai fascínora. (Assis Brasil, 1991:167)

O primeiro impulso de Eusébio é mandar Lucrecia embora. Mas ele pensa que se ela saísse dali, toda a farsa seria desfeita e ele estaria perdido. Então para manter as aparências, Eusébio encarcera a mulher, o que causa a ela a loucura e em última instância morte. Eusébio conclui que só há uma solução, a mulher precisa continuar morta. Agora o

português se sente superior a ela, mas quando percebe que a altivez da mulher permanece, ele esmorece e conclui que ela só lhe dará paz através da morte:

Eis completa a cerimônia da desgraça e da morte. Porque para Eusébio flutua no ar uma fragrância de rosas fúnebres e cera de velas, e no torpor de um sonho instantâneo revive o morgue, os membros ensanguentados, o esquife negro, a procissão do povo atrás da grande farsa... (Assis Brasil, 1991:167)

Lucrécia já perdeu a liberdade, agora luta contra a morte e num momento de desespero bate com os punhos nas janelas, as quais Eusébio mantém sempre fechadas. A mulher quebra os vidros, que abrem-lhe enormes cortes nos punhos. Eusébio se preocupa em manter completo sigilo sobre o ataque da mulher à janela. Enquanto isso, Lucrecia parece uma morta-viva de braços abertos, amarrada na cama. Em consequência ela torna-se pré-suicida, avivando as feridas dos pulsos feitas pelos vidros das janelas.

O encanto de Lucrécia residia na altivez, portanto, quando Eusébio consegue dominá-la, ele se livra do encantamento. A partir daí, ele se torna capaz de matá-la; antes ele não conseguiria. Eusébio está condenado junto com Lucrecia a viver sob o véu da escuridão, da mentira e da hipocrisia, pior que todos os outros criminosos da Província. Então, guiado pelas convenções, Eusébio comete a segunda loucura. Ele escolhe um manto branco bordado e executa a mulher arroxando-lhe o pescoço o qual já tinha uma cicatriz circular que era o prenúncio da morte. Por fim Lucrecia ocupa o lugar destinado a ela no campo santo. Pela segunda vez o ritual macabro de morte se repete, agora verdadeiro e sem formalidades pomposas do primeiro enterro que a sociedade presenciou.

Para Eusébio a vida começa agora com a morte de Lucrécia. Ele se considera um mero colaborador para um acontecimento já traçado e natural pela condição de pré-suicida em que se encontrava a mulher. Eusébio vai ao sabor dos acontecimentos, ele comete o crime por ser dominado pelas convenções e por levar em consideração as ideias absurdas de Qorpo-Santo. O comerciante, provavelmente, viverá muitos anos em paz e prosperidade sob o véu da hipocrisia. E todos aqueles que se propõem a viver sob as convenções e precisam manter as aparências a fim de defenderem o *status quo*, são iguais a Eusébio, ou seja, cães da província: “vestir uma máscara é a maneira que o sujeito encontra para não entrar em conflito com a sociedade” (Souza, 1998:01)

O caso de Eusébio, personagem ficcional, vem mostrar a sua ambição maquiavélica em nome das convenções sociais. Através do drama vivido por Lucrecia, percebe-se o quanto o homem é capaz de agir com maldade: primeiro através do falso enterro de Lucrecia; segundo por mantê-la em cárcere privado, e a seguir assassiná-la.

Percebe-se também o caso do personagem histórico de Qorpo-Santo, uma mistura de gênio e louco, que através de suas atitudes confronta-se com a hipocrisia reinante na Província. Inácia, mulher de Qorpo-Santo, entra em conflito com o marido ao dissolver a família, estabelecendo um contravalor para a sociedade da época.

O açougueiro José Ramos e sua esposa Palsen são presos e condenados pelos seus crimes. Episódio, no romance, que serve de pretexto para a falsa morte de Lucrecia. A contradição das autoridades médicas sobre a doença do dramaturgo Qorpo-Santo faz com que entrem em conflito. Mas a aparente ordem precisa ser mantida, então a sociedade provinciana lhes impõe o compromisso de restabelecer a paz tão almejada por todos. A obra revela uma estabilidade aparente na província, pois a paz provém da opressão,

então é falsa, e sobrevive através das aparências e dos hábitos corriqueiros de vida que nivelam o homem por baixo.

*Cães da Província* é a conexão dialética entre o documento e o fazer literário, onde as ações humanas se encontram no enredo e são tecidas através de um viéz da história. O narrador faz um corte na sociedade porto-alegrense da época, ficcionalizando os fatos e mostrando as desigualdades sociais, a ambição, a mesquinhez e as injustiças cometidas em nome das convenções impostas pelo pacto social. Esta obra é uma mistura de sonho e realidade, que ilumina ora com um ora com outro. Assim como “o mar, adentrando nas sombras, guarda os mil segredos” (Assis Brasil, 1991:252) da natureza, a leitura guarda também um manancial inesgotável de interpretações multifacetadas. Ressaltando assim o poder que a leitura proporciona ao leitor, trazendo à tona uma realidade muito maior do que ela aparenta ter superficialmente.

## BIBLIOGRAFIA

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Cães da Província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 3.ed.1991.
- AUTORES Gaúchos – Luiz Antonio Assis Brasil, .(vol.18). Porto Alegre: IEL 1998.
- BELLOMO, H. R et AL. *Rio Grande do Sul: aspecto da cultura*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2.ed. 1997.
- CESAR, G. Qorpo-Santo. 2.ed. Porto Alegre: IEL. Letras Riograndenses, 1990.
- FLORES, M. *Modelo Político dos Farrapos*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 4.ed.1996.
- HOHLFELDT, A. *Literatura e vida real*. Porto Alegre: EDUFRGS. 2.ed. 1996.
- MACEDO, F. R. *História de Porto Alegre*. 2.ed. Porto Alegre: EDUFRGS, 1998.
- MARCO, V. A questão do Romance Histórico. In AGUIAR, F., MEIHY, J. C. S. B. e VASCONCELOS, S. G. T. (orgs). *Gêneros de Fronteira. Cruzamento entre histórico e literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- PESAVENTO, S. J. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDUFRGS. 1992.
- SANTO, Q. *As relações naturais*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In HOLLANDA, H. B. *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. São Paulo: Rocco, 1997.
- SOUZA, M. C. Qorpo-Santo – *a loucura criadora*.  
[HTTP://www.famed.ufrgs.br](http://www.famed.ufrgs.br). p. 1 a 10.

In: *Algumas páginas mais: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea*. Carmem Riegel e Rildo Cosson (orgs.). Pelotas: UFPel;Fundasul. Fafopee, 2002.163p.

## **DILUINDO O CÂNONE DESDE AS MARGENS (o Qorpo Santo de Luiz Antonio de Assis Brasil).**

Antônio Esteves

O escritor gaúcho de ancestrais açorianos Luiz Antonio de Assis Brasil há trinta anos vem construindo com cores fortes um magnífico painel em que retrata a história de seu Estado através da literatura. Nele, *Cães da província* (1987) ocupa um lugar de destaque. O romance, entretecendo habilmente três núcleos narrativos, oferece um interessante panorama da vida da cidade de “Porto Alegre, neste século XIX, das luzes.” (ASSIS BRASIL, 1999, p.13), como antecipa o narrador, na crônica em que introduz o cenário.

O protagonista é o teatrólogo José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), o Qorpo Santo, o principal escritor rio-grandense de seu tempo. À história do excêntrico professor e comerciante que se dedicava às letras e sofreu interdição judicial a pedido de sua mulher sob alegação de loucura, juntam-se outras duas histórias com sabor de *thriller*. A primeira delas usa o episódio imortalizado pelas crônicas policiais como “crimes da Rua do Arvoredo”. Várias pessoas desapareceram em Porto Alegre, instaurando-se um ambiente de terror, até que um açougueiro e sua amante foram acusados pelos assassinatos. Espalhou-se, então, o boato de que os assassinos fabricavam lingüiça com suas carnes, depois comercializadas na cidade.

A outra história, esta totalmente fictícia, é o drama do comerciante Euzébio Cavalcante, amigo de Qorpo Santo. Abandonado pela esposa que o traía, ele denuncia seu desaparecimento. Por sugestão do dramaturgo, o nome dela é incluído entre os desaparecidos do episódio dos crimes da Rua do Arvoredo. Mais tarde, arrependida, ela retorna, mas é mantida encarcerada em casa pelo marido que acaba por assassiná-la, enterrando-a na sepultura que já existia com seu nome no cemitério, pois não quer ver desmascarada a farsa por ele montada.

O narrador em terceira pessoa conta em três partes os acontecimentos fantásticos que compõe esse enredo entrelaçado, mantendo certa distância e um tom irônico condizente com a “ambigüidade irônica” que Leda Maria Martins (1991, p. 93) enxerga na obra do dramaturgo gaúcho. A teia intertextual é finamente cerzida com a obra do próprio Qorpo Santo, principalmente as dezessete peças de teatro, escritas quase todas em 1866; com os autos do processo policial que investigou os crimes da Rua do Arvoredo no outono de 1864; com os textos de Guilhermino César e de Flávio Aguiar sobre a obra de Qorpo Santo; além de uma vasta gama de textos históricos, críticos e filosóficos, tanto sobre a história da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul em meados do século XIX, quanto sobre a arte e a cultura daquele “século civilizado”.

O teatro, o romance policial, os diálogos socráticos, os textos científicos, os relatórios policiais e as crônicas de viagem ou jornalísticas são os principais gêneros parodiados pelo autor para montar sua narrativa, perfeito exemplo daquilo que Linda Hutcheon (1991) chama de “metaficção historiográfica”.

Nesse contexto, Luiz Antonio de Assis Brasil traz para o centro de seu romance um escritor duplamente marginalizado. Primeiro por ter sido deliberadamente excluído do ambiente cultural provinciano a que pertencia por aqueles que não tinham condições de entender suas obras e acabaram por silenciá-lo da pior forma possível: negando-se a aceitar que ele fosse lúcido e impondo-lhe o peso da alienação. Embora tivesse saído vitorioso na longa batalha judicial na qual enfrentou os próprios familiares, Campos Leão passou a maior parte de sua vida interdito judicialmente ou encerrado em manicômios. Sua obra não foi entendida em seu tempo, chegando ao cânone literário brasileiro apenas um século mais tarde.

Da mesma forma, o romance traz para o centro das discussões um escritor periférico. Ainda hoje, e muito mais em meados do século XIX, o Rio Grande do Sul é visto de maneira ex-cêntrica, com relação à cultura nacional, sendo sua arte normalmente etiquetada pelo centro como “regional”. A obra de Qorpo Santo, retomada na narrativa, entretanto, discute temas importantes em quaisquer latitudes: os limites entre loucura e razão; as relações entre vida e arte; o papel da ciência e da justiça na sociedade; a oposição centro periferia. Tais questões, todas no âmbito da pós-modernidade, fazem do romance Assis Brasil uma obra capaz de suscitar no leitor importantes discussões.

O limite entre a loucura e a razão, tema que ocupou boa parte dos discursos político, sociológico, filosófico ou psicológico do século XX, é uma das vigas mestras da obra. Sabe-se que historicamente Campos Leão passou a maior parte de sua vida acusado de loucura, principalmente devido a um comportamento pouco usual para seu tempo: da mesma forma sua obra não foi entendida por seus contemporâneos por fugir à lógica cientificista da segunda metade do século XIX (e boa parte do século XX, em muitas partes do planeta, pode-se dizer).

O narrador ataca esta questão em duas frentes, num sutil confronto entre as teorias positivistas do século XIX e as teorias advindas da psicologia do século XX. A primeira delas é um belo diálogo entre os

dois personagens encarregados de exarar o laudo médico que embasaria a interdição judicial de Qorpo Santo. A segunda parte do romance tem o instigante título de “Como pode um homem provar que não é louco?” e nela estão narrados os debates entre dois médicos. O doutor Joaquim Pedro mantém uma postura mais aberta, vendo a loucura como algo relativo, resultado de certas imposições sociais. Para ele “Qorpo Santo está longe de ser um louco. Seu brilho é arrasador, e sua inteligência supera a de qualquer um [...]” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 205). Já o doutor Landell é mais conservador: opta por classificar Qorpo Santo como louco, apenas por “enfrentar a questão pelo resultado, isto é, no que este comportamento apresenta de ruinoso ou ameaçador à sociedade.” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 206).

Os debates entre os dois são muito interessantes e mais ainda a forma pela qual são apresentados pelo narrador. O capítulo 4 da última parte, por exemplo, apresenta os dois médicos durante uma caçada enquanto discutem o caráter do dramaturgo a partir da leitura de suas peças. O doutor Joaquim Pedro resume o argumento de várias das peças de Qorpo Santo, transmitindo-os para o amigo que vai tecendo comentários. Trata-se de uma bela e sutil forma de intertextualidade. Da mesma forma aparecem ao longo do romance, trechos ou comentários da maior parte dos dramas do escritor gaúcho.

Evidentemente os laudos dos especialistas são contraditórios, cabendo ao Juiz decidir pela interdição ou não do protagonista. Sua crise de consciência não será pequena, pois ele próprio não acredita na loucura do escritor: “Um dito do louco emerge entre todos os que ainda se lembra: ‘Ora sou um, ora sou outro! Meu espírito vive cheio de temores e arrependimentos!’ Se louco é quem possui a coragem de dizer tais coisas, mais louco é o que se cala, sorvendo suas dúvidas como se elas não existissem.” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 221). No entanto, sua responsabilidade como representante do Estado constituído na manutenção da paz coletiva faz com que ele interdite Qorpo Santo.

A fragmentação do indivíduo na modernidade é explicitada por essa frase de Qorpo Santo no romance: “Ora sou um, ora sou outro, meu espírito vive cheio de temores e arrependimentos em luta consigo mesmo.” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 133). Retirada de uma das obras do dramaturgo, ela aparece pelo menos em duas ocasiões no romance de Assis Brasil.

Ainda dentro da oposição loucura/sanidade, apresenta-se a comparação entre duas das histórias centrais. Inácia, a esposa de Qorpo Santo, solicita sua interdição por despeito e durante a narrativa há vários indícios de suas aventuras extraconjugais: ela tenta seduzir o delegado de polícia. No entanto, ela jura que ama o marido e que faz isso como forma de poder controlá-lo. O resultado é que Campos Leão é considerado louco e interditado. Por outro lado, Eusébio inventa a morte de sua esposa adúltera e mais tarde acaba por assassiná-la, apenas pela pressão social, já que no fundo ele a ama. Durante o desenvolvimento da ação do romance, Qorpo Santo escreve uma peça em que conta a história das desventuras de Euzébio, que ele batiza como *O homem que enganou a província*. Para a sociedade, no entanto, o assassino é José Ramos e o louco é Qorpo Santo. São eles que perturbam a ordem pública e não um próspero comerciante como é Euzébio Cavalcante.

Os delírios de Qorpo Santo e suas conversas com o imperador Napoleão III criam um ambiente onírico. As constantes representações teatrais, leituras das peças de Qorpo Santo ou comentários sobre representações teatrais ratificam não apenas o caráter metaficcional da obra, mas principalmente ressaltam o jogo de máscaras que contrapõe, de modo carnavalizado, essência e aparência. Durante boa parte da narrativa explicita-se a distância existente entre o que se vive e o que se aparenta viver. O que interessa para o bem estar social, entretanto, é apenas a aparência. Com sua fina ironia, o narrador trata várias vezes dessa questão: há coisas que todos sabem, mas que não se pode dizer. Quem rompe o silêncio é considerado louco.

Um exemplo interessante, mais uma vez relacionado com a forma como o aspecto vanguardista da obra de Qorpo Santo é apresentado no romance de Assis Brasil, ilustra bem esta situação. Durante a caçada em que discutem a obra do dramaturgo, o doutor Joaquim Pedro comenta com seu amigo o tema da peça *A separação dos dois esposos*: o rompimento de um par de amantes homens que “vivem como marido e mulher, na mais santa paz, e que certo dia brigam e trocam acusações, tudo como um casal de verdade.” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 204). O doutor Landell se espanta com o conteúdo da peça, ao que o outro retruca que isso é comum: “você não sabe de casos aqui mesmo em Porto Alegre?” E o doutor Landell responde: “Sim, mas não se diz! Não se diz!” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 205). Novamente se explicita o que se pode ou não se pode dizer para o bom funcionamento de uma sociedade dita civilizada. Por outro lado, retomando o vanguardismo do dramaturgo gaúcho, o romance traz para o centro de sua obra outro tema considerado tabu pela sociedade tradicional e pela literatura canônica: a questão da homossexualidade, tema que ocupa importante espaço no contexto da pós-modernidade.

A discussão da contraposição entre essência e aparência, tema fundamental do barroco, aparece associada ao jogo também barroco entre loucura e razão. Não é à toa que a última parte do romance leva o

significativo título de “Onde termina a mentira, começa o sonho”, clara alusão não apenas ao teatro de Qorpo Santo, mas também à célebre *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Um comentário final que corrobora a pós-modernidade do romance de Assis Brasil, na linha da representação carnalizada da realidade, é a referência à antropofagia. É evidente que num primeiro nível, o tema da antropofagia, associado ao título da obra, por um comentário do protagonista, pretende apenas explicitar a hipocrisia da sociedade provinciana. Numa das audiências públicas de seu julgamento, o protagonista dirige-se colérico ao público: “Loucos são todos vocês – grita Qorpo Santo.-Não passam de cães desta Província, prontos a farejar e comer carne humana.” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 129). Na verdade, o protagonista refere-se ao episódio do José Ramos e de Catarina Palsen e os comentários sobre a lingüiça de carne humana que toda a cidade teria comido. É claro que a investigação do Dr. Calado, Chefe de Polícia, conclui que os corpos eram enterrados no porão da casa dos assassinos, sendo, portanto falso o boato da lingüiça de carne humana. Apesar de pairar, pela ironia do narrador uma dúvida sobre essa questão, o que nos interessa é a imagem da antropofagia em si, não importando se verdadeira ou falsa.

Trata-se, sem dúvidas, de uma retomada antropofágica, no âmbito da pós-modernidade, do conceito tão caro aos vanguardistas brasileiros, através do qual se propunha a superação da dependência cultural. Nesse sentido, pode ser associada, no romance, à carnavalização, com a diferença de que, se este conceito vem de Bakhtin, um pensador europeu, o de antropofagia representa uma idéia brasileira de superação da dependência, de acordo com a discussão central do romance: a oposição centro-periferia.

Nessa mesma direção aponta a descrição da celebração da Semana Santa em Porto Alegre, praticamente no centro da ação do romance. Trata-se de uma festividade que para comemorar a Ressurreição do Cristo, utiliza a salva de fogos de artifício, ou seja, a purificação pelo fogo: “A cidade revive os momentos gloriosos de geral despreocupação, há uma suspensão generalizada das últimas agonias, busca-se com urgência os rojões e foguetes adormecidos para dissiparem com seu estrondo os agourentos prenúncios das catástrofes.” (ASSIS BRASIL, 1999, p. 137). Da mesma forma, pode-se ler na representação teatral que culmina a Semana Santa uma proposta de superação da morte pelo riso regenerador, tema bastante caro às teorias bakhtinianas.

Deste modo, o romance de Luiz Antônio de Assis Brasil, por sua construção híbrida em que mistura de modo paródico vários tipos de discurso, retomando tanto o estilo quanto o gênero do dramaturgo Qorpo Santo, vale-se de uma sutil superposição discursiva. Nesse tecido polifônico, jogando com tempos e espaços flutuantes, o professor Luiz Antônio de Assis Brasil discute o Luiz Antônio de Assis Brasil escritor: não se deve esquecer que o romance foi apresentado inicialmente como Tese de Doutorado na PUC do Rio Grande do Sul. O crítico Assis Brasil, juntamente com o escritor Assis Brasil, discutem o escritor Campos Leão, aliás, Qorpo Santo. Da mesma forma, o também professor Campos Leão discute o dramaturgo Qorpo Santo. Tudo isso na mais pura tradição metaficcional.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-200)*. São Paulo. Ed. UNESP, 2010. pp.147-153.

**VIDEIRAS DE CRISTAL**

## VIDEIRAS DE CRISTAL: OS *MUCKERS* E O GRANDE SALTO DE ASSIS BRASIL

Juremir machado da Silva

Qualquer análise rigorosa e fria, distanciada e sem medo, indicará que a literatura feita no Rio Grande do Sul tem bons livros e nomes, mais poucos excepcionais. Nada para assustar, pois a arte alimenta-se do jogo entre competência e exceção em toda parte do mundo. Há escritores que apresentam a cada obra sinais evidentes de amadurecimento. Sente-se a possibilidade do salto. *Videiras de cristal* (Mercado Aberto), de Luiz Antonio de Assis Brasil, é exatamente isso: o momento de explosão de um ficcionista competente, mas que persistia no limiar da grande realização.

O episódio messiânico dos *Muckers*, na segunda metade do século passado, na zona de colonização alemã de São Leopoldo, é transfigurado por Assis Brasil coma mesma forma narrativa de Mário Vargas Llosa em *A Guerra do Fim do Mundo*, sobre canudos. *Videiras de cristal* é um romance no estilo moderno (épico-moderno), vasto, abrangente e acadêmico quanto à forma, em 544 páginas. A riqueza está na profundidade psicológica dos personagens, na limpeza do texto, com raríssimos excessos, na plasticidade e na capacidade de produzir indignação no leitor em face na brutalidade, da injustiça e da miséria, sem jamais recorrer ao panfleto, que, é óbvio, determinaria efeito contrário.

Aos 45 anos, oito títulos publicados, entre os quais *O homem amoroso* e *As virtudes da casa*, Luiz Antonio de Assis Brasil salta para a primeiríssima fila no grid literário do Brasil. *Videiras de cristal* foi escrito em 25 meses, em rígido regime de trabalho de seis horas diárias e planejamento absoluto de cada cena.

FICÇÃO – ao abordar a temática dos *Muckers*, embasado em *A Nova Face dos Muckers*, do historiador Moacyr Domingues; *Conflito Social no Brasil*, de Janaína Amado; *Os Muckers*, do jesuíta Ambrósio Schupp; *O Episódio do Ferrabrás*, de Leopoldo Petry, e análises de Maria Isaura Pereira de Queirós sobre messianismo no território brasileiro, Assis Brasil não se limitou a um romance histórico. *Videiras de cristal* transita entre o plástico cinematográfico (a parição do padre Mathias Munsch à frente da tropa imperial que se prepara para marchar sobre o Ferrabrás, a puxar uma pequena carroça com um patético aleijado, beira ao desespero e ao realismo fantástico). Fundamental é que o realismo fantástico não gera situações absurdas. Mantém-se cruelmente no limite do real.

O antimaniqueísmo marca a narrativa. O autor traça o perfil do final do Império. Liberais e conservadores em discussões abstratas e em proveito próprio. A colônia alemã dividida entre os que enriqueceram rápido e a ampla parcela de marginalizados. A industrialização, perversa, é sombra sobre a atividade “artesanal”. O fabricante de túmulos, Kassel, sabe que será um rei enquanto não surgir uma fábrica em São Leopoldo para roubar-lhe a especialidade. Jacobina Maurer, “o novo Cristo”, Christian Fischer, o jovem psiquiatra recém-chegado da Alemanha, flaneur a examinar de modo crítico os acontecimentos, o ingênuo Jacó-Mula, a lúbrica e desatinada Elisabeth Carolina Mentz... figuras empregnadas de sonhos, excluídos, dispostos à vingança e à redenção. A crueldade espalhou-se. O escritor capta a fluência de ódio em todos os aspectos.

IGREJA – Várias vezes é preciso perguntar: quem são os loucos? Os *Muckers*, fanatizados, fiéis ao espírito natural, seguidores cândidos de uma mulher delirante? Ou as autoridades ineptas, desconhecedoras da realidade social, prontas à estigmatização? Não há heróis nem bandidos. A morte surge, por exemplo, nas mãos doces de Ana Mariam a criada de Jacobina. Criatura frágil, impregna-se de desejo de sangue após a execução amado traidor, “o jovem Haubert”. Permanece ao lado de Jacobina, mas saboreia a chacina dos líderes *Muckers*. Por fim, assassina Leilard, a filha de Mutter e seu amante, Rodolfo Shen.

*Videiras de cristal* é denúncia, resgate e decifração. O psiquiatra europeu, antes do nascimento da psicanálise, apreende o ofício na selva brasileira. O cristianismo de católicos e luteranos

é desvelado, agente desleixado em relação ao rebanho, abandonado e incompreendido. A igreja ficou com dogmas e academicismo, longe das necessidades e da cultura cotidiana. Os preconceitos atrozes ceifam mulheres em busca de amor, homens sequiosos de paz, infelizes a pedir respeito, doentes a clamar por cura. A decadência humana é focalizada. Jacobina reúne em torno de si até alemães ricos. Indicação de que a riqueza não é imune ao messianismo. Mesmo assim, é na miséria que ele prolifera com adubo perfeito.

Os *Muckers* (santarrões...) foram derrotados em 1874 (pouco antes inaugurou-se a primeira linha de trem do Rio Grande do Sul, ligando Porto Alegre a São Leopoldo). A luta foi terrível, os massacres inimagináveis. Agora, o passado incendeia-se nas páginas de *Videiras de cristal*, com fúria, tristeza e dor, muita dor, San Thiago Dantas, o homem que destruiu a cidadela *Mucker*, com táticas de guerrilha, tem toda a razão: "Quando desaparecem os fatos, sobra apenas a literatura". Cabe a ousadia: *Videiras de cristal* é um fato desconcertante, obra para figurar entre as mais importantes de todos os tempos na literatura gaúcha.

*Zero Hora*, Porto Alegre, Segundo Caderno, 20.12.1990.

## ROMANCE DA INTOLERÂNCIA

Sérgio Saraiva

Autor de um dos melhores romances publicados no Estado nos últimos tempos, *Cães da Província*, Luiz Antonio de Assis Brasil volta a garimpar na história do Rio Grande do Sul os referências para mais uma obra de grande fôlego e qualidade. Desta vez, Assis Brasil encontra na saga e tragédia dos *Muckers*, seita formada por imigrantes alemães por volta de 1870, no que era então um distrito de São Leopoldo, elementos para uma instigante viagem à formação do Rio Grande do Sul, com toda sua violência e contradições.

*Videiras de cristal* (546 páginas, Editora Mercado Aberto) é dedicado, não por acaso, ao falecido escritor Josué Guimarães, autor que dedicou a trilogia “A Ferro e Fogo” aos imigrantes alemães. Mais do que isso, o fantástico e o absurdo das situações pesquisadas e criadas por Assis Brasil têm a dimensão de cenas de “Tempo de Solidão”, com a do pequeno fazendeiro que passa a viver dentro de um poço para se livrar das lutas de fronteira entre castelhanos e brasileiros, deixando para a mulher a tarefa de administrar as relações com os dois exércitos em conflitos.

Não se limitando ao naturalismo ou ao realismo do episódio pesquisado durante pelo menos quatro anos, Assis Brasil mostra toda à sua força de ficcionista ao criar e ou valorizar dois personagens secundários da trama, narradores dos momentos mais importantes do livro. Um, Jacó-Mula, é um homem “fraco da cabeça” que se transforma em um dos primeiros “discípulos” da “profetiza” Jacobina, líder da seita. É traves dos seus olhos que o autor narra os “milagres” e delírios da líder *Mucker*.

A visão de fora, com distanciamento crítico, fica por conta de um recém-formado médico psiquiatra alemão, Christian Fischer, romântico e letrado, que decide morar em São Leopoldo. Suas cartas ao tio que ainda vive na Alemanha fazem a crônica dos acontecimentos que vão redundar na autêntica guerra civil que dividiu pobres e ricos imigrantes e causou a destruição física da maioria dos *Muckers*. De observador, Fischer acaba se transformando aos poucos num engajado crítico da intolerância e do sectarismo que tomou conta de toda a colônia, aliando-se no final aos *Muckers*, não por misticismo, mas por solidariedade social e política.

O título não ajuda e 546 páginas assustam aos potenciais leitores, mas quem começar a ler dificilmente vai descansar antes de chegar até as últimas páginas. A narrativa de Assis Brasil, com todos os recursos que ele é capaz de usar neste livro, ilumina este momento de violência e barbárie que ainda é muito pouco conhecido no Estado e no Brasil. Luiz Antonio de Assis Brasil revira a aldeia de pernas para o ar e constrói uma obra de valor universal.

Jornal do Comércio, Porto Alegre, 3.jan.1991.

## EM SINTONIA COM A HISTÓRIA

Paulo Bentancur

A História pede romances, parece nos dizer, o tempo todo, Luiz Antonio de Assis Brasil. No posfácio a *Videiras de cristal* ele afirma não ter pretendido fazer um romance histórico e menos ainda uma “história romanceada”. Mas dois oitenta livros que publicou até agora, só um escapa a esse selo pelo jeito incomodo do autor. *Videiras de cristal*, tão em sintonia com a História ao ponto de confundir-se com a reportagem, impõe-se sobre tudo como peça de ficção, em favor da qual o escritor se mostra disposto a sacrificar o possível limite ou a direção dos fatos.

O pesadelo da História, de onde Joyce nos adverte ser inútil tentar escapar e para onde Rubem Fonseca, em Agosto, se encaminha, depois de uma obra consagrada que no entanto até então simulara evita-lo, é o tenebroso lugar em que Assis Brasil se movimenta. Ou melhor, se agita. Nesse espaço aparentemente cindido pelo tempo junta-se ao passado que o narrador se dirige e o presente de onde esse mesmo narrador inicia e conclui seu relato. Não há medo nessa reconstituição, e os séculos se movimentam na direção certa: na do homem de hoje que, vivo, precisa servir-se deles.

Gaúcho, era natural que o prolífico romancista (tanto *Videiras de cristal* quanto o livro anterior, *As virtudes da casa*, atestam fecundidade dramática) se voltasse para uma espécie de revisão histórica do Rio Grande do Sul (embora em um deles, *Manhã transfigurada*, a intenção se resume a um sensualismo e religiosidade barrocos). E ele o fez e, sete livros. Trabalhando personalidades e movimentos que marcaram, ou simplesmente reconstituindo ambientes e situações muitas vezes criados pelo ficcionista, que, sem o registro da crônica oficial, definem a trajetória e o caráter de uma terra e de um povo.

Nessas condições, é previsível que a literatura perca para a História e vice-versa. A legitimidade documental se impondo ainda quando a narração já perde a força ou a ficção em doses mal calculadas traindo a fonte de que se nutre. Claro que o desejo do autor, expresso, é a confluência de ambas as matrizes: aventura verbal e registro factual. E este terceiro resultado, detectável em raros trabalhos, como o de Vargas Llosa de *A guerra do fim do mundo*, é a marca predominante em *Videiras de cristal*.

O livro possui um subtítulo essencial para leitores familiarizados com o tema: O romance dos *Muckers*. Para os não informados, *Mucker*, em alemão, significa hipócrita, fingido, ou melhor santarrão. Uma região de colonos alemães reuniu-se em torno de uma mulher, Jacobina Maurer, elegendo-a profetisa, espécie de Cristo de saia, fanatizados pela auto-proclamação da frágil e mediúnica personagem. O fato deu-se na colônia germânica de Padre Eterno, sob o morro de Ferrabrás, perto do município de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul. O período que o romancista cobre é de apenas três anos, 1872 a 1874, tempo de ascensão e queda do reich religioso da família Maurer, movimento à margem das tradicionais fés católica e luterana.

“As almas dos fiéis se assemelham a *Videiras de cristal*: fecundas nos verões luminosos mas frágeis e quebradiças quando coberta pela geada do inverno. “É a forma que o autor encontra para sintetizar a dupla face dos crentes, daí o título do romance cuja síntese, além da alusão histórica ao episódio dos *Muckers*, seria a condição e os conflitos da religiosidade. Nesse contexto encontramos uma Igreja dilacerada que busca o apoio de um Império igualmente dilacerado (com a sombra da República crescendo). Dom Pedro II entra em cena, mas Assis Brasil não cai na caricatura. Sua opção é bem outra: Jacobina, por exemplo, surge mais sugerida do que pintada com as fortes tintas do adultério e da devassidão com que a História fixou seu retrato.

É exatamente na contramão desse fixar que o romancista transita. Sua liberdade com protagonistas e acontecimentos não fere necessariamente a cena e os atores. Primeiro, porque é a sua versão; e depois, a História que nos ficou também foi versão, só que precariamente elaborada. Retocando-a retomando-a, dá-nos prazer estético e organiza melhor os fatos.

A epopeia real ocorrida aos pés do fantasmagórico Ferrabrás ressuscita inteira no livro de Assis Brasil. No principio era só um curandeiro, o marido de Jacobina. Aos poucos a mulher, que

tinha estranhos ataques, não diagnosticados pelo médico, usurpou-lhe o papel de milagreiro. Os clientes do agora superado wunder-doktor viraram fiéis, multiplicaram-se e cresceram em fervor da mesma proporção das exigências da matriarca mística. Logo romperam relações com a colônia, até mesmo tirando os filhos da escola regular. Jacobina parecia não ter corpo para os seus seguidores, era somente espírito, até o instante que trocou o marido por um chefe de família que largou tudo para servi-la. Diante de evidências, muitos se decepcionaram, incapazes de conviver com um santo que fosse humano. Outros, cegos, só enxergavam os discursos de sua enviada, não suas ações.

De qualquer forma, quem reage primeiro são os padres, naturalmente, preocupados com a perda alarmante de fiéis. Progressivamente, a colônia toda revolta-se, escandalizada em seus costumes com a maneira nada ortodoxa dos cultos promovidos por Jacobina. Surgem rixas, brigas pequenas, a polícia começa a ser envolvida a contragosto. Aparecem os primeiros rompimentos familiares.

Dissidência religiosa não é caso para ficar registro à esfera policial. A questão fatalmente atravessa a política. Aumenta a violência. Em um ano o quadro é de uma verdadeira insurreição, e o presidente da Província convoca um heróico Guerra do Paraguai para atacar os fiéis, residentes na casa da profetisa e num templo construído ao lado.

Muita selvageria, candentes questões teológicas, disputa política acirrada, é de se perguntar por que o sexo, tão presente na vida humana, resulte como grande ausente em um romance que inclusive chega a provocá-lo. Em *Videiras de cristal* nota-se uma certa iniciativa por parte das mulheres na questão afetiva. Aos homens, como Jacó-Mula, um dos personagens principais, cabe um papel lateral, o que historicamente não está certo. A costumeira agressividade masculina comparece, é verdade, através de um estupro, o que contribui ainda mais para essa importante ausência: homens tão apaixonados em estratégias de combate, em suas crenças, em seu trabalho, ao não se pronunciarem sobre o amor revela um falta – deles ou do autor?

Claro, Assis Brasil pode simplesmente ter escolhido um caminho mais ameno, ou mais específico. As situações políticas, religiosas e culturais são tão marcadas que talvez o sexo tenha parecido uma dose excessiva capaz de desandar o romance pelo gigantismo. Mas faz falta.

Os “ímpios”, como os fiéis de Jacobina chamam aos que não aderiram à seita, tanto exigem das autoridades, que uma verdadeira guerra, até então impensada, se precipita. Enquanto no templo há pouco erguido uma avó distrai crianças com histórias, homens e mulheres combatem o cerco de um exército múltiplo; colonos vingadores e militares. Nesse momento o romancista sustenta-se basicamente das descrições. E daí? Poucas vezes em nossa literatura se viu batalha tão minuciosa e habilmente descrita.

A guerra não termina aí. Haverá uma segunda batalha, bem menos atroz do que esta primeira, onde o realismo não poupa o leitor do que os homens são capazes – foram – de fazer. O romance, nesses últimos momentos, tem o ritmo de um livro policial, onde todo um universo que o autor armou durante quinhentas páginas vai pouco a pouco se desinflando, perdendo peças, no inexorável caminho da extinção.

Será? Hoje não se fala do *Muckers* senão como referencia de um terrível episódio do passado. Mas, conforme o romancista, após as duas grandes batalhas, novos fatos foram surgindo, com o passar do tempo mais espaçados e menos significativos.

## VIDEIRAS DE CRISTAL

Léa Masina

O episódio dos *Muckers*, que ensanguentou a História Sul-rio-grandense durante o período da colonização alemã na região de São Leopoldo, constitui-se durante muitos anos num assunto interdito, mal digerido que foi pela consciência coletiva do povo.

Episódio instigante, ofereceu-se como matéria para a literatura, desafiando os escritores à abordagem ficcional.

Josué Guimarães pretendeu retomar esta vertente e completar com ela a trilogia iniciada com *A Ferro e Fogo: Tempo de Solidão*. Não houve tempo para que concretizasse seu projeto.

O dramaturgo Ivo Bender, recentemente, incluiu o episódio de Ferrabrás em sua Trilogia Perversa, explorando principalmente a dramaticidade interna de Jacobina que, num recorte de breve transe, exige o sacrifício de uma criança para – como Efigênia em *Áulis* – aplacar a ira dos deuses, encoberta pela vontade humana.

Coube, entretanto, ao romancista Luiz Antonio de Assis Brasil a tarefa de revitalizar em sua totalidade aquele universo lúgubre e dramático, trazendo a História novamente à cena como matriz de uma narrativa densa, em que a *Tonica* seria a harmonia entre os painéis coletivos e os dramas individuais que a narrativa destaca.

Inspirar-se em episódios históricos tem sido um dos procedimentos preferenciais do escritor. Desta feita, mais uma vez, debruça-se sobre documentos, informa-se sobre estratégias de guerra, estuda a História, pesquisa a Geografia local, enfim, contextualiza-se para criar uma obra em que a coerência serve de referência à proposta literária. E o título é revelador. As *Videiras de cristal* funcionam como metáfora da leitura que o romancista propõe e que confronta o real e o imaginário, a narrativa naturalista versus o inusitado das situações apreendidas na perspectiva das próprias personagens. A imagem é bonita e sugestivamente plástica, a narrativa se apresenta como questionadora daquilo que a História registra com sua visão pasteurizada e maniqueísta, positivista por tradição ou tendenciosa porque prevalentemente ideológica. Será portanto real o que cada personagem vive, percebe, vê e sente? É real a narrativa que um hábil personagem-narrador ou mesmo um narrador em terceira pessoa encarrega-se de costurar? São reais os documentos pesquisados e transcritos, as notas de jornal, os bilhetes, as cartas? É real o que se documenta e registra ou aquilo que a imaginação e os sentimentos tecem e guardam em sua memória coletiva? Observe-se que a indagação permanece na esfera do literário e que são, portanto, múltiplas as possibilidades da leitura que se oferecem, ampliando o campo hermenêutico da obra.

Se o episódio dos *Muckers* já é atraente enquanto fato, a construção das figuras que compõem o quadro é trabalhado de fôlego que exige do escritor, além da competência usual, o trato rigoroso da linguagem, sobretudo enquanto recriação do tempo. O passado é apreendido num presente histórico, o verbo é manejado com precisão, transportando o leitor através da densidade narrativa e obrigando-o a viver intensamente o drama das personagens.

Lidar com temas como o fanatismo, o isolamento cultural, a impermeabilização gerada por uma situação de estressante ameaça, a absoluta incompreensão de todos os lados, os diferentes choques de interesses, individualmente, não é tarefa para qualquer um.

Erigir um painel que extrapola os costumes e sustenta personagens vivas, cuja dramaticidade relaciona-se intimamente, os conflitos da uma dando origem ou decorrendo dos alheios, requer maturidade ficcional. Só isso possibilita equacionar bem tantos deslocamentos, proceder às diversas escolhas, criar uma linguagem ao mesmo tempo unificadora e que marque as dissonâncias regionais não apenas atrevas do léxico, mas principalmente pelos aspectos semânticos.

E tudo isso Luiz Antonio de Assis Brasil alcança neste romance longo, trabalhoso, profundamente humano e que representa um importante acréscimo à sua ficção anterior.

Mantendo-se fiel aos dados históricos, o romancista procura recuperar emoções. Cria, a partir de então, em torno à figura mística de Jacobina Maurer, cujo brilho crescente eclipsaria o do Wunderdoktor, o marido, uma espécie de comparsaria afetiva.

Será pois pelos olhos das personagens secundárias, costuradas pela voz do narrador, ou através de estratégias ou técnicas múltiplas – como os relatórios militares, as notícias de jornal e as cartas – que os episódios do Ferrabrás se apresentam ao leitor. A multiplicidade de pontos de vista será um dos pontos mais altos da obra.

O leitor que acompanha o desenrolar dos acontecimentos desloca-se continuamente em sua solidariedade e compreensão: não há mocinhos nem bandidos. De um lado, um grupo de colonos alemães acossados pela indiferença religiosa e moral de padres e pastores, frustrados em seus anseios, em busca de uma fé, uma crença que os ampare e lhe permita sobreviver naquele maio inóspito, relegados ao abandono pelos governantes “brasileiros”. De outro, mais colonos alemães opondo-se à seita dos *Muckers*, que crescia em adeptos e violência. De um terceiro lado, as autoridades – alemães, brasileiras, distritais e imperiais – pressionadas a posicionarem-se ante a ameaça que representavam os seguidores de Jacobina, cuja aura de indestrutibilidade crescia de modo assustador.

Em *Videiras de cristal*, diferentemente do que ocorre em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não há a apologia do homem corajoso, forte e resistente ao meio inóspito e hostil. Há o registro do mito em seu processo de surgimento e estratificação. E sob este aspecto, a presença do Doutor Christian Fischer, elo de ligação com a Alemanha e, portanto, o único capaz de perceber as transformações que se operavam a nível da consciência coletiva, torna-se necessária e elucidativa. É através do cristal de seus olhos, da lente grossa de seus óculos que o leitor vê a força da sobrevivência opondo-se brutalmente à ameaça de extinção, o fanatismo apossando-se das pessoas, a resistência tenaz e desesperada de ambos os lados e seu esmagamento questionado pelos próprios militares a quem coube a tarefa inglória de extinguir o Ferrabrás.

O surgimento de Jacobina – e nisto reside a atualidade do tema – ocorre em meio ao desespero, quando os doentes morrem ao abandono, quando a falência social é imediata, quando não existem recursos e falta a esperança. A loucura, o desvario encaixam-se nesse jogo de meras consequências (E serão outros, por acaso, os tempos em que vivemos?).

Mas o escritor é hábil e deixa que as personagens desvendem lentamente este processo. Por detrás da esperança de um mundo novo, com o que lhes acenava a Mutter ao som dos hinos, à luz das velas, no ambiente que Jacó-Mula apreende a narra, há paixão. As personagens oscilam entre a paixão, que ilude a cega, e a lucidez, que lhes mostra a falência e o fracasso. Não há saídas possíveis. E nesse universo trágico, os sentimentos humanos revelam-se plenamente: a luta desesperada dos *Muckers* contra os ímpios é a metáfora da sobrevivência dos homens em condições sociais tão adversas que se refugiam no sonho. Na verdade, será a constrição social e humana, o abandono que irá gerar essa resistência muda, essa violência surda e corajosa que termina por explodir, incendiar, destruir casas, lavouras, florestas e matas pessoas de lado a lado. Como diriam os pós-modernos, não há mais lugar para a utopia.

Assis Brasil esmera-se na criação de conflitos individuais. Nesse sentido, a grandeza da obra reside na maestria com que o autor cerca de atalhos o seu núcleo narrativo. Personagem como Wunderdokter, cujo o declínio é proporcional à ascensão de Jacobina e que termina desistindo da luta e da vida, humilhado, degradado pela presença de Rodolfo Sehn, amante de sua mulher; Jacó Mutilado, com sua fúria guerreira e a experiência de soldado antigo; Jacó-Mula, cujo devotamento e paixão por Jacobina lembra Justin, de Flaubert, devotado a Emma até à morte; Robinson o Ruivo, figura quase lendária: o Luppa, Tio Fuchs, tantos outros; e a retomada dos vultos históricos, como o coronel Genuíno, As Tiago Dantas, o Imperador nos seus colóquios com Gaston, o Conde d’Eu, tudo contribuiu para resgatar a humanidade que escorre por detrás dos relatos históricos. E esta é, sem dúvida uma das funções preponderantes da boa literatura.

Cria-se, a partir de então, um jogo em que o leitor troca frequentemente de lado, escolhendo a verdade que lhe apraz: se a da personagem com que identifica, se a da História impressa nos relatos e documentos transcritos ao final da obra, se a da ambivalência sustentada pelas ações individuais e coletivas, ou se a do sonho que não se dissipa à literatura.

Será, mais uma vez, no desafio da paixão amorosa que Assis Brasil encontrará o seu caminho definitivo. Sensível para apreender os sentimentos humanos – dos homens e das mulheres – o romancista escolhe a paixão como motivo dominante. É com ela que se destrói utopia de um

mundo melhor; é também com paixão que se destroia vida, eliminam-se seus ruídos, suas vozes, as plantas, os bichos, tudo aquilo que a representa.

Ao construir os pares amorosos, Assis Brasil preocupa-se a autenticidade: Elisabeth Carolina, ao atrair o marido e entregar-se ao Inspetor João Lehn, permite ao romancista criar alguns dos melhores momentos da obra. Sua ambivalência, sua coragem, seus dramas de consciência, seu arrependimento, a necessidade que demonstra de encontrar amparo na fé e perdão para suas culpas representa uma síntese do procedimento luterano-alemão transplantado para os confins do Ferrabrás. A personagem, comovente no seu desamparo, encontra no padre Mathias Munsch motivação para a vida e para a morte.

Chama atenção, do mesmo modo, do drama de Ana Maria Hofstätter, criada e espécie da companhia favorita de Jacobina. Seu amor pelo jovem Haubert, que a desperta para a vida, rompe com a servidão à Mutter e lhe aponta o caminho para a liberdade. Ensandecida pela morte do companheiro, um ódio cego passa a conduzi-la daí por diante. E Ana Maria devota cada momento de sua existência para, surdamente, vingar-se de Jacobina em tudo o que lhe for mais caro e re-jubilar-se com sua desgraça.

Não resta dúvida que, neste romance, Assis Brasil, aprofunda a análise da loucura coletiva que assola uma comunidade fechada e sem saída, levando adiante um projeto já esboçado em seu romance anterior, *Cães da Província*. Há, em *Videiras de cristal*, cenas de fanatismo coletivo, quando Jacé-Mula vê a levitação de Jacobina como uma espécie de Nossa Senhora, cercada de estranhas luzes, subindo em direção aos céus; e há também as cenas de luta, de guerra, que se passam tanto no reduto dos colonos, quanto entre os soldados que, combatendo os *Muckers* sob o comando de Genuíno e de San Tiago Dantas, imiscuem-se nas florestas, em busca dos fanáticos.

A narrativa é densa, rica em detalhes, com imagens visuais inesquecíveis que atingem a dimensão da metáfora, como a cena em que o padre, erguendo alto o corpo aleijado do rapaz que acompanhava e conduzia, caminha em direção á tropa. Os cadáveres enlameados, ressequidos pelo barro serão três: junta-se a eles o de Elisabeht Carolina, que estende as mãos, na tentativa de reencontrar-se com aquele que, uma vez, pacificara-lhe a alma.

Há momentos de ternura, momentos de emoção, momentos de desvario e de suspense. Encontram-se, enfim, bem dispostos e bem dosados, aqueles ingredientes que fazem de um texto uma obra literária bem-sucedida. E que está a merecer uma abordagem crítica meticulosa e acurada.

Zero Hora, Porto Alegre, 12.jan.1991, Cultura, p. 7.

## DEUSES E HOMENS NA GUERRA ANUNCIADA

Sergio A. de Figueiredo

O que faz as guerras religiosas serem as mais ferozes? Talvez porque não sejam apenas religiosas. A única guerra exclusivamente religiosa de que se tem registro é a apocalíptica guerra dos anjos. As outras não. Há homens.

A de Tróia foi uma luta entre Apolo e Poseidon. E como os deuses mitológicos envolviam os homens com a mesma sem cerimônia que se estes envolviam o Olimpo nas suas desavenças, havia o componente material que era a conquista dos aqueus e sua dominação econômica na península. Isso sem esquecer o belo pretexto: Helena.

Nem as cruzadas se podem ter como exclusivamente religiosas. Elas foram também o refluxo das ondas mouras que dominaram países da Europa durante sete séculos e, na reconquista, foram recuadas e acuadas na Palestina com o estabelecimento dos reinos cristãos.

Se prestarmos atenção podemos chegar à conclusão de que há sempre um componente religioso em todas as guerras, que, afinal, são feitas pelos homens que, por sua vez, tem sempre, queiram ou não admitir, um componente religioso.

Chamaremos aqui, então, de religiosas somente as guerras que o componente religioso predomina. Estas são as mais ferozes.

Quando prevalece o aspecto dominação, ou conquista, ou interesse econômico, é possível evitar um conflito pela negociação. Mas como negociar princípios religiosos?

Por isso foi difícil lidar com o Irã e, agora, com o Iraque. A motivação e consequente mobilização são feitas à base do Corão. Alá quer a guerra. E agora?

Levadas as coisas a estes pontos extremos, Saddam não tem como recuar sem abrir mão de toda a argumentação de cunho religioso que, nas teocracias, chegam não raro ao fanatismo. Sua situação é a de quem está montado num tigre. “Não pode apear”.

É claro que o objetivo do Iraque foi o dinheiro do Kuwait, o petróleo do Kuwait, a terra do Kuwait, mais o que anima as tropas e mobiliza o povo é a “guerra santa” pregada pelo profeta. Também o que movimentou os 600.000 acidentais à Arábia Saudita é o mesmo petróleo, o mesmo dinheiro, o mesmo controle das grandes empresas. Mas mesmo com a motivação dessacralizada, a ONU não consegue dialogo. Porque há faixas diferentes de difícil sintonia. O Ocidente não quer, ou não sabe, ou não consegue entender o componente religioso inexplicável do elenco de fatores que compõem complexo problema do Golfo.

Mas a motivação religiosa informando interesses terrenos não é exclusividade dos orientais. Na Irlanda Ocidental e civilizada há o terrorismo constante de católicos e protestantes. Ambos cristãos. E isso porque o fundador disse qual deveria ser o sinal distintivo de seus seguidores. Uma conduta, que fizesse os pagãos exclamar: “Vejam como se amam”.

A era moderna trouxe, com o racionalismo, uma revolução institucional. A Reforma. Desligada da autoridade papal, houve quem levasse o antiinstitucionalismo a limites extremados. Os anabatistas. Estes esperavam tirar proveito da guerra religiosa em que se debateu a Europa renascentista. Marguerite Yourcenar nos conta em “Obra em Negro”, no capítulo “Morte em Munster”, o epílogo da tomada da cidade pelos anabatistas ali instalando uma republica cujos lideres se comunicavam diretamente com Deus, mas viviam em devassidão enquanto não estavam rezando ou esperando o inevitável choque entre as tropas do bispo católico e as do príncipe luterano. Com o que não contavam os anabatistas é que o bispo e príncipe, católicos e luteranos, se uniriam e tomariam a cidade dizimando os anabatistas.

Coisa parecida, para não dizer igual, deu-se aqui no Ferrabrás. Jacobina Mentz, anabatista, arregimentou fiéis. Católicos e luteranos sentiram-se prejudicados. Uniram-se e dizimaram os *Muckers*. A última versão da Guerra dos *Muckers* está nas cores vivas e corajosas do nosso Luiz Antonio de Assis Brasil, no recém-lançado *Videiras de cristal*.

Lá e cá, na culta Alemanha, e na inculta colônia leopoldense do Padre Eterno, o mesmo motivo, o mesmo componente religioso, a mesma ferocidade, o mesmo ódio, a mesma morte.

Em Munster, mo Ferrabrás, em Belfast, em Tróia, em Bagdá, em Jerusalém, em todos os lugares e em todos os tempos, está o homem, anjo e besta, a optar por um destino de heroiou de vilão.

Enquanto nos deliciamos com Marguerite que nos conta a “Morte em Munster” e com Assis Brasil que nos narra a morte de Ferrabrás, acomodamonos na poltrona para assistir, ao vivo e em cores, à chacina anunciada.

Não está ausente, nesta guerra do Golfo, o componente religioso. Do lado de Saddam, a safada invocação da “guerra santa”. Do outro, apenas a substituição de divindades. Coloca-se o deus-dó-lar, o deus-petróleo, o deus-ego e todos os mitos contemporâneos no mesmo altar de onde se arrancou Aquele que é, essencialmente, Amor.

Zero Hora, Porto Alegre, 14.jan.1991.

**VIDEIRAS DE CRISTAL**

Oswaldo Lopes de Brito

Os *Muckers* (santarrões, hipócritas, em alemão) figuram na história do Brasil, episódio e de bravura e de exemplos da opressão (foram combatidos pelas forças imperiais), cada lado com suas motivações no jeito de entender o que é Pátria. O romancista narra o que houve, ora seguindo a realidade, ora a ficção. Daí saiu o fruto saboroso: este romance de volume imponente, mais de 550 páginas que serão lidas rapidamente pelo leitor mais arejado. Romance histórico? Sem dúvida, mais muito bem bolado, com seus personagens manipulados sob literatura gostosa, atraente, que ensina e entretém. O século XIX revivido com engenho e arte, como se dizia antigamente, em relação aos *Muckers*, cujos descendentes, por sinal, numerosos ainda, também gostaram das lembranças reunidas nesta narrativa. Melhor: mestre e estudante de História encontrarão nestas longas mas fascinantes páginas, assunto para reflexões variadas.

Verifiquem.

*O Diário-Livros*, Belo Horizonte, 3.fev.1991, p. 13.

**VIDEIRAS DE CRISTAL**

Valesca de Assis

Ambiente na colônia germânica de Padre Eterno, aos pés do morro Ferrabrás, entre 1872 e 1874, *Videiras de cristal* reconstitui um episódio fascinante da história de nosso país: liderada por uma frágil mulher – Jacobina Maurer -, uma legião de colonos alemães revolta-se contra as instituições da época, enfrentando o próprio exército imperial. Personagem de lenda e verdade, Jacobina tinha sua imagem confundida com o próprio Cristo, fazendo previsões do fim do mundo e confortando os deserdados com promessas do paraíso celeste.

Os **Muckers** (santarrões, hipócritas, em alemão) viveram lances de epopeia e paixão; seus perseguidores desde logo descobriram que teriam a frente um inimigo que não apenas conhecia muito bem o terreno, mas era imbuído de um ideal messiânico que ultrapassava a compreensão dos estreitos limites do seu tempo. Até hoje o episódio desperta interesse e constrangimento, pois os descendentes de seus protagonistas ainda vivem na região conflagrada, onde o assunto é tratado a máxima reserva. Em *Videiras de cristal* – o romance dos *Muckers*, Luiz Antonio de Assis Brasil atinge a plenitude de sua forma e a capacidade máxima de criar personagens dilacerados por ódios e paixões, criaturas plenas de humanidade, vítimas de circunstâncias que as conduzem a situações-limite. *Videiras de cristal*: eis uma obra fadada a uma grande trajetória.

*Gazeta Popular*, Lagoa Vermelha, 09.fev.1991, p. 7.

**UM EPISÓDIO FASCINANTE DA HISTÓRIA GAÚCHA  
DENTRO DE UMA BELA FICÇÃO LITERÁRIA**

Um dos bons livros editados neste final de 1990 foi *Videiras de cristal*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, um romance que aproveita como matéria literária o episódio dos *Muckers*, em torno do morro Ferrabrás, no hoje município de Sapiranga. No final do século passado, um grupo de imigrantes alemães reúne-se em torno de uma mulher, Jacobina Maurer, espécie de vidente e santa, e se torna uma ameaça para o estabelecido, para a Igreja, tanto católica quanto luterana, e para a sociedade bem comportada. A Polícia e o Exército são mobilizados contra eles.

Assis Brasil, um escritor que vem construindo uma bela obra literária em cima de fatos históricos rio-grandenses, mais uma vez mostra sua competência, seu talento e, especialmente, sua capacidade de escrever de uma forma atraente. Uma das características do autor que ressalta neste livro é exatamente esta: Assis Brasil escreve bem, com fluidez e com elegância. Além disso, ele não faz história faz ficção. E aí reside a atração principal de *Videiras de cristal*. Os leitores poderão informar-se sobre um episódio fascinante da História do Rio Grande do Sul e, ao mesmo tempo, deliciar-se com uma bela ficção. Lançamento da Editora Mercado Aberto.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 20.dez.1991.

## A GUERRA DOS MUCKERS

Décio Freitas

A modernidade podia esperar tudo, menos a ressurreição dos conflitos étnicos e religiosos. Estas arcaicas irracionalidades, presumia-se, seriam variadas pelas modernas racionalidades. Mais viu-se a religião irromper com belicosa força política e as etnias contraporem um recidivo tribalismo ao Estado-Nação. Nada surpreendente em sociedades tradicionais excluídas da modernidade; mas ocorre também em sociedades emblemáticas da modernidade. A inaptidão para explicar o fenômeno se inscreve entre as grandes humilhações que a ciência social está tendo que engolir.

Nosso grande Euclides da Cunha seria um dos pensadores e escritores literalmente desconcertados. Escreveu uma obra-prima literária sobre o movimento messiânico dos jagunços de Canudos, atribuindo-o à degradação de uma “sub-raça mestiça” e concluindo afinal que a mestiçagem produz este tipo de “diáteses sociais”.

Na verdade, não seria só hoje que Euclides veria sua explicação desacreditada. Mais ou menos três décadas antes de Canudos, poderia encontrar, entre 1868 e 1874, na colônia germânica de São Leopoldo, um caso de messianismo tão desesperadamente fanático quanto o de Canudos – o dos *Muckers*, de Jacobina Maurer. Não houve entre os protagonistas do movimento *Mucker* um único mestiço (negro mestiço ou índio-mestiço) – apenas camponeses e artesãos alemães, na maioria nascidos na Alemanha.

As insurgências negras e indígenas no Brasil nunca se tingiram de messianismo; pois produto da cultura religiosa judaico-cristão, era estranho às culturas africana e indígena. O *Messiah* hebreu (transformado no Bristo grego), designava o ungido do Senhor, o filho de Deus, o salvador e consolador para os desesperançados da Terra. Houve movimentos messiânicos onde quer que tenha vicejado a cultura judaico-cristão. E, em toda parte, o mesmo padrão.

Comunidades rurais empobrecidas, marginalizadas e isoladas que não vêem suas demandas religiosas atendidas pelas instituições eclesiais, suscitam “ungidos do Senhor”. Daí, uma nova relação com o sagrado, dissociada da religiosidade de inspiração institucional. Busca-se a restauração da verdade religiosa traída pelos “infiéis” ou “ímpios” da hierarquia das igrejas. Invocando poderes mágicos, o ungido passa ser o único interprete da doutrina e da comunicação com Deus. Inútil “politizar” os messianismos ou ver neles formas arcaicas de protesto social. Não se processam na sociedade civil ou política, mas num tipo específico de sociedade – a sociedade religiosa. Afirmam o primado do espiritual sobre o social e político, a supremacia da religião sobre as potestades terrenas. Negam a sociedade civil ou política, seus valores e suas instituições (propriedade, casamento, hierarquia, classes, Estado): são os mais subversivos movimentos coletivos. Uma vez que não querem fazer mudanças senão na esfera religiosa, o Estado de início não lhes dá importância. Só intervêm quando são atacados os valores maiores da propriedade e da vida. O que acaba acontecendo, pois os messiânicos, demonizando sistematicamente os “infiéis” e “ímpios”, organizam exércitos para combatê-los em “guerras santas”.

O messianismo *Mucker* apresentou uma originalidade. As personalidades messiânicas sempre foram masculinas; o ungido é o “filho do homem”. No movimento *Mucker*, o messianismo se encarnou numa mulher – Jacobina Maurer.

Canudos é o mais conhecido movimento messiânico do Brasil porque um grande escritor escreveu sobre ele. Agora, o romance *Videiras de cristal*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, tira o messianismo *Mucker* do restrito campo a historiografia para o da literatura. A competência literária de Assis Brasil se mostra em toda sua mestria e o romance já nasce como um clássico sobre os “muckre”. Mestre da língua, o escritor possui a clareza que Voltaire considerava a “boa-fé do escritor”. Mas Assis Brasil também é competente como historiador. O romance se alicerça em sólida erudição, que entretanto não inibe a criatividade. Não se engaja, guardando uma objetividade nem sempre obtida por historiadores. Há a compreensão de que o messianismo escapa à racionalidade e é irreduzível a categorias sociológicas.

Sempre corre sangue nos conflitos étnicos e religiosos. Os *Mucker* praticaram violência e assassinatos, mas, como em Canudos, a repressão – exigida pela comunidade alemã de São Leopoldo – foi brutalmente exagerada, mobilizando-se o exército para uma chacina inominável. Sem quebra da objetividade, o romance é repassado de compaixão e simpatia pelos *Mucker*. Não é dos menores méritos de Assis Brasil a coragem de desvendar uma tragédia que preconceitos timbraram tanto tempo em sonegar.

O *Continente*, Porto Alegre, abril/91. Ano II nº15, p. 23.

## MESSIANISMO E LITERATURA

Volnyr Santos

### Jacobina Maurer: a Mulher-Cristo

O movimento místico-religioso dos *Muckers* apareceu em 1872, no Rio Grande do Sul, entre os colonos alemães e seus descendentes. Na localização do Padre Eterno, hoje Sapiranga, proximidades de Porto Alegre, viviam os colonos que não recebiam assistência social ou financeira do governo. Entre eles, João Jorge Maurer, carpinteiro, lavrador e analfabeto, curandeiro depois de ter ouvido vozes que lhe deram esse dom, era auxiliado por Jacobina Maurer, sua mulher, que sofria de crises epiléticas a que se seguiam longos períodos de letargia, fato que gerou a crença de que ela possuía poderes extraordinários. Afirmando-se como encarnação de Cristo, Jacobina acaba atraindo para a casa dos Maurer a gente crédula que, aos poucos, começa a se constituir em um grupo expressivo. Organizando-se como um povo isolado, os *Muckers* se identificam pela motivação religiosa, provocam a reação da sociedade local, são agredidos, agridem, enfrentam o poder constituído e são exterminados pelas forças do Exército.

Da cidadela, ficaram apenas os alicerces e um tosco monumento de pedra, erguido em 1931, homenageando um soldado imperial.

### *Videiras de cristal* – O romance dos *Muckers*

O centro em torno do qual partem as ações do romance *Videiras de cristal* (1990), de Luiz Antonio de Assis Brasil, é, justamente, o movimento *Mucker*. Estruturado nos fatos históricos, sem no entanto, caracterizar-se como uma narrativa de pretensão histórica, o livro repete as acontecimentos que ocorrem no morro do Ferrabrás cuja trajetória Assis Brasil persegue desde o instante que Jacobina Maurer passa a levar uma vida mística até o momento em que, abraçada a Rodrigo Sehn, morre. Nesse percurso, movido talvez por uma busca de fidelidade histórica, o Autor esconde uma preocupação de ordem estilística que, ao cabo, é um dos elementos mais fortes do livro: um discurso marcado por um sujeito que organiza o propósito de não interferir nos fatos passados, mas que não abra mão de sua condição de criador de um mundo de ficção. Desse modo, Assis Brasil faz, antes de tudo, literatura.

Mas é preciso não esquecer que, embora se trate de um texto ficcional, não é estranho ao Autor o fato de que é no interior dos acontecimentos históricos que se dão sentidos particulares. Assim, a abrangência das práticas discursivas assumem aquilo que Louis Althusser afirmou tratar-se de imagens, conceitos ou até mesmo estruturas impostas às pessoas sem passar antes pelas suas consciências. Como a literatura aponta para um conhecimento estético do mundo, a obra literária não está inserida na história, mas na leitura que dela podemos fazer. Ao propor fidelidade aos fatos passados, Assis Brasil acena com a possibilidade de elevar a consciência do leitor a um nível para o qual ele (o leitor) não estava espontaneamente orientado, mas a que não atingiria não fosse a mediação da individualidade criadora. Como exemplo, é esclarecedora a passagem em que o capitão San Tiago Dantas, ao rever as anotações que fizera acerca do conflito, dá-se conta dos excessos de sua escritura. Nesse momento, Assis Brasil intercala na narrativa a frase: “Mas como descrever uma tragédia sem excessivo?” Significativamente, Assis Brasil ape-la para a ambiguidade que esse recurso de estilo surge. Na sequência, o mesmo capitão San Tiago Dantas radicaliza o seu gesto, rasgando, agora, a caderneta de anotações. Ante o espanto do médico que o assistia, diz a sentença que, em certo sentido, recupera a realidade da narrativa, revelando o complexo processo humano que tem início no indivíduo e acaba na história, mas cujo sentido é encontrado na arte:

“- Tudo muito trágico, Doutor, para ser apenas literatura”.

No fundo, o que a literatura propõe é a efetivação, no plano imaginário, de uma coerência nunca ou raramente alcançada no plano da realidade. No caso específico do movimento *Mucker*, o livro de Luiz Antonio de Assis Brasil mantém um permanente esforço no sentido de evitar mostrar o conflito sob a ótica do dominador, já que, nesse caso, a ideologia se impõe como uma forma

de apreensão de toda a realidade. Como a ideologia, dando-se a conhecer, não pode senão representar os interesses da classe que a motiva, *Videiras de cristal* dá ao leitor a possibilidade de ver as contradições que se dão no interior dos interesses, possibilitando uma visão menos objetiva, porque literária, porém mais verdadeira, porque artística.

É talvez desnecessário referir que a seita organizada por Jacobina e João Jorge, não só pelo fato de congregar colonos alemães e seus descendentes e, portanto, grupo desajustado etnicamente, reuniu as pessoas mais pobres da região, propondo uma utopia. Como projeção do futuro, o pensamento utópico traz em si mesmo a ideia crítica da ordem real existente, assim como uma proposta de construção de uma ordem alternativa que já se apresenta como irrealizável na sua plenitude. No caso da mulher-cristo, sabe-se que isso não interessava, porque a utopia não significava a confluência de todas as forças voltadas para a modificação social. Enquanto Jacobina rezava, acenando com uma vida num outro mundo, aqui neste mundo as forças contraditórias se uniam, dizimando os **Muckers**.

### Uma leitura motivada

A representação ideológica, em *Videiras de cristal*, assume um caráter pragmático, já que é pela intermediação literária que se dá a prevalência de ideias que podem atuar no campo social. O que interessa ao autor do livro não é a mera atualização do dado histórico, mas o fato de sua reprodução no plano artístico adquirir conotações que justificam procedimentos que se cruzam no livro: de um lado, a expressão política de um momento da vida brasileira; de outro, o testemunho do escritor na organização de um discurso de modo a torna-lo coerente. Em ambas as circunstâncias, a prática literária funciona como espaço ideológico privilegiado.

Não deixa de ser relevante o fato de que Luiz Antonio de Assis Brasil ser um escritor que, ao longo de sua produção romanesca, vem (re)pensando a realidade social brasileira. É também significativo que, sem fugir às convenções, o romance dos **Muckers** estrutura-se de modo a desmotivar uma leitura referencial, propondo uma espécie de comunicação em que o juízo do narrador, a propósito da personagem Jacobina ou de uma situação específica da história, pode sugerir uma situação de solidariedade ou de distanciamento. Como tais circunstâncias são sempre dotadas de uma eventual ressonância ideológica, também é ideológica a atitude subjetiva assumida para com elas.

Em *Videiras de cristal*, porque o argumento se sustenta no histórico, o Autor trabalha com personagens reais, exceção feita ao médico Christian Fischer. Como assistente privilegiado, o dr. Fischer não só apresenta um espécie de crítico dos fatos, mas simboliza, no plano de uma leitura profunda, a “Consciência possível” do movimento. É através dele que as informações sobre o conflito vão chegar à Europa:

“... consolou-se Hans Willibald ao ler as atrocidades... As notícias lhe chegavam aos pedaços, nunca pudera compor um quadro perfeito do movimento e, de certo modo, nem o queria”.

É, porém, na figura de Jacobina Maurer que Assis Brasil vai apoiar a narrativa, já que é em face dela que os acontecimentos ocorrem. Figura contraditória, Jacobina representa um poder que lhe é negado pela sociedade constituída, mas, apesar disso, sente-se plenamente consciente de sua humanidade. É ela, com seu misticismo em estado bruto, que propõe não só a salvação, mas o estabelecimento de uma ordem que o sistema social não propicia. O livro, nesse sentido, recria o clima que favorece certas práticas de religiosidade popular, fazendo de Jacobina uma espécie de “poder de espírito” de que fala Max Weber, instrumento suficiente para satisfazer as necessidades de colonos ignorantes e pecadores rudes, circunstância que vai repetir-se, mais tarde, com Antônio Conselheiro, em Canudos, e José Maria de Castro Godinho, na “Questão do Contestado”.

Como a tendência ao misticismo costuma surgir entre as camadas despossuídas, Jacobina Maurer é paradigmática, tanto em relação aos **Muckers**, como numa leitura atualizada que se pode fazer de *Videiras de cristal*: o aumento assustador das camadas periféricas tende a produzir formas místicas de religiosidade, fazendo com que o episódio dos “santarrões” do morro do Ferrabrás se caracterize como uma forma de alerta para o problema que, hoje, afeta parcela da população brasileira.

Se a aproximação se faz sugere um sentido prático para a leitura, também é verdade que o romance de Assis Brasil, em certo sentido, ao focar um tema que atravessa a sociedade brasileira (também) de agora, faz verdadeira a ideia de que é pela via literária que se pode ver, muitas vezes, que os conteúdos ideológicos não estão isolados dos interesses materiais da sociedade. Cabe ao artista dar a esses conteúdos um valor maior que, no caso de *Videiras de cristal*, se faz de modo pleno. Como obra literária, o romance de Assis Brasil, sem abdicar de sua autonomia, como linguagem oficial e tácita, foi escrito de modo a não dizer, revelar ou traduzir a forma explícita – mesmo porque isso não compete à literatura -, mas sim para dar lugar à ausência de palavras sem a qual não teria nada dizer.

E, mais uma vez, é nas anotações que o capitão San Tiago Dantas faz do conflito que vêm o sentido humanista da narrativa e o vigor do discurso literário:

“O cenário do embate, por isso, apresenta-se doloroso como o Tártaro e horripilante como o Érebo; onde gente honesta e laboriosa cultivava a terra – suas esperanças de vida melhor ao Novo Mundo – agora só há destroços ígneos. A deusa Nike nos sorriu, mas abriga em seu manto uma legião de desgraçados!”.

“San Tiago fecha a caderneta de anotações, guarda-a no alforje de couro e bafeja as mãos. Será mesmo que de toda a tragédia ficaram apenas aquelas frases ornamentais, lidas pelos Barões da Corte do Rio de Janeiro entre um arrote e um palito de dente? Sente o cheiro acre da pólvora ainda pegada aos dedos: isso não é literatura”.

*RGS-Letras*, Porto Alegre, fevereiro/março 1991, p. 5.

## O PURO CRISTAL DE ASSIS BRASIL

Tarso Genro

O longo romance de Assis Brasil, *Videiras de cristal* (542 páginas, Mercado Aberto, 1990), é ousado e arrogante. Sua ousadia é mostrar, a partir da história dos *Muckers*, o microcosmo colonial alemão segundo uma ótica universal. Ou seja, dizer que ali não se expressa somente um conflito local e religioso, mais um momento da condição humana – de classes, cultural, religiosa -, na sua essência (que não é vocacionada nem para o “bem” nem para o “mal”) como sujeito-objeto de um processo que ele – homem – instaura sem controlá-lo nas suas determinações e no seu futuro. É uma empreitada arrogante, como deve ser toda a obra literária que quer enfrentar um grande desafio e que qualquer modéstia tornaria isenta de dramaticidade.

A leitura de *Videiras de cristal* pode ser feita de diversos ângulos. Neste sentido é visível o tributo que o autor paga (e bem paga?) aos melhores romances da linhagem do realismo crítico tipo Thomas Mann e Martin du Gard. Sem ser um romance histórico, traça um quadro da época sem mistificá-lo. O livro, por inteiro, é uma ampla e generosa reflexão sobre esta destruição da casca da forma, de que nos falou Wallace Stevens, onde “mais nada se interpõe” e os homens se flagram como os donos do absoluto: o “bem” e o “mal” se tornam apenas visíveis segundo a legalidade vigente, que por si só passa a constituir os padrões valorativos de cada ação humana.

A obra opera em três grandes planos – ou melhor – apanha três grandes movimentos que, interligados, constituem a totalidade do romance. Primeiro, temos O processo geral de formação da seita “Muckre” e as representações ideológicas deste processo, no qual o elemento de unificação sectária é a pobreza colonial, em oposição ao mundo “rico e próspero” que avança em São Leopoldo. A ele se opõe o imaginário popular-colonial mais pobre, que supõe um retorno a um estilo de vida comunitário experimentado no início dos tempos coloniais, onde todos estavam unificados pela férrea necessidade de sobrevivência.

Em segundo lugar, o romance trabalha o mundo da política dominante, que se estratifica na oposição entre liberais e conservadores, cuja análise da realidade está tão distante do conflito, como está hoje, por exemplo, o mundo do Direito e do Estado, da realidade em que vivem milhões de marginalizados em nosso país, que realizam uma espécie de legalidade adjacente. No conflito *Mucker* este estranhamento é mais profundo, tendo em vista que a religião e a cultura da colônia não tem quaisquer elementos de identificação com a ideologia da classe dominante local na época do Império.

Finalmente, como romance, há o plano de um movimento próprio dos personagens que, pela sua tipicidade e originalidade (a contradição é proposital), explorando o espaço dos sujeitos individuais, com as suas mazelas, covardias e generosidades, e depõem sobre o homem concreto da época e do local, num conflito que, pela sua radicalidade e violência, exige o desvendamento completo de cada ser. Neste sentido, embora o dr. Christian Fischer, o pastor Boeber e o jesuíta Mathias Munsch não sejam personagens-eixo – como Jacobina Maurer, Jacó “Mula” e João Lehn – eles compõem a situação de tipicidade que estrutura o romance, à medida que fracionam a ética humanista-cristã nas suas mais extremas possibilidades.

Mas o que justifica um romance desta dimensão? A obra de Vargas Llosa sobre Canudos é uma denúncia brutal sobre a desumanidade, sobre a desigualdade e sobre a ignorância; revela-se, portanto, numa obra de partido, reivindicando para os miseráveis a grandeza de proceder – via religião e misticismo – o experimento da utopia. Os *Muckers* não tiveram a mesma densidade. Não chegaram a constituir um movimento de massas, no sentido clássico do termo, nem realizaram nas suas relações internas mais do que a elementar solidariedade recíproca dos ameaçados e excluídos. Qual, então, a sua importância para merecerem um romance que beira as seiscentas páginas?

Vejamos algumas das suas passagens:

“Phillip Sehn projetou para cima o queixo. – A questão se coloca de forma muito clara. Os *Muckers* são estranhos a nós. São fanáticos, intolerantes, começam a tirar os filhos das escolas e

isso é bem uma prova da sua arrogância, desprezam aquilo que de melhor possuímos nós, alemães: a cultura e a ordem". (p. 140).

"A nudez de Maria Sehn era ao mesmo tempo arredondada e rija, revelando sua carnação feita para a maternidade. Um corpo ainda indevassado, digno de ser possuído por um homem de bem" (p. 168).

"A colônia ingressa na civilização, depois do período da barbárie. Abra os olhos para a realidade. Não adianta você lutar contra a história. Jacobina representa o passado e o atraso. O presente está no progresso de São Leopoldo, nas indústrias que vão surgindo por todo o lado, na sadia acumulação de riquezas que trará o progresso para todos". (p. 181).

A "cultura e a ordem", o "homem de bem" e a "acumulação de riquezas". Estas passagens, semelhantes a muitas outras do romance, traduzem uma visão de mundo determinada, de um momento histórico fundamental na formação do capitalismo, que aqui começa a dar seus primeiros passos de modernização. A "cultura e a ordem", como elementos fundantes de um novo estilo de vida aos "homens de bem" (só eles são dignos de certos corpos), os quais estão dispostos a expelir e reprimir a dissidência e a marginalidade em nome de um processo que visa o bem comum, a saber, a acumulação de riquezas, que trará o progresso para todos.

O retorno à pureza da religião, que se justifica a si mesma como mera explicação do mundo e faz reverência pura ao mistério divino, já não tem então mais lugar, pois expressa uma ausência mínima de racionalidade necessária para o desenvolvimento da acumulação capitalista.

A tragédia de Jacobina é que na mente humana majoritária Deus está é na história e agora. Ele serve a outros desígnios, que não a simples adoração de si mesmo: Deus sai do cristianismo agrário, arcaico, primitivo e se integra ao destino do capital, que exige cultura, mobilidade, progresso e acumulação. Esta é a tragédia dos Muckres, que se tornam tão bárbaros como aqueles que os agridem e os humilham. A dualidade do atraso alemão em relação ao resto da Europa no fim do século XIX (ao mesmo tempo a terra de Goethe e de Schiller, mas também da ascensão burguesa contornava a democracia) instala-se aqui no microcosmo semibárbaro do Ferrabrás.

Eis porque o romance de Assis Brasil não é mais um romance para ser simples e puro divertimento, mas é uma obra universal que apanha, daqui da frente dos nossos olhos, um fragmento que consegue ser um enlace com a história moderna e os conflitos que a caracterizam, como a disputa entre a razão e a intolerância. Afinal, não é esta a história do mundo? Lukács falou no conflito radical que perpassa a história da filosofia: racionalismo x irracionalismo. Talvez este século seja conhecido no futuro, em contraponto ao Século das Luzes como o século da irracionalidade, da Destruição do Homem. O Século da Mentira, quem sabe. O que dá mais importância para quem faz da arte e da vida uma defesa permanente da verdade e da razão.

*Porto & Virgula*, Porto Alegre, Maio/Junho 1991

## A GUERRA DOS MISERÁVEIS COLONOS ALEMÃES NO SUL

Regina Dalcastagnè

O fanatismo religioso, presente em boa parte da história brasileira, já rendeu à literatura algumas de suas mais belas páginas. Canudos, seu principal cenário, se imortalizou com Euclides da Cunha em renasce a cada novo romance publicado sobre o assunto (de José J. Veiga ao peruano Mario Vargas Llosa). Isso porque a realidade acaba se vinculando àquilo que se escreveu sobre ela e só assim consegue escapar do esquecimento. A ficção é muita maior que a memória, e tão mais poderosa que pode resgatar ininterruptamente, ao longo dos anos, a história daqueles que não entraram par a história.

Bem antes de Canudos, entre 1872 e 1874, numa colônia germânica no interior do Rio Grande do Sul, uma mulher frágil e doente liderava uma legião de colonos contra o exército do império. Eles ficaram sendo conhecidos como os muckres (palavra que significa santarrões, hipócritas em alemão) e atraíram sobre si toda a ira dos vizinhos e das autoridades da época. Eram todos alemães, geralmente miseráveis, humilhados e abandonados. Tinham de Jacobina Maurer, muitas vezes confundida com o próprio Cristo, compreensão e carinho, além das tentadoras promessas de felicidade bonança após a morte. O episódio dos *Muckers*, ainda hoje tratado com reserva no Rio Grande do Sul, onde permanecem os descendentes de seus protagonistas, é narrado de forma segura e inteligente por Luiz Antonio de Assis Brasil em *Videiras de cristal*.

**Fanatismo** – O romance, que possui inúmeras personagens, começa com a decisão de um jovem medico alemão, Christian Fischer, de se mudar para o Sul do Brasil. Sua intenção era estudar a melancolia, mas ele acaba se envolvendo com os problemas da comunidade local e acompanha toda a movimentação em torno dos *Muckers*. É, o tradicional recurso do olhar externo, o ponto de vista daquele que – como leitor – não tem, ao menos no princípio, qualquer vinculação direta com os acontecimentos. Ele é que dá o toque frio e científico ao fenômeno do fanatismo, pelo menos até o momento em que não pode mais continuar como um simples observador.

Luiz Antonio de Assis Brasil reconstrói a sensibilidade a vida dura dos colonos alemães, sua dificuldade de adaptação, o abandono a que eram relegados pelas autoridades locais. Mostra como a falta de médico, de remédios, de todo tipo de atendimento básico vai transformando os imigrantes em seres embrutecidos, prontos a se deixarem conduzir por ideias messiânicas, por promessas de redenção e felicidade eterna.

Com habilidade, o autor mescla personagens reais e outras fictícias, compondo um grande painel de problemas e vicissitudes individuais, a começar por João Jorge Maurer. Ele era o homem mais respeitado em Ferrabrás, conhecia as plantas e seu poder de cura e com isso assistia aqueles que já não tinham a quem recorrer. Aos poucos sua mulher, Jacobina, toa seu espaço entre os colonos. Sonâmbula e sofrendo de ataques, ela começa a ter visões após cada acesso. Depois de pouco tempo é com ela que os colonos vão se consultar quando precisam de ajuda. Sua fama cresce e o fanatismo ganha terreno.

**Desafios** – No lugar da mulher frágil e doente, que assustava as pessoas com seus ataques e desmaios, surge a mensageira de Deus, aquela que veio para anunciar o fim cada vez mais próximo. Aos poucos ela consegue agrupar uma legião de seguidores, primeiro com o objetivo de lerem a Bíblia e orarem juntos; depois, prometendo-lhes a cura, criando ritos próprios e desafiando a Igreja; e por fim, isolando-os do resto da comunidade, fazendo-os entrar em guerra pela defesa de seus novos princípios. Jacobina vai se dando conta de seu próprio poder, se encanta com isso, acredita-se um novo Cristo e passa a ser saudada assim. Superior a tudo e a todos, cativa aqueles que lhe interessam e os traz para junto de si. Julga-se no dever de decidir a vida daqueles que a seguem e a morte daqueles que a traem.

A situação no lugar começa a se tornar trágica, com assassinatos de famílias inteiras, casas incendiadas, lavouras destruídas. A represália também vinha terrível e sangrenta. Só quando a situação se torna insuportável as autoridades brasileiras decidem intervir. Como depois se repetiria no sertão do Nordeste, em Canudos, a vitória não foi fácil. Os *Muckers* eram em menor núme-

ro e tinham menos armas que o exército imperial, mas conheciam bem seu território e ofereceram grandes resistências.

*Videiras de cristal*, em suas mais de 500 páginas, consegue fazer o leitor penetrar num mundo inesperadamente novo, numa história tão absolutamente terrível quanto fascinante. Luiz Antonio de Assis Brasil faz questão de dizer que não pretendia escrever um “romance histórico”, mas certamente conseguiu realizar um grande romance. Isso graças à sua habilidade em transformar um episódio da história num grande drama humano, cheio de mesquinhas, paixões, ódios, medos e loucuras. É isso que faz da história algo tão preta de vida.

*Correio Braziliense*, Brasília, 22.mar.1992. Cad. Dois, p. 10.

**ASSIS BRASIL: UM ROMANCISTA PARA ALÉM DA HISTÓRIA**

Léa Masina

1. "Em *Videiras de cristal* (...) o romancista recorta crônicas de vidas privadas para, através da construção de sagas familiares, compor um imaginário que dialoga com o individual e o coletivo, o público e o privado.

O episódio dos muckers, indigesto sob a ótica da política de colonização do Brasil, presta-se feito mote à construção de um universo lúgubre e dramático em que a narrativa de cunho realista cede espaço à representação de fantasias coletivas. O texto dissolve o eixo ideológico do positivismo histórico e transforma o enredo a partir da multiplicação do foco narrativo. A partir de *Videiras de cristal* acentua-se a tendência natural do escritor para relativizar a intriga e questionar, pelo viés das personagens, as leituras tradicionais da História. Serão reais os documentos pesquisados e transcritos, os fragmentos de jornal, os bilhetes e as cartas? A dúvida insere-se no discurso e assegura o espaço para a imaginação e a memória, obrigando o leitor a um comportamento solidário. As indagações, construídas na esfera do literário, multiplicam-se, transformando o isolamento cultural do povo de Jacobina num desafio à reflexão sobre a natureza humana. Será também pelos olhos das personagens secundárias que o misticismo do Ferrabrás desvenda-se aos leitores. A visão humanística do escritor, aliando-se a uma técnica apurada, permite-lhe mais uma vez, erradicar o maniqueísmo das versões públicas e oficiais e mostrar homens e mulheres acossados pela indiferença cultural dos seus governos, desvalidos na fé e frustrados em seus anseios.

Embora o paralelo com o clássico *Os sertões*, de Euclides da Cunha, seja inevitável, em *Videiras de cristal* não há a apologia do homem corajoso, resistente e forte. Fiel à motivação social, presente desde seus primeiros textos, o romancista constroía visão urgente e trágica de personagens que lutam desesperadamente contra a morte certa e assim erradicam qualquer possibilidade de epifania. A obra aprofunda a análise da loucura coletiva que assola uma comunidade fechada e sem saída, onde as paixões dialogam com a lucidez e funcionam como índices de resistência a um processo de aviltamento que privilegia a homogeneidade e destrói diferença. Essa constatação assume foros e denúncia à medida que o leitor sente a proximidade com o fato ocorrido, "a verdade" que subjaz ao "possível" do texto literário. O registro do processo de colonização que visava homogeneizar culturas acentua, portanto, o elemento político na obra romanesca de Luiz Antonio de Assis Brasil."

[Extraído de MASINA, Léa. O códice e o cinzel. In: Luiz Antonio de Assis Brasil. 2a ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/ULBRA/AGE, 1995, p. 20 (coleção Autores Gaúchos, v. 18)]

## O TRÁGICO EM VIDEIRAS DE CRISTAL

Léa Masina

O estudo do trágico em obras literárias atuais requer do crítico certa habilidade: é preciso, em primeiro lugar, penetrar o emaranhado teórico e conceitual que cerca a palavra. Como observa Gerd Bornheim<sup>1</sup>, tal conceito evoluiu, transformou-se através dos tempos, esvaziou-se, foi recuperado, mas resiste sempre porquanto integra a própria essência do homem.

Embora Aristóteles não se haja detido na conceituação do trágico, é da Poética que promanam os conceitos posteriormente desenvolvidos. Detendo-se na análise da Tragédia – sobretudo aprofundando-se em extrair conceitos a partir de *Édipo Rei*, que considerava uma obra perfeita. Aristóteles sistematizou, pela primeira vez, algumas categorias do trágico. Apercebeu-se, sabiamente, da condição de heroitrágico, do homem prostrado ante a força avassaladora do destino, a “moira” imposta pela vontade sobrenatural dos Deuses.

Quando nos deparamos, pois, com o desafio de investigar o trágico num romance contemporâneo, como *Videiras de cristal*<sup>2</sup>, torna-se obrigatório verificar até que ponto tal concepção, essencialmente radicada nas origens aticas da tragédia, alcança a totalidade do romance. A investigação não exaure, mas dissemina interrogações: é o trágico elemento predominante na visão de mundo que emana da obra? É o trágico concebível dentro da configuração cristã do mundo? Que tipo de trágico será este que resiste à intensa dialética de uma religiosidade mística que ocupou a cenografia social do Ferrabrás e que postulava um modo de vida radicalmente maniqueísta? Será possível reconhecê-lo como algo que abrange a totalidade do romance? Ou tratam-se apenas de manifestações particulares? Nesse sentido, como apreendê-lo ao nível do texto e conceituá-lo teoricamente?

A hipótese de trabalho pareceu-me, de início, óbvia: o trágico presentificava-se no romance através da resistência simbolizada pela figura messiânica de Jacobina, contra as “forças” corruptoras da ordem dominante. Entretanto, à medida que reli a obras, deparei-me com uma série de indagações; e este trabalho, que supunha rastreamento e investigação quase de natureza probatória, foi-me tornando, pouco a pouco, uma reflexão por vezes dolorosa sobre o trágico, na dupla perspectiva do indivíduo e da coletividade. Será exatamente na confluência da situação subjetiva com a experiência do coletivo que revelam-se em *Videiras de cristal* alguns ângulos do fenômeno. Paradoxalmente, o trágico resiste no mundo contemporâneo porque pertence à esfera do real e é inerente à própria condição humana.

Albin Lesky<sup>3</sup>, um dos teóricos que detalha com maior acuidade o trágico como representação literária, destaca diferentes graus em que este elemento se configura fenomenologicamente: retomando-lhe as raízes na própria tragédia grega, seu nascedouro literário, Lesky acentua a existência do conflito trágico quando o homem defronta-se com a ordem e dá-se conta de sua própria medida e de sua absoluta importância. A ele nada mais resta senão debater-se, numa luta inequívoca, até a queda vertiginosa das alturas. Tentando impor-se contra a “moira”, contra o destino adverso, cuja razão lhe escapa, o homem termina por encontrar sua medida. Será ele, então, o inseto, o miserável inseto humano a que Festugiere<sup>4</sup> refere-se, que sente-se aplastado pelo peso de uma fatalidade desapiedada da qual procura, em vão alcançar o sentido. A “hybris”, desmedida grega, será o elemento detonador da tragédia que irá propiciar a queda do herói, este, situado inicialmente num pedestal, despenca lenta e gradualmente até o abismo, lutando contra forças “divinas” ou sobrenaturais, que desconhece, mas que se presentificam, determinando-lhe os rumos da existência.

O trágico, portanto, como elemento de reflexão teórica supõe dois requisitos fundamentais: o homem e a ordem. Diz Gerd Bornheim: “Se o homem é um dos supostos fundamentais do trágico, o outro suposto não sem menos importância é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem”<sup>5</sup>. O trágico situa-se, portanto na tenção entre dois pólos: o da reconciliação e o da suspensão do conflito. Deste modo, ou se extingue e inviabiliza, ou se resolve através da catástrofe.

Mas deixemos de lado as considerações propriamente teóricas e contemplemos o que ocorre em *Videiras de cristal*.

Há no romance a manifestação aparente do trágico: por detrás das vontades humanas, uma vontade divina, que a própria seita dos Mucker e a figura mítica de Jacobina representam.

Comentando a obra em artigo recente, o crítico e ensaísta Tarso Genro observa, com propriedade, que “ali não se expressa somente um conflito local e religioso, mas um momento da condição humana – de classe, cultural, religiosa – na sua essência (...), como sujeito-objeto de um processo que ele- o homem – instaura sem controlá-lo nas suas determinações e no seu futuro”<sup>6</sup>.

Ora, esse “momento da condição humana” – que perpassa o trágico – propõe-se no romance sob o signo do particular e do transcendental. As falas de Jacobina e a própria condição de seita religiosa que o movimento do Ferrabrás adquire, deixam claro o elemento transcendência. E isto, no meu entender, elide, de imediato, a possibilidade de uma vivência coletiva do trágico. Para usar a terminologia adotada por Lesky, não se pode reconhecer na obra uma “visão cerradamente trágica do mundo” em face da abertura decorrente de um sentido religioso, onde as culpas se redimem e onde há esperança de uma vida futura.

Por outro lado, poder-se-ia propor, como argumentação teórica, uma leitura substitutiva que tomasse como pólo sobrenatural do trágico, a ordem a qual o homem se debate, o “mundo da política dominante”, a cultura e a ordem de um momento histórico determinado, que Tarso Genro refere como fundamental na formação do capitalismo. O conflito desloca-se, neste sentido, mais para a ideologia, portanto para a esfera do coletivo, do que para o propriamente existencial, uma vez que não há possibilidade de aproximação entre os referenciais do Império da Colônia e o universo pobre e carente dos Mucker do Ferrabrás.

Entendo, pois, que a presença do elemento ideológico, desviando a ênfase da leitura para o nível do conflito externo e coletivo e para sua natureza social e política, aliando-se à questão da transcendência, terminam por excluir a possibilidade de pensar-se a existência de uma visão de mundo cerradamente trágica em *Videiras de cristal*.

Há na obra, sem dúvida, um confronto de natureza religiosa: de um lado, o Pastor Boeber e o Jesuíta Mathias Musch, que lutam por preservar seus rebanhos ou por compreender as carências que levam à formação da seita; de outro, o comportamento psicológico grupal que cerca Jacobina, quando começa a impor-se como uma espécie de Cristo Redivivo. Estes episódios, no entanto, compõem um enredo que se dispõe muito mais a uma interpretação de natureza histórico-sociológica do que a uma reflexão sobre o trágico. Este não se constroia nível geral da intriga, mas revela-se na perspectiva individual das personagens, donde projeta-se à dimensão coletiva. Assis Brasil é um criador de personagens: hábil na contraposição dos focos narrativos, no romance os narradores imbricam-se, misturam suas vozes, convertem-se em diferentes ângulos, conduzindo o leitor e obrigando-o a mobilizar-se para alcançar a dinâmica do texto. Isto constitui, a meu ver, um dos pontos altos da realização ficcional do escritor. Deste modo, se o trágico em seu grau mais original e puro já não pode ser identificado na narrativa, cabe-nos buscá-lo, como sugere Friedrich Durrematt<sup>7</sup>, como “experiência trágica”, aquilo que é inerente ao humano e que corresponde, aproximadamente, à conceituação de Lesky sobre “situação trágica”. A este conceito converge a particularidade da experiência individual e, conseqüentemente, seu caráter transitório.

O tema do homem – ou do grupo de homens – que luta ferrenhamente contra um destino adverso (e neste sentido se eixa representar por “condições sociais desfavoráveis”, “ausência de perspectivas”, “fraudes coletivas”, “interesses oligárquicos”, etc.), não é estranho ao romancista Assis Brasil. Desde seu livro de estreia, *Um quarto de légua em quadro*, a que se seguiu *A prole do corvo*, nos deparamos com personagens colocados pela História à mercê de um destino mau, que os aniquila: são as levas de imigrantes alemães que vêm povoar a colônia; são os jovens soldados, como Filhinho de Paiva, conduzidos à guerra por uma espécie de “Dieu Cachê” contra o qual de nada adianta rebelar-se. Também em *Bacia das almas*, o universo do romancista não apresenta luz: a prole do Coronel Trajano é castrada pela onipotência paterna, política e patriarcal. Em *As virtudes da casa*, o estrangeiro que perturba a paz da estância da fonte é, sem dúvida, um emissário do destino: através dele os dramas domésticos irão revelar-se. E o final, catastrófico como nas tragédias gregas, deixa entrever o gosto do escritor pela catarse, uma espécie de apelo

à sensibilidade do leitor, gosto este que retorna agora, inclusive contemplado criticamente, sob a ótica renovadora da Estética da Recepção.

De modo especial, em *Cães da Província*, Quarto-Santo vive uma situação- limite essencialmente trágica em que a loucura, a insanidade é posta em questão: o “transgressor” é punido e a “ordem” se restabelece.

Mas esta tendência, observada a partir do eixo temático e seu desenvolvimento, de urdir finais catastróficos num universo sem saída, não é suficiente para afirmar seguramente a presença de um conflito trágico cercado, como porpõe Albin Leski, mormente em *Videiras de cristal*. Pode-se falar mais facilmente em aproximações com elementos da tragédia, como a catarse – finalidade de terror e purificação que Aristóteles destaca na Poética; a mimesis, imitação do real, visível na contextualização e na tipicidade; e ainda a preocupação quase compulsiva do escritor com a verossimilhança, com a coerência interna da obra.

A situação dramática centralizadora da ação é a existência – o surgimento e posterior destruição – de uma seita religiosa cujo propósito é a salvação das almas, portanto, a transferência. As preces dos Mucker, os hinos tantas vezes repetidos na narrativa (seriam coros, como na tragédia?) o fanatismo religioso, se de um lado apontam para uma espécie de pano de fundo trágico – pois tudo isto ocupa uma área-limítrofe, na fronteira entre a sanidade e a loucura, o real e o imaginário aprendido através da visão de alguns personagens, por outro repelem a noção de trágico por revelarem, de imediato, certa transitoriedade. Não se percebe, senão em alguns momentos, como sugere Festugiere na essência da tragédia, a angústia do ser humano, interrogando-se permanentemente sobre os desígnios de Deus. Há, isto sim, forte oposição entre facções distintas, colonos dos dois lados confundindo-se nas matas e sua destruição pelas forças imperiais. Há também a submissão dos desvalidos ao fascínio e ao misticismo dos Maurer, revelando claramente nova faceta da crise de natureza política, ideológica, factual ou até psicológica. Se pensarmos, pois, no trágico enquanto visão de mundo, parece-me que a proposição se relativiza e se esvai.

Retomemos, pois, a questão do ângulo propriamente literário: será a partir do narrador de *Videiras de cristal* – e portanto de suas individualizações – que alcancemos uma aproximação crítica mais satisfatória, permitindo-nos contemplar a ocorrência de diversas situações trágicas no romance. Nelas o heroiegueu-se tendo por detrás de si não mais o cenário escuro e ameaçador de uma força divina e sobrenatural, mas a consciência da falta absoluta de saída política e existencial. E nisso reside, seguramente, o interesse polêmico que esta obra de Assis Brasil vem suscitando.

Esta espécie de trágico, que ocorre posteriormente ao Cristianismo, permanece ainda como representativo da absoluta transgressão da ordem. O trágico, sob esta ótica, objetiva-se de dois modos: inicialmente porque toca o problema das origens: cria-se a comunidade do Ferrabrás em torno à figura do Wunderdoctor, que recolhe os indigentes, trata-os em suas mazelas, “escuta os suplicantes”. Na sua individualidade, João Jorge Maurer acena com a possibilidade do trágico, muito embora sua “queda das alturas” não seja propriamente objeto da atenção do escritor: eclipsa-se à medida que Jacobina, por sua vez, retoma a função de “ouvi os suplicantes”, conotando-a de uma religiosidade que evolui ao misticismo. Depois, por transgredir a ordem da colônia que dividia seus habitantes entre o padre e o pastor, entre as leis (e a política) locais e as do Império, os Mucker organizam-se em coletividade e preparam-se para enfrentar, inicialmente, o interdito terrestre: aqueles que inicialmente os acolheram e que depois os traíram: simultaneamente os Deuses do Bem e do Mal.

E é neste ponto que instaura-se um paradoxo, aliás um dos aspectos mais instigantes da obra: se a verossimilhança é um dos pontos altos do romance, a concepção de ordem, no universo desta narrativa, sofre uma inversão. E sob este ângulo, a obra extrapola a esfera de denúncia, do processo de desmistificação da História, como ocorria nos romances anteriores do escritor. Como observa Georges Bataille, com relação a “*Wunthering Heights*”, de Emily Brontë<sup>8</sup>, o Cristianismo é uma fidelidade muito estrita ao Bem, à razão. No caso de *Videiras de cristal*, a lei que os Mucker violam é a da ordem estabelecida pelos “homens de bem”. A violência que se instaura não é, portanto, arbitrária como na tragédia antiga. A razão substitui, assim, o primitivo interdito. E, à semelhança do que Bataille identifica no romance de Emily Brontë, em *Videiras de cristal* ocorre a

transgressão da lei dos homens, a ordem identificada com as formas contingentes da História. Deste modo, do ponto de vista hermenêutico, vislumbra-se o trágico na presença do interdito. E o “interdito diviniza aquilo a que ele proíbe acesso”<sup>9</sup>.

Assim, se o “Mal” é a transgressão da ordem, a literatura de Assis Brasil é o “Mal” em sua função humanizadora, esclarecedora, esclarecedora, lúdica, vigorosa. Opõe-se, portanto, à visão cristã, protestante, católica, religiosa, rígida, que destroia pessoas, impondo-lhes restrições que vão da contenção dos impulsos sexuais (negando-lhes, portanto, a vida) à mais absoluta culpa moral (negando-lhes o prazer da vida). O “Bem” é, portanto, o “Mal” para os personagens e para o escritor, que o revela através de uma visão de mundo profundamente tencionada e dividida.

A competência de Assis Brasil como romancista permite ao leitor acompanhar a flutuação de diferentes pontos de vista sem deixar-se conduzir (ou seduzir?) por um caminho único. Preservado o espaço da dialética, qualquer outra solução descambaria para o maniqueísmo. Resta então, nesta discussão sobre o trágico, verificar a ocorrência de situações trágicas entre personagens que narram – ou que detêm o foco narrativo.

A “situação trágica” é, para Albin Lesky, um terceiro estágio fenomenológico. Embora nela estejam os mesmos elementos que constituem o “conflito trágico cerrado”, já antes referido – o doloroso peso da falta de escapatória -, esta situação não se configura como definitiva. Será através da ótica de alguns personagens que verificam-se momentos trágicos em *Videiras de cristal*. E, como não poderia deixar de ser numa obra que parte do manancial da História, a consciência da falta de saída – que ocorre, fundamentalmente, em personagens coadjuvantes, como Christian Fischer, Mathias Munsch, Santiago Dantas e, por vezes, o próprio Jacó Mula, relacionando-se intimamente com o fim de suas utopias, numa perspectiva, portanto, individual. E como afirma Joseph Bernhard “aquele que reflete sobre a estrutura do acontecer histórico não poderá escapar à compreensão de que esse acontecer foi prescrito por uma lei trágica”<sup>10</sup>. Quando termina a esperança, quando os projetos de vida vão-se por água abaixo (tanto Christian Fischer quanto Mathias Musch possuíam projetos de vida utópicos, de batalhar pela conversão dos gentios, erradicar a lepra da Índia, etc, coincidentemente projetos de ampla repercussão no coletivo), a personagem se depara com a dimensão de sua fragilidade e do seu tempo. É o inseto humano aplastado pela fatalidade, que refere Festugiere. Por outro lado, se há em Jacobina Maurer esboço de culpa trágica, pelo romance que mantém com Rodolpho Sehn, afrontando a ordem moral da colônia, este é percebido pela consciência limitada de Jacó Mula: a culpa trágica não se desenvolve proporcionalmente ao enredo do romance. Deste modo, a desmedida – a paixão de Jacobina, o abandono a que relega o marido e, noutra dimensão, o fato de equiparar-se a Cristo (o que poderia corresponder a uma “falha trágica”) – permanecem como índices da História. O conflito do Ferrabrás, como Assis Brasil o apreende, diz muito mais de sua natureza social e política do que de um estilo trágico, de uma moira que pesasse sobre os Mucker e seus descendentes. Não há, em Jacobina, momentos de “hybris”, mas êxtases místicos. Até, sob este aspecto, se poderia reconhecer certa tragicidade na heroína, sobretudo se considerarmos o momento trágico “como aquele em que os planos humanos e divinos são sentidos ao mesmo tempo como inseparáveis e distintos, em que a responsabilidade humana se afirma, vendo-se embora aprisionada num macrosomo e que ressen-te os efeitos”<sup>11</sup>. Entretanto esta tragicidade permanece na esfera do individual. Ela aciona, mas não cria a tragédia, tampouco vive tragicamente sua condição: a fé a redime. A catástrofe que Christian Fischer, Mathias Musch, Santiago Dantas, Jacó Mula e tantos outros pressentem, e terminam por vivenciar, se de um lado permite ao romancista esboçar visões trágicas desse universo, de outro apresenta-se como contingência, como representação literária de uma realidade factual e histórica de fato catastrófica.

Deste modo, sem querer me alongar por demais em considerações de ordem teórica, reservando espaço para as colocações dos participantes deste debate, que certamente muito contribuirão às minhas observações, acrescento que mesmo a redenção cristã que Jacobina apregoa, aludindo a existência de um mundo melhor, não invalida nem as leis da Natureza, nem as formas contingentes da História. Alguns episódios finais, como a cena patética em que Christian Fischer contempla a destruição à sua volta, com as lentes dos óculos quebrados, ou ainda quando a lama recobre (ou petrifica?) os corpos de Mathias Munsch, que carrega o aleijado, e de Elizabeth Caro-

lina, cujas mãos quase se tocam, deixam entrever o final que conduz à catarsis aristotética: terror e piedade. Aristóteles afirma, com clareza, na *Poética*, que nossa paixão só pode surgir quando somos testemunhas de uma desgraça imerecida. Cartarsis há, na obra de Assis Brasil, a mancheias: famílias massacradas de ambos os lados, amores extintos por mortes intempestivas e injustas, como no romance de Ana Maria Hoffstatter com o jovem-Haubert; o caos instaurado, a queda anunciada é rigorosamente cumprida. E ao leitor, que se desloca continuamente, perseguindo o foco narrativo, estas ocorrências parecem tão inevitáveis quanto, em seu último, absurdas. Mesmo assim, se delas nos apercebemos como leitores, será através do somatório de diferentes focos. A “queda das alturas” – individual, portanto, que configuraria o heróida tragédia moderna (sobretudo após Kierkegaard, que afirma estar o homem separado de Deus por um abismo intrasponível), permanece na obra, fenomenologicamente, como situação trágica, posto que transitória, na dimensão individual de cada personagem.

Finalmente, mesmo tentando-se apreender o trágico como a decorrência da falha de um projeto – no caso, da construção de uma sociedade mais justa, de um mundo melhor -, poderemos relacioná-lo apenas à parte mais concreta, que diz de sua realização terrena. A destruição do templo, das casas em volta, o incêndio provocado, configuram a catástrofe com sua característica de sofrimento e morte. O episódio do Luppa, procurando entre os escombros, o corpo carbonizado da mulher, levando qualquer coisa assim indescritível para Jacobina, que já não tem mais força para consolá-lo ante a enormidade da destruição, a extensão da dor e das pedras individuais, apontam para a tragicidade dessas existências. Entretanto, ainda assim é impossível negar que o projeto dos Mucker – e sobretudo o de Jacobina – não se limita à dimensão terrena. No fanatismo religioso, como observa Bornheim, “a ação se desdobra de modo inverso à tragédia grega. O heróicarna a justiça, destituído de “hybris”, enquanto o mundo ou a situação objetiva é injusta”<sup>12</sup>.

É preciso, pois, confrontarmos a narrativa e a História: será que a catástrofe final restabelece, naquele universo romanesco, a ordem que fora transgredida? Terá o incêndio do templo e das matas o sentido mais genérico da purificação e da extinção do Mal? Sabemos que no plano real – apenas contexto para o romancista – a consequência do conflito prolongou-se em dor e num amplo ressentimento. Mas a narrativa finaliza com o retorno de Hans Willibald, em Rothenburg-obder-Tauber, quando recebe a última e volumosa carta do sobrinho Christian Fischer, “que comunicava-lhe partir de sua cidade para ver e sentir com sua própria visão e sua pele tudo o que se passava naquela colônia alemã perdida ao sopé de um morro conflagrado, onde os homens se matavam uns aos outros e a demência corria à solta”<sup>13</sup>. Hans Willibald considera que “talvez tivesse criado o sobrinho para perdê-lo”<sup>14</sup>. Confirma-se o trágico, portanto, na perspectiva individual do narrador, desta vez onisciente, que mergulha nas reflexões da personagem. O que ainda nos resta foge, portanto, à esfera do propriamente trágico e é, como na interpretação histórica, apenas transcendência.

## Notas

1. BORNHEIM, Gerd. O sentido e a máscara. Porto Alegre: UFRGS, 1965.
2. ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. Videiras de cristal. Porto Alegre: mercado Aberto, 1990.
3. LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: perspectiva, 1971.
4. FERSTUGIERE, A.J. La esencia de la tragédia griega. Barcelona: Ariel, 1986.
5. Op. Cit. 1, p.99.
6. GENRO, Tarso. O puro cristal de Assis Brasil. Porto Alegre, Ver. Porto e Vírgula, 2, maio/jun. 1991. p.16
7. “Se a tragédia, em estado puro. Já não é mais possível, a experiência trágica, inerente ao humano como é, ainda se pode verificar”. In: BORNHEIM, Gerd. Op. Cit. 1.p.119.
8. BATAILLE, Georges. A literatura e o mal. Porto Alegre: L& PM, 1989.
9. Id. Ibidem. P.18.
10. In: LESKY, Albin. Op. Cit.3, p.33.

11. GIRARD, Gilles & QUELLET, Réal. O universo do teatro. Coimbra: Almeida, 1980. p.178.
12. Op. Cit. 1. p.118.
13. Op.cit. 2, p.536.
14. Id. Ibidem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Videiras de cristal*. Porto Alegre: mercado Aberto. 1990.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: UFRGS. 1965.
- GENRO, Tarso. O puro cristal de Assis Brasil. Ver. *Porto e Vírgula*, Porto Alegre, nº 2, maio/jun 1991.
- GIRARD, Gilles & QUELLET, Réal. *O universo do teatro*. Coimbra: Almedina, 1980.p.178.
- FESTUGIERE, A.J. *La esencia de la tragédia griega*. Barcelona: Ariel, 1986.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: perspectiva, 1976.

In: MASINA, Léa. *Percursos de leitura*. Porto Alegre: Movimento, 1994, p.5.

## NO LIMIAR DOS TEMPOS: A REVOLTA DOS MUCKER EM VIDEIRAS DE CRISTAL

Cibele de Lacerda Boeira

O romance *Videiras de Cristal* (1997), de Luiz Antonio de Assis Brasil, retrata a questão dos mucker e, de certa forma, dá continuidade à inacabada trilogia de Josué Guimarães, *A Ferro e Fogo*, publicada em 1982. Assis Brasil aborda a imagem do imigrante alemão de forma bastante elucidativa, retratando diversas de suas particularidades.

Em *Videiras de Cristal* é abordada a questão econômica dos imigrantes. Ao final de *A Ferro e a Fogo* a condição econômica do imigrante é vista em situação de progresso. Em contraponto a esta visão, Assis Brasil aborda em sua obra, as duas faces da colonização, ou seja, a pobreza dos recém – chegados e a riqueza dos que já estavam estabelecidos. Este aspecto é elucidado nas páginas 46 e 47 da obra, na carta que Christian Fischer escreve a seu tio:

E assim a colônia apresenta duas faces: de um lado a face boa, isto é, a dos imigrantes que, aqui chegados há quase cinquenta anos, adquiriram fortunas, vieram morar em São Leopoldo (...). Enriqueceram no comércio, intermediando as mercadorias do interior (...). E, como o dinheiro não pode estar em duas mãos ao mesmo tempo, fica de preferência nas mãos de quem já o tem. Revela-se assim outra face da colônia: a má, constituída por toda essa gente que se espalha nas margens do rio dos Sinos e forma pequenos núcleos de vida apagada (...) mas o fato é que há uma grande distância social e econômica em relação a seus patrícios de São Leopoldo.

Nesta questão econômica também encaixa-se a Revolta dos Muckers, já que, muitas vezes, o ódio aos fiéis é nutrido em virtude de os mesmos serem auto-suficientes e não dependerem da exploração de terceiros.

O doutor Hillebrand faz alusão aos primórdios da colonização, onde todos vivem em uma certa igualdade social relacionando a origem da desigualdade na Revolução de 1835 a 45:

Antes do término de 1835 a 1845 os colonos ainda viviam em uma relativa igualdade social, todos se ajudavam, compartilhando as mesmas dificuldades e tendo as mesmas esperanças. Com a revolução começaram as disparidades, muitos enriqueceram e passaram a explorar seus concidadãos. (Assis Brasil, 1997:49)

Essas diferenças justificam, de certa forma, o fanatismo, religioso da seita dos Muckers, pois a maioria de seus seguidores viviam em estado de miséria, buscando em Jacobina uma luz para seus sofrimentos já que a mesma estabelece uma ordem de igualdade. Portanto, Jacobina vai de encontro à ordem estabelecida.

Nesta obra se inserem fatos que dizem respeito à realidade histórica, aspecto central do enredo. Caracterizam o período, ataques mútuos e liberais e conservadores, que em muito se distanciavam da verdade imparcial. Os liberais, eram em sua grande maioria brasileiros e muitos dos imigrantes e seus descendentes eram conservadores, talvez porque, como Lúcio Schreiner apregoava, o imperador do Brasil certamente era conservador. Como fora ele quem trouxera os alemães, merecia o reconhecimento da população, muito embora fosse possível observar, a partir da pequena cena em que o imperador é retratado em seu meio, em distanciamento da realidade do povo. Importante, entretanto, se mostra na opinião da personagem Fischer, de que os alemães

e seus filhos ainda se sentiam estrangeiros no Brasil e por conseguinte não se sentiam à vontade em manter oposição ao governo.

Portanto, pode-se constatar que abre-se ao leitor um enfoque amplo da questão dos Muckers. Vale ressaltar que todo este painel faz com que o leitor tenha uma visão da imigração como um todo, vislumbrando a vida na colônia, seus aspectos humanos, culturais e econômicos. Assis Brasil permite que o leitor, a partir de todos os dados fornecidos pela obra, tenha sua ótica sobre este importante episódio da imigração alemã, analisando-a sob múltiplos enfoques.

## 1. A Religiosidade na revolta dos Mucker

Ao se sentirem indivíduos escolhidos, os crentes precisam de um lugar em que possam se encontrar, a fim de compartilharem da mesma fé. A casa de Jacobina passa a ser o local onde eles se reúnem para ouvir suas pregações, sem demonstrar estranhamento em verem uma residência familiar transformar-se em um espaço de culto e de veneração. Isso talvez aconteça porque muitos já conhecem o local com a feição de um posto de saúde, na qual Herr Maurer pratica suas habilidades de curandeira. Dessa forma, para alguns fiéis, a casa nunca foi moradia de uma família, mas o lugar onde se busca e se encontra a ajuda para o corpo e/ou para a alma. Segundo Jacobina, em uma conversa com a avó Muller, sua casa é um teto que abriga a todos que dele se aproximam: “Qual é minha casa mãe? – disse Jacobina, procurando uma posição mais confortável na cadeira ao lado da cama. – Esta casa é a casa de todos. Aqui todos entram e saem a qualquer hora” (Assis Brasil, 1997:115)

A edificação do templo marca no meio dos Muckers uma nova era, porque toda a construção é um começo absoluto, isto é, tende a restaurar o instante inicial, a plenitude de um presente. Com o templo, os asseclas de Jacobina dão a si mesmos a certeza de estarem participando de um movimento que modifica suas vidas. Eles sabem que estão iniciando um novo período de suas existências, ansiando que, com ele, venha a igualdade – social e econômica – e a bem-aventurança a tanto tempo esperadas.

Há nesse lugar, onde se localiza a residência dos Maurer, uma ideia de reviver a criação do mundo; não daquele mundo europeu, que os germânicos abandonavam quando vieram para o Brasil, mas do universo idealizado pelos imigrantes quando chegaram à colônia alemã de São Leopoldo, em 1824. Quem explicitam isto são os colonos idosos, durante a etapa de construção do templo: “- Aqui é bem como o tempo antigo. Aqui não há ricos, todos são iguais. Louvo a Deus e a Jacobina por não morrer sem enxergar tudo isto acontecendo – diziam.” (Assis Brasil, 1997:123)

Desse modo, os fiéis avistam na nova casa a renovação das esperanças que os imigrantes germânicos tiveram ao chegar à colônia: uma vida sem sofrimento, uma existência feliz, uma terra onde as pessoas são iguais. As ocorrências no Ferrabrás vão ao encontro das expectativas dos habitantes, inspirando-lhes novos anseios ao lado daqueles já existentes nos primeiros momentos da colonização.

As atividades de leitura e explicação da Bíblia, feitas por Jacobina, bem como o seu contato com as divindades, fazem deste pedaço de terra um espaço abandonado. A residência da profetisa é comparada à casa de Deus – uma igreja – isto é, ao local onde os homens sentem-se mais próximos do Senhor. Jacó Fucks, quando chega aí, é recepcionado por um colono que o convida a entrar, lembrando-o que deve ter uma atitude respeitosa: “ – Mas tire o chapéu – ele (o colono) disse quando Jacó-Mula já estava a cinco passos da casa. Aqui também é a casa de Deus. Pode entrar. (Assis Brasil, 1997:129).

A certeza dos crentes de que este lugar é especial fica reforçado pelo nome da fazenda onde a Mutter tem sua casa: Padre Eterno. A profetisa não apenas estabelece uma comunicação com o Pai, mas vive nos domínios d’Ele. O nome da picada também é expressiva: Ferrabraz significa fanfarrão, bravateador, valentão. O tom depreciativo sugerido pelo vocábulo pode ter levado os participantes da seita a adotarem um comportamento que julgassem irrepreensível, a fim de não serem identificados pelos epítetos evocados pela região, uma vez que já carregam consigo a denominação Mucker, que significa santarrão.

A comunidade formada por Frau Maurer agrega diferentes pessoas, pertencentes a diversos níveis sociais – do mais pobre colono ao mais influente comerciante – com alguma ou nenhuma escolaridade, católicos e protestantes. Mas, segundo Jacobina, em conversa com a Omã Muller, todos assemelham-se pelas deficiências da alma, pois se tratam de miseráveis, doentes e fracos de espírito”. (Assis Brasil, 1997:130)

Para os seguidores, Frau Maurer possui autoridade absoluta, suas palavras são consideradas verdades e a maioria das suas ordens é acatada à risca pelos adeptos, ainda que não concordem com elas. Um exemplo disso é a sua determinação em enterrar todas as armas que estão na casa sob os cuidados do Tio Fuchs, enquanto um cunhado – o Mutilado – deseja utilizá-las contra o Inspetor de Quarteirão. Jacobina chamou os dois, mandou que Tio Fuchs abrisse o depósito e, à vista de todos os colonos, mandou cavar um grande fosso no quintal, onde mandou enterrar as armas. “- Que se enferrujem todas aí. Para que precisamos de pistolas e espingardas? Nossa casa é uma casa de paz. O assunto parecia encerrado. (Assis Brasil, 1997:133)

A comunidade só aceita os indivíduos que crêem piamente em sua líder, nos seus dons sobrenaturais e os que lhe tributam obediência. Aqueles que se afastam publicamente da crença, independente do motivo, e a difamam, são castigados pelos seguidores fiéis. Os Kassel são um exemplo disso, pelo menos, a colônia em peso fica contra os Muckers, acusando-os de terem assassinado a família. Um dos sobreviventes, Nicolau, enteado de Martinho Kassel, ao contar ao padrao o episódio do massacre sofrido, denomina matadores de parentes dos Muckers.

eram muitos, uns cinco ou seis, chegaram quando era quase madrugada e entraram na casa com tochas e armados de facões e revólveres. Ele ainda tentou implorar que fossem embora, mas os muckers já entravam em todas as peças, botavam abaixo as portas com pontapés e já degolavam as crianças. Luísa ainda ajoelhou-se na frente de um deles e pediu piedade, mas o bandido riu-se dela e ali mesmo cravou-lhe uma faca no peito. (Assis Brasil, 1997:135)

Através dessa ocorrência, percebemos que Jacobina domina e dirige a vida dos fiéis e ex-fiéis. Pois mesmo que não houvesse ordenado a chacina da família Kassel, havia anunciado a morte deles, e isso ratifica seus dons proféticos. O controle exercido por Jacobina sobre a existência de todos os partidários provém da posição que ocupa dentro da organização interna do grupo, imposta por ela própria, e que provoca as diferenças entre os seus membros. Aglutinadora dos diferentes indivíduos num mesmo ambiente, é também a responsável pelas desigualdades entre eles. Na comunidade formada pelos Mucker, distinguimos uma hierarquia composta de três camadas sociais, dentro das quais os participantes do movimento se dividem, a saber: na primeira, corresponde ao vértice, Jacobina; na segunda, os fiéis que gozam da simpatia da profetisa; na terceira os demais seguidores.

Como um messias, Jacobina Maurer representa o ápice do poder na comunidade. É a líder adorada, a quem tem total domínio sobre os adeptos. Jacó-Mula é um dos quais sente o poder desta mulher:

Que paixão, que delírio entretanto o prendia à Mutter e o fazia esquecer de tudo o mais? Vivia apenas por aqueles instantes que a enxergava, era alimentado por aqueles beijos eternos. Quanto mais os fatos se deflagravam e a imagem do mundo se distorcia, mais ele precisava da Mutter (Assis Brasil, 1997:139)

Suas prédicas, que para os fiéis só revelam verdades, não deixam dúvidas sobre a legitimidade da crença que estão formando no Ferrabrás:

Estamos construindo a verdadeira religião, assim como quis Martin Luther. “Nós plantamos aqui no Ferrabrás a semente de uma fé nova, revigorada pelo novo batismo, uma fé que não precisa dos Padres e

nem dos Pastores consagrados, e sim de um coração limpo e temente a Deus” (Assis Brasil, 1997:140)

Aos seguidores preferidos de Jacobina, esta denomina de “apóstolos”, procurando na Bíblia a sugestão para as indicações dos nomes e das características dos crentes: João Jorge passou por Ana Maria como se não a visse; Jacobina porém chamou-a e pôs-lhe o dedo indicador sobre os lábios. “- É meu apóstolo João, disse, (...) No outro dia, de coração leve, Jacobina chamava seu cunhado Carlos Einsfeldt de Judas Iscariotes, por seu grande apego ao dinheiro” (Assis Brasil, 1997:143)

A comunidade formada pela líder e seus adeptos não visa agredir as pessoas contrárias a ela. Em vários sermões e conselhos, Jacobina prega a paz, a luta pacífica, recusando-se a aceitar provocações. Ela exige dos seus um comportamento exemplar, pois só assim alcançarão a felicidade eterna:

A luta porém, era pacífica. Não levantassem um dedo, não erguessem a voz, deveriam manter-se mansos como foi Cristo até o último momento ante Pôncio Pilatos. Está no Sermão das Bem-Aventuranças que os mansos verão a Deus. (Assis Brasil, 1997:170)

Entretanto, apesar do desejo de viverem em paz, os participantes da seita são continuamente agredidos e, a cada vez, de forma mais violenta, conforme ilustra o trecho que segue: “A colônia ardia em retaliações: as casas dos Mucker, desde a Linha Nova até o Padre Eterno, eram incendiadas sem a menor piedade, e as mortes continuavam”. (Assis Brasil, 1997:171). Essa situação de agressividade contra os Mucker, que quase os impossibilita de praticarem sua fé, faz com que a própria Jacobina anuncie o momento de reagirem e de se vingarem dos ímpios: “- Meus filhos. A besta do Apocalipse está à solta. Chegou a hora de fazermos parar os ímpios, nem que seja pelo ferro e pelo fogo. Jacó [Mentz] está certo. A noite passada foi deles, mas a de hoje será nossa”. (Assis Brasil, 1997:172)

Os atos que praticam, a partir de então, mostram-se tão violentos quanto aqueles que os vitimam: incêndios e assassinatos tornam-se práticas comuns entre os discípulos de Frau Maurer. O terror que eles espalham pela colônia, fazendo com que o medo se estenda até São Leopoldo, é relatado pelo Delegado Lúcio Schreiner e pelo colono Pedro Serrano ao Chefe de Polícia Interino, o Doutor Abílio, que percebe aí um rastro de destruição e morte. Aos poucos, com as informações entrecortadas de um e de outro, o Doutor Abílio ia compondo um quadro de horrores: onze mortes, vários feridos, cinco ou seis incêndios, bestialidades de toda a ordem. Ao praticarem essas ações violentas, os fiéis não crêem apresentar uma conduta repreensível ou má, pois se julgam seres iluminados, abençoados pelo Espírito Natural, e escolhidos por Deus para serem os seus “agentes” na Terra. Eles não têm o objetivo de condenar os infiéis, já que o último julgamento será feito pelo Senhor, no dia do Juízo Final. Isso é dito pela Mutter ainda no tempo em que tentam viver pacificamente e buscam atrair mais partidários para a sua seita: “Se tratarem mal os nossos, o próprio Cristo responde: - Saí daquela casa ou daquela cidade e sacudi o pó dos vossos pés. Em verdade vos digo que o Dia do Juízo será mais tolerável para Sodoma e Gomorra do que para aquela cidade” (Assis Brasil, 1997:175)

Para os partidários de Jacobina, o confronto também assume o caráter de provação divina, ou seja, é a batalha que torna os verdadeiros religiosos aptos a frequentarem, após a morte, o Reino dos Céus. A guerra propiciará aos vivos uma melhor existência, afinal acreditam que os ímpios serão afastados da comunidade em formação, na qual está estabelecida a igualdade entre todos os homens.

Como consequência da residência apresentada, infla-se a irritação dos opositores que mais retaliações promovem contra os Mucker, conforme cresce a divulgação da fama da profetisa e a brutalidade dos atos de vingança dos frequentadores da casa de Jacobina. Grande parte das atividades que intentam prejudicar os partidários de Frau Maurer, é estimulada pelos jornais da época que, paulatinamente, apresentam artigos mais ferozes contra esses colonos.

Até o momento em que se iniciam as perseguições, os Mucker mantêm relações cordiais com o restante da sociedade e aceitam suas normas. Como exemplo temos o Pastor Boeber confessando ao jesuíta que os luteranos simpáticos a Jacobina não deixam de procurá-lo para a realização dos sacramentos:

- Padre, eu poderia fazer-lhe uma lista com dezenas de nomes de meus paroquianos que se passaram para Jacobina. O senhor sabe que no Ferrabrás há muito mais luteranos do que católicos. O mais vergonhoso é que para os batizados, casamentos, mortes, ainda recorrem a mim. Eu entendo sempre, não posso faltar ao meu dever. (Assis Brasil, 1997:190)

Os rompimentos posteriores referem-se, sobretudo, às práticas religiosas como casarem e sepultarem seus membros dentro de rituais estabelecidos por Jacobina. A proibição da líder, que impede os seus partidários de frequentarem as escolas e as igrejas, se dá unicamente por não acreditar que em tais lugares seja ensinada a religião verdadeira. A reunião de todos os Mucker, na casa dos Maurer, com intenção de formar um grupo de resistência e isolado dos outros colonos, só ocorre quando Frau Maurer convoca a todos, para que não fiquem à mercê das atividades criminosas dos ímpios:

Convocados por um alerta que percorreu todos os caminhos e entrou em todas as casas, os fiéis continuavam a chegar com as famílias e eram alojadas no Templo, na casa de Jacobina e até na estrebaria, onde disputavam o espaço com as vacas e os cavalos. (Assis Brasil, 1997:191)

Através de todo o desenrolar da história percebe-se que os signatários da profetisa reúnem-se não para preparar um ataque, mas para se defenderem. Os atos de violência que praticam são uma consequência do sofrimento que lhes é causado pelos crimes que a sociedade global lhes inflige. De colonos pacatos, professantes de uma crença pacífica, tornam-se homens temidos, que lutam para poder sobreviver e praticar uma religião que acreditam verdadeira. A repressão que sofrem, ao invés de dispersá-los, reforça o sentimento de união existente na nova comunidade, levando seus integrantes a um atávico espírito de clã. Contudo, a separação do restante da sociedade não ocorre por um radicalismo sectário da parte dos Mucker, mas por um ideal cristão ecumênico proposto por Frau Maurer, enquanto messias, reforçado pelas insatisfações diante das dificuldades encontradas fora do grupo messiânico.

O fato de a maioria dos crentes não se intimidar com as lutas travadas contra a força militar mostra a sua disposição em tentar manter a congregação, que não os relega a uma situação de abandono. Na nova comunidade, os seguidores de Jacobina não se sentem seres confinados à própria sorte, esquecidos pelos poderes governamentais ou pelos próprios semelhantes que enriqueceram, mas julgam ter encontrado um lugar onde têm função religiosa e social a cumprir, o que lhes restitui o sentimento de auto-estima perdido ao longo da colonização.

## 2. Jacobina, a mulher no domínio

Abordando a questão da religiosidade, as pessoas primeiramente são atraídas pelo curandeirismo de João Jorge Maurer que incentiva os moradores da região do Ferrabrás a aceitarem Jacobina, sua esposa, como um ser superior provido de dons divinos como de sua capacidade de curar enfermos com o uso de ervas medicinais, como acreditam os moradores do Ferrabrás. Depois, passavam a ver Jacobina como uma espécie de enviada divina que tem o poder de transmitir a palavra de Deus.

Um ponto a destacar é o aspecto físico de Jacobina: uma mulher pálida e extremamente frágil, porém é isto que a torna dominante. Através das palavras esperançosas, dos gestos de

docilidade, Jacobina consegue converter homens e mulheres ao Espírito Natural, que é aquele que estabelece a comunicação entre o divino e o terreno, e assim comanda seus passos e atitudes. Este é o seu diferencial, como observa o Doutor Fischer:

Jacobina é ainda moça e, em certo sentido, bela. Não se percebe à primeira vista que é uma colona, pois os traços conservam uma suavidade urbana. Poderia ser confundida com uma simples modista ou uma vendedora de flores. (Assis Brasil, 1997:202)

A profetisa Jacobina Maurer assume o papel de novo Cristo, comparando-se a este em seus discursos, pois para seus seguidores, ela possuía conhecimentos superiores referentes à Bíblia, já que incluía citações em suas falas naturalmente. Isto contribui para que aumentasse a confiança de seus seguidores, bem como para fortalecer a seita: “Breve teremos lugar [nosso Templo] onde vigorará somente a vontade de Deus e onde os ímpios não poderão chegar com seu dinheiro e com seus pastores. Passarão céus e terra, mas minhas palavras não passarão.” (Assis Brasil, 1997:152)

O maior poder de Jacobina era a palavra. Através dela, a profetisa enfeitiça uma legião de fiéis e abala a estrutura das igrejas católica e protestante. Com a habilidade de uma oradora consumada, ela transforma suas palavras em verdades absolutas, as quais ninguém interrompe ou questiona. O trecho a seguir mostra o poder das palavras da profetisa sobre todos que a cercam:

- O que nós estamos fazendo de mal. Tio Fucks? Na rua, negam cumprimento às pessoas que vêm aqui, deboçam delas e jogam pedras. Onde você acha que vai acabar isso?... Onde você quiser, Jacobina. Sua voz é muito mais forte do que imagina. Esse povo que você vê aqui seguirá você para onde você mandar (Assis Brasil, 1997:131)

Sendo uma pessoa venerada por todos seus seguidores, Jacobina adquire maior confiança e aceitação quando expõe suas razões para não dedicar respeito aos sacerdotes. A profetisa alega que eles detêm o poder social e econômico e, por esta razão podem ser considerados aliados daqueles que exploram os moradores da colônia.

Frau Maurer, defendendo estas proposições, se torna apta a profetizar e suas pregações são ouvidas e colocadas em prática por seus discípulos, que ficam cientes de que terão que superar muitas controvérsias para manter a seita: “Os homens maus agora querem reduzir todos do Ferrabrás a um bando de indigentes e famintos, negando-lhes a comida. Pois bem, os crentes que se preparassem para dias difíceis”. A ideia de Fim dos Tempos é bastante abordada por Jacobina em seus discursos, ela associa o Apocalipse ao fim da seita. Para isso, ela se utiliza do texto bíblico para dar veracidade e legitimidade às suas profecias: “Quando virdes estas coisas acontecerem, sabereis que o Reino de Deus está próximo. Nada do que sucede agora não foi previsto pelo Espírito Natural. (Assis Brasil, 1997:257)

O nascimento da filha Leidard enfatiza a ideia de fim de mundo. Já que a profetisa ainda prevê o extermínio do grupo fazendo uma associação com o da própria criança. Para Jacobina, a menina representa a fé de todos na religião verdadeira que ela difundiu. Esta posição se evidencia no seguinte trecho da obra:

Esta criança, gerada e nascida em nossa fé, ela será o sinal. O seu destino será o nosso destino. Mas não tenhamos inquietações. Fomos vencedores, e devemos dar graças porque nenhum dos nossos foi ferido, nem na alma nem na carne. Leidard, com sua saúde e de sua beleza, é a imagem de nossa inocência e nossa verdade (Assis Brasil, 1997:384)

Jacobina consolida sua posição de líder religiosa e de divindade quando seus seguidores a vêem subir aos céus e escutam a voz de Deus anunciando-a como Sua filha:

Com um arrepio, Jacó-Mula percebeu que a mulher não pousava mais no piso, alçava-se num movimento suave e contínuo em direção ao teto estranhamente aberto, revelando o céu daquele final de tarde onde as nuvens douradas davam lugar a grandes claros de azul. E ela sorria, desejosa de abandonar de abandonar este mundo pecador e perverso. Os braços estiravam-se em todo o comprimento e o corpo alongava-se como uma seta apontando para o alto entre as nuvens então soou uma voz grave e antiga do Senhor, vinda desde a eternidade das eras: ESTA É MINHA FILHA MUITO AMADA, NELA EU PUS TODA MINHA BENEVOLÊNCIA (Assis Brasil, 1997:156)

Apesar de participarem de uma seita, nota-se que o comportamento demonstrado pelos participantes é o de uma grande família, onde a líder se apresenta como mãe, e os adeptos são seus filhos. O grupo é tido como uma irmandade onde quem governa é o messias. Jacobina é a principal personagem deste grupo messiânico, pois agrega a figura de profetisa e de líder e, para isso, muitas vezes, assume a personalidade de Cristo, tentando conduzir a salvação das almas de seus discípulos.

Um outro aspecto que mostra a determinação da personagem Jacobina é que, mesmo sabendo do trágico desfecho que teria o fanatismo dos Mucker, continuava perseguindo seu objetivo. Neste ponto a lucidez de Jacobina é bastante evidente, pois, em sua máxima “A paz será cinzas”, ela já de antemão tem uma noção bem real do que vai acontecer a seus seguidores. Note-se, porém, que ela, em momento algum, recuou.

Jacobina representou a carência do povo alemão ao chegar no Rio Grande do Sul pois os mesmos eram iludidos, tinham seus costumes modificados e acabavam se dividindo ao entrar em confronto com a cultura brasileira. Jacobina era como um refúgio, um conforto para quem estava desesperado e perdido nestas terras.

A profetisa representa, apesar de seu forte cunho religioso, um papel ideológico, social e político, pois se opõe à ordem instituída e abre novos caminhos para seus seguidores através de um estilo socialista, que considerava não somente as pessoas com bens materiais, mas também os pobres e esquecidos, sendo assim um foco de luz para os alemães aviltados em sua cultura e em seus sonhos de progresso.

Através de todo o panorama elucidado por Assis Brasil em *Videiras de Cristal*, seja ele histórico, econômico ou religioso notamos o papel representado pela seita de Jacobina foi decisivo para o contexto da imigração alemã no Rio Grande do Sul pois questionou a ordem vigente e colocou à mostra as falhas no processo migratório gaúcho. Porém ao leitor cabe a missão de interpretar e interrogar a todo o momento se os Mucker foram culpados ou inocentes. Esta dúvida permite a análise direta dos fatos e busca iluminar este episódio tão obscuro da história de nosso estado. Vimos que Assis Brasil busca a fidelidade histórica porém não descuida da criação de um mundo ficcional onde proporciona ao leitor uma ótica universal da colônia alemã sem mistificar o episódio histórico. *Videiras de Cristal* é, portanto, um romance onde a literatura e a história caminham juntas porém sem que percam suas respectivas funções no contexto e na análise da obra.

## BIBLIOGRAFIA

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Videiras de Cristal*. 5 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.  
 CULTURAS em movimento: *a presença alemã no RS*. Porto Alegre: Riocell, Timm&Timm. Ed., 1992.  
 GUIMARÃES, Josué. *A Ferro e Fogo – Tempo de Guerra*. 6 ed. Porto Alegre: L&PM, 1995.

In: *Algumas páginas mais: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea*. Carmem Riegel e Rildo Cosson (orgs.). Pelotas: UFPel; Fundasul. Fafopee, 2002. 163p.

## HISTÓRIA E LITERATURA EM VIDEIRAS DE CRISTAL

Vera Fátima Gobbi Cassol<sup>2</sup>

Professora no CE Dr. Dorvalino Luciano de Souza – Cerro Grande-RS. Trabalho apresentado na URI-FW,

A vasta temática e profundidade com que Luiz Antonio de Assis Brasil trabalha *O Romance dos Muckers*, implica um conhecimento histórico e literário contemporâneo e uma adequada contextualização na tentativa de estabelecer-se um paralelo entre essas duas ciências que se complementam, enriquecem e espe- lham, ao mesmo tempo de contribuem na construção da cultura brasileira. O duelo que se define entre o con- servador, o tradicional, o abastado – como frutos de privilégios e favorecimentos escusos – e o subjugado, o novo, o carnavalesco e revolucionário, guia *Videiras de Cristal* para a crítica sócio-histórica tendo como veí- culo a rica literatura decorrente da abstração do real e da porção ficcional que impregna a obra.

O presente trabalho ocupa-se da ilustração de quatro atitudes que sintetizam a análise edificada no romance. Primeiro, a literatura busca apontar para o descaso com os imigrantes alemães que, jogados a sua própria sorte, facilmente se deixavam conduzir por “salvadores da pátria”, líderes que despontavam da mes- ma situação, brotando com confiança e entendimento da realidade. Jacobina surge nesse contexto e dessa forma se fortalece.

Num segundo auferimento se percebe a relação afetiva que advém da doutrina do Espírito Natural, marcando a necessidade física, corpórea dos seres humanos, estampada na vivência de Jacobina que a to- dos recebia com o *ósculo da paz*. A popularização dessa “doutrina”, exige que a Mutter se destaque nas fun- ções e sobreponha-se ao seu próprio marido, marcando a superação do patriarcalismo, que quer, ao mesmo tempo, significar a derrocada da pobreza, do estado de miséria e injustiças que submetem os colonos ale- mães da região do Ferrabrás. Um sociedade que oprime e não satisfaz as necessidades básicas da popula- ção e encontra na sua gênese, o império do sexo masculino, portanto da intolerância, da técnica, do desres- peito.

Um quarto momento da ficção revela a facilidade com que surgem seitas, movimentos e crenças quando há distanciamento na satisfação das necessidades básicas dos seres humanos. Mesmo essa constação estabelece uma reflexão que vai além do horizonte da tradição e da obediência cega e da intolerância das instituições centralizadoras. Nisso consiste a liberdade de culto, de organização religiosa e da profissão de fé.

Abordando essas quatro temáticas, a pesquisa dividiu o trabalho em quatro capítulos que fazem, respectivamente, um resgate dos aspectos biográficos do escritor Assis Brasil, a contextualização da obra *Videiras de Cristal*, a compreensão da história e, por último, a relação com a literatura.

### 1. Aspectos biográficos de Luiz Antonio de Assis Brasil

Nascido em Porto Alegre em 1945, é bacharel em Direito e Doutor em Literatura pela Pontifícia Uni- versidade Católica do Rio Grande do Sul, onde coordena a Oficina de Criação Literária. De família ligada à formação do Estado, passa a infância e a adolescência em Estrela, zona de colonização germânica. Quando vai a Porto Alegre, estuda com os padres Jesuítas e orienta-se para o Direito. Seu talento artístico também foi expresso na música. Luiz Antonio de Assis Brasil foi violoncelista da OSPA.

---

<sup>2</sup> Professora no CE Dr. Dorvalino Luciano de Souza – Cerro Grande-RS. Trabalho apresentado na URI-FW,

A música, entretanto, foi substituída pela literatura e o direito, pelo exercício do magistério. Nos anos oitenta, exerceu diferentes cargos administrativos ligados à cultura: diretor do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre e diretor do Instituto Estadual do Livro e subsecretário de Cultura do Estado, presidente da Associação Gaúcha de Escritores no biênio de 88/90, entre outros cargos de destaque.

Doutor em Letras, atualmente é professor adjunto na PUC-RS do Rio Grande do Sul onde, no Curso de Pós-Graduação em Letras, coordena uma oficina de criação literária que já publicou várias antologias de contos. Sobre o autor em *Videiras de Cristas* e outras obras de cunho histórico, nota-se a preocupação em desmistificar os heróis da nossa História, apresentando-os em sua dimensão humana, com falhas, fraquezas, mas exaltando também os momentos de grandeza. Tendo a história como pano de fundo, Assis Brasil, vai desta forma, reconstituindo o passado do Rio Grande do Sul.

*Obras:* Um quarto de légua em quadro (1976), A prole do corvo (1978), Bacia das almas (1981), Manhã transfigurada (1982), As virtudes da casa (1985), O homem amoroso (1986), Cães da Província (1987), Videiras de cristal (1990), Perversas famílias (1992), Pedra da memória (1993), Os senhores do século (1994). Em 1998 publicou no jornal Diário do Sul o folhetim *Breviário das Terras do Brasil*.

*Prêmios recebidos, sem inscrição prévia:*

- prêmio Ilha de Laytano (1977) por Um quarto de légua em quadro;
- Prêmio Érico Veríssimo (1987) concedido pela Câmara de Vereadores de Porto Alegre pelo conjunto de sua obra;
- Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro (1988) por Cães da Província.

## 2. Contextualização da obra *Videiras de Cristal*

Categoria: Literatura Brasileira

Gênero: ROMANCE

Resenha: O livro *Videiras de Cristal* originou o filme *A paixão de Jacobina*.

A ação ocorre na colônia germânica do Padre Eterno entre os anos de 1872 e 1874. Reconstitui parte da história do nosso país: liderada por uma mulher frágil, Jacobina Maurer, uma legião de colonos alemães revoltam-se contra as instituições da época, enfrentando o próprio exército imperial. Personagem de lenda e verdade, Jacobina tinha sua imagem confundida com o próprio Cristo, fazendo previsões sobre o fim do mundo e confortando os deserdados com promessas de paraíso celeste. Até hoje o episódio dos Muckers despertou interesse e constrangimento, pois os descendentes de seus protagonistas ainda vivem na região conflituosa.

*Videiras de Cristal* (Mercado Aberto, 542 páginas) foi lançado em 1990, após uma pesquisa que durou dois anos e meio. A história dos muckers, Assis Brasil conhece desde a infância passada na cidade de Estrela, na zona de colonização alemã. “É um assunto que sempre volta, embora as pessoas não gostem de falar a respeito – muitas ainda associam os muckers a bandidos”, diz o autor.

A mística em torno de Jacobina, atração que ela exerceu sobre um contingente de deserdados e desvalidos e os componentes trágicos da história induzem a comparações com Canudos, embora alguns críticos afirmem que o movimento dos muckers não tinha cunho político, direcionava-se mais o religioso, ao messiânico.

Mas Assis Brasil não se furta às analogias – a começar pelas origens do que viria a se transformar em tragédia. “O comércio na região dos muckers foi desaparecendo por causa das fábricas de São Leopoldo. O empobrecimento, a falta de escolas e de assistência médica contribuiu para que toda essa população sem recursos e abandonada se voltasse para Jacobina”.

O escritor reconhece que a densidade política da Revolta dos Muckers era menor do que a de Canudos. “Não se tratava de um movimento contra o Império”, diz ele, “mas foi um movimento importante. Ocorreu

antes de Canudos, mobilizou o Império a ponto de enviarem contra os muckers o que sobrou do exército imperial após a Guerra do Paraguai – aliás, uma fração considerável do exército brasileiro, que incluiu um regimento de infantaria e um de artilharia. Tudo isso para debelar uma revolta na qual só se falava alemão”. O aparato bélico enviado contra os rebeldes incluiu, segundo o escritor, algumas inovações tecnológicas, como os foguetes incendiários lançados de uma plataforma, os foguetes à congreve, além de morteiros e quatro canhões.

A obra trata da imigração alemã no RS. O autor parte de um acontecimento político - o episódio dos Muckers. A personagem principal é a própria Jacobina, que comandou a insurreição contra a ordem constituída em nome dos princípios religiosos, o fanatismo, o abandono espiritual e material a que foram relegados os alemães que se estabeleceram na região do RS - Vale dos Sinos - a partir de 1824. O cenário é o próprio morro do Ferrabrás, próximo a Nova Hartz, palco dos lamentáveis acontecimentos que mancharam a História do RS na metade do século XIX, por isso, claramente se constata o predomínio do romance histórico com estrutura neo-realista. A linguagem é tradicional concentrando uma visão crítica e desmistificadora do passado.

A noção de espaço é precisa, porque o autor utiliza-se do descritivismo. O local é o Rio Grande do Sul, área de colonização alemã - Padre Eterno - no morro Ferrabrás (atual Sapiranga), colônia com pouca infra-estrutura.

Entre 1872 e 1874, a época do Segundo Reinado e do processo de Industrialização com o princípio da fase de descrédito de D. Pedro II. O fato relatado pelo livro não foi um processo isolado e, sim, uma relação com a realidade política, econômica e social da época. Outras tantas revoltas surgiram no Brasil no final do século XIX e início do século XX. As mais expressivas do ponto de vista das causas e consequências são: a Revolução nativista pernambucana de 1817; a Confederação do Equador no Nordeste em 1824; a Revolta dos batalhões de mercenários no atual PDC em 1828; a Cabanagem no Pará 1831-40; a Guerra dos Cabanos de Pernambuco e Alagoas 1832-35; a Sabinada na Bahia 1837-38; a Balaiada no Maranhão 1838-40; as lutas internas no Reinado de D. Pedro II; a Revolução Liberal de São Paulo 1842; a Revolução Liberal de Minas Gerais 1842; a Revolução Farroupilha 1835-45 (Ou Guerra dos Farrapos); a Revolução Praieira em Pernambuco 1848-49 e a Revolta dos Muckers do Ferrabrás - São Leopoldo -RS 1873-74. Deve-se observar que são contemporâneas três guerras messiânicas ocorridas no Brasil, no século XIX: Muckers (RS), com Jacobina Maurer; Canudos (BA), com Antônio Conselheiro e Contestado (SC), com Antônio Maria.

Quanto a linguagem, constitui-se de uma narrativa fragmentada, ora feita em 1ª pessoa, ora em 3ª pessoa do singular (narrador onisciente e imparcial). Os personagens são apresentados individualmente e, aos poucos, incorporam-se à trama. Em algumas passagens, o narrador assume a "fala" de certos personagens para melhor externar seus sentimentos.

Entre os personagens, destacam-se, no conjunto da obra *Videiras de Cristal*, **Jacobina Maurer**, esposa de João Jorge Maurer, mulher frágil que liderou o movimento messiânico dos Muckers. Grande capacidade de persuasão, carisma, demonstrava equilíbrio emocional. Dizia ser o novo Cristo. Curava as pessoas pelo Espírito Natural; **João Jorge Maurer**, o "Wunderdocketor" (doutor maravilhoso), marido de Jacobina, no final do episódio é trocado por Rodolfo Sehn, abandona o movimento e enforca-se; **Jacó-Mula**, estereótipo do fanatismo do movimento. Ignorado pela família e pelos amigos, foi morar em Ferrabrás, integrando-se aos muckers. Tornando-se um dos mais fiéis amigos de Jacobina; **Johann Georg Klein**, nascido na Alemanha era um homem culto com desejo de ser pastor. No Brasil, casou-se com Carolina Mentz, irmã mais velha de Jacobina, sendo convidado por esta a exercer funções eclesíásticas entre os Muckers. Ele aceitou e tornou-se um dos membros mais importantes; **Rodolfo Sehn**, amante de Jacobina; **Christian Fischer**, psiquiatra alemão que acabou aderindo à causa dos muckers; **Ana Maria Hofstätter**, apaixonada por Halbert. Com o assassinato deste, passou a odiar Jacobina (para quem trabalhava como criada), porém, permaneceu servindo-lhe até o final da trama; **Halbert**, morava em Ferrabrás, era um mucker; porém, quando preso e, logo após absolvido, foi morar com seu tutor, que era católico. Começou a colaborar com a polícia, indicando nomes e suspeitos do atentado contra João Lehn. Foi assassinado; **Tio Fuchs**, o ruivo mucker que matou Halbert;

**Schreiner**, Delegado da província de São Leopoldo; **Splinder**, subdelegado; **João Lehn**, Inspetor de Quartelão do Ferrabrás; **Mathias Munsch**, padre da Companhia de Jesus. Preocupado em salvar as almas, foi morto antes do combate final; **Boeber**, pastor da Igreja Luterana do Padre Eterno, morreu queimado juntamente com sua casa; **Coronel Genuíno Sampaio**, comandou o primeiro ataque aos muckers; **Capitão San Tiago Dantas**, passa ao comando do segundo e definitivo ataque.

Na colônia germânica de Padre Eterno, aos pés do Morro Ferrabrás, nos anos de 1872 a 1874, dá-se um episódio fascinante da história do Rio Grande do Sul. Um grupo de colonos alemães liderados por uma frágil mulher, Jacobina Maurer, a qual se intitulava o "Cristo Feminino", revolta-se contra as instituições da época. Os "muckers" (santarrões, hipócritas, santos fingidos, em alemão) eram confortados por Jacobina com suas promessas do paraíso celeste, pois esta fazia previsões sobre o fim do mundo. Sendo vistos como fanáticos pelas autoridades e demais cidadãos, os muckers começaram a ser perseguidos. Ao contrário do que pensavam, o grupo começou a aumentar, tendo como apoio as palavras da Mutter (mãe), "a porta-voz do Espírito Natural". Com isso, uma verdadeira guerra se instaurou na colônia: de um lado os muckers, defendendo sua fé, e de outro os demais colonos, que defendiam a ordem.

Com o elevado número de mortes e incêndios, a situação chegou ao ponto de ser necessária a convocação do Exército Imperial para pôr fim à confusão. A essa altura, os muckers eram cerca de duzentas pessoas, capazes de morrer por Jacobina. Com a chegada do Exército Imperial, eles se reuniram na casa da Mutter, na busca de refúgio e proteção; porém, após alguma resistência, o lugar foi tomado pelo exército, que se constituía de mais ou menos quinhentos homens bem armados. Os muckers e sua cidadela foram arrasados. Jacobina, sua filha caçula ("a filha da fé") e mais umas vinte pessoas, entre elas os principais líderes, conseguiram fugir para um esconderijo no Morro Ferrabrás. No entanto, um dos sobreviventes, Andreas Luppa, que teve sua família morta, revoltou-se contra Jacobina, entregando-a às autoridades. Num segundo ataque, o Exército matou o restante, inclusive a líder Jacobina Maurer.

O livro *Videiras de Cristal* relata, com verossimilhança, os fatos ocorridos em tal acontecimento (Revolta Messiânica dos Muckers). Luís Antônio de Assis Brasil, com ajuda de pesquisas e um bom respaldo bibliográfico, conseguiu caracterizar com detalhes a vida dos personagens envolvidos na história. É, no entanto, um romance de ficção, tendo em vista a criação de vários personagens e suas vicissitudes. Apesar de o livro estar preso no tempo, consegue-se visualizar muito bem a história devido ao detalhismo. Assis Brasil usa um artifício muito peculiar para melhor caracterizar seus personagens que é a profunda análise psicológica. Assim, pode-se perceber os conflitos internos de cada um. O autor faz uma crítica sutil à estrutura do governo imperial, através dos liberais, mas não apresenta solução para os problemas. A história (religiosa) é atemporal, pois seitas como a dos Muckers surgem a toda hora. Outro ponto interessante a ser ressaltado é a mesquinhez, o individualismo e a ingenuidade das pessoas. Os adeptos da seita eram cegos de tão ingênuos e os outros personagens, com exceção do Padre Munsch, colocavam seus interesses em primeiro lugar (BONDAN, 2002).

### 3. A História

O episódio descrito romanceado por Assis Brasil em *Videiras de Cristal* também é conhecido como a Revolta dos Muckers do Ferrabraz, com início em "1872, talvez junho" (BRASIL, 1992, p. 11). Nos anos de 1873-74, sendo comandante das Armas do Rio Grande do Sul o pernambucano Mal. Vitorino Monteiro o Barão de São Borja, teve lugar em São Leopoldo, mais precisamente na "Colônia do Padre Eterno, às margens do rio dos Sinos, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul" (idem, p. 19) o episódio conhecido como a Revolta dos Muckers do Ferrabraz, que terminou provocando a intervenção de forças do Exército locais para combatê-la. Ação militar que a própria população contrária a Jacobina, preconizava e até defendia: "- Um dia (...) a própria Guarda Nacional pode ser chamada a garantir as leis do Império no Ferrabrás" (BRASIL, 1992, p. 112).

O triste episódio de fanatismo religioso, aliado a intrigas de colonos e autoridades e falta ou deficiência de informações exatas, terminou por provocar uma tragédia social que melhor poderá ser avaliada politicamente pelo leitor e historiador interessado na leitura das seguintes obras, entre outras: - SHUPP, Ambrósio (padre jesuíta). Os Muckers (mais de uma edição); PETRY, Leopoldo. Episódio do Ferrabraz - Os Muckers; São Leopoldo: Ed. Rotermond. 1957; DOMINGUES, cel. Av. Moacyr, A Nova face dos Muckers. São Leopoldo: Ed. Rotermond, 1977.

O cenário da revolta foi a linha Ferrabraz, em Sapiranga, tendo envolvido as localidades atuais de Campo Bom, Lomba Grande, Novo Hamburgo e sob a liderança do casal João Jorge e Jacobina Maurer. A falta de habilidade policial, instigada por acusações exageradas, terminou por acirrar o ódio entre os colonos que seguiam o casal Maurer, contra a situação de vexame que lhes impunham autoridades e vizinhos.

Nuvens é que não faltavam: com insistência chegavam notícias de um grande movimento a ser desencadeado pelos Padres, Pastores e autoridades, com o objetivo de pôr um fim às reuniões do Ferrabrás. O Inspetor já ameaçara proibi-las, nem que para isso precisasse de soldados e armas, porque elas atentavam contra a segurança da população BRASIL, 1992, p. 150)

Os mucker sofriam toda a ordem de represálias, como narra *Videiras de Cristal*: "- Acabou o café. Acabou o sal. (...) o comerciante, à vista dos outros fregueses, dissera que para a gente do Ferrabrás não vendia mais" (p. 93). O conflito com os muckers foi se agravando ao ponto de o Presidente da Província, Dr. João Pedro Carvalho de Moraes, determinar ao seu Comando das Armas a intervenção na revolta "Naquela véspera do Segundo Domingo depois da Páscoa do ano de 1873 (BRASIL, 1992, p. 149). Sob o comando do cel. Genuíno Olímpio de Sampaio, heróida guerra do Paraguai, foi destacado um forte contingente de 500 homens de Infantaria, Cavalaria e Artilharia nucleado pelo 13<sup>a</sup> BC de Porto Alegre. A intransigência dos governantes, fica expressa nas seguintes palavras do Presidente da Província:

(...) Nada mais nos resta do que a ação militar. Temos sido muito generosos com um movimento que ao princípio não parecia importante, mas que se avolumou com o correr do tempo e agora põe em risco não apenas a colônia alemã e a cidade de São Leopoldo, mas a própria Província do Rio Grande do Sul (BRASIL, 1992, p. 367).

Ao escurecer de 28 junho 1873, o cel Genuíno ordenou um ataque sobre a casa dos Maurer, esperando obter sua prisão. Os muckers entrincheirados em troncos de árvores e depressões de terreno que conheciam muito bem, reagiram violentamente ao custo de 4 mortos e 30 feridos.

Sendo noite, o cel. Genuíno ordenou um retraimento para 10 km à retaguarda, em Campo Bom atual. Decorrido 21 dias, "(...) Em campanha no Morro do Ferrabrás, 19 julho 1874" (BRASIL, 1992, p. 494), o cel Genuíno com reforços recebidos, inclusive 150 colonos alemães voluntários, atacou novamente o reduto mucker na casa do casal Maurer. O ataque e reação foram violentos! Morreram 12 homens e 8 mulheres muckers. Foram presos 6 homens e 36 mulheres. O romance diz que "Os muckers foram trazidos um a um pelo Oficial de Justiça e postos de pé à frente da mesa das audiências, onde está o Chefe de Polícia, o escrivão e o Delegado (...) (1992, p. 197). Poucos conseguiram fugir. Cerca de 17 muckers se retiraram para outro reduto. Eles constituíam parte das lideranças mais expressivas. Para o cel. Genuíno pareceu que a vitória tinha sido completa. Ao amanhecer de 20 julho 1874, o acampamento legal foi atingindo por tiros de tocaia disparados do mato próximo. O cel. Genuíno teve cortada com um tiro uma artéria da coxa, vindo a perecer, após esvaír-se, em sangue, sem o socorro do médico que deslocava-se para São Leopoldo com os feridos.

A tropa do Exército, após combater no dia 21, retraiu novamente para Campo Bom Assumiu o comando o cel. César Augusto. Em 21 de setembro de 1874, novo ataque ao reduto dos muckers foi repellido, deixando um saldo de 5 mortos e 6 feridos do Exército. Em 25, a força civil composta de colonos de Sapiranga, Taquara, Dois Irmãos e outras picadas, tentaram, sem êxito, um ataque ao reduto mucker. Foi aí que o

cap. Francisco Clementino Santiago Dantas, que participara dos ataques iniciais ao lado do cel. Genuíno, se ofereceu ao Presidente da Província para comandar o ataque final. Em 2 de outubro, decorrido 35 dias do início das operações contra os muckers, o cap. Santiago Dantas atacou o último reduto dos fanáticos. No renhido combate pereceram 17 muckers, dos quais 13 homem e 4 mulheres.

(...) o delegado de São Leopoldo estava no Ferrabrás e amarrava os fiéis em cordas e amarrava essas cordas uns nos outros, tudo igual como os brasileiros fazem com os negros. E mandava que os soldados dessem pau e relho em todos os fiéis presos e prendia as mulheres dentro de casa, de onde não podiam sair(...) (BRASIL, 1992, p. 272).

Os muckers, presos antes e durante a luta, após processo em que foram condenados, apelaram e foram liberados em 1883. Os muckers sobreviventes, para fugir às perseguições dos habitantes do lugar, mudaram-se para a Terra dos Bastos, em Lageado. Lá, no Natal de 1898, foram atacados e chacinados por colonos da Picada de Maio que acreditavam ter sido eles os assassinos bárbaros da Sra. Shoreder, vítima, em verdade, de seu marido, que a matara para casar com outra. Verdade que só veio à luz depois do linchamento dos muckers remanescentes inocentes.

Participaram do combate aos muckers, o cel. Carlos Teles, que, mais tarde será sitiado por 46 dias em Bagé, e João Cezar Sampaio, que o libertou em 8 de janeiro de 1894 à frente da Divisão do Sul. O último era genro do cel. Genuíno, morto no Ferrabraz. Ambos, Carlos Teles e Sampaio, destacam-se por feitos heróico em Canudos. Nesse tempo, as tropas do Exército da guarnição do Rio Grande do Sul sentiam os maléficis efeitos do Regulamento de Ensino do Exército de 1874, de cunho bacharelesco.

No episódio do Ferrabraz, tropas do Exército, sem disporem de um desejável sistema de informações, foram lançadas numa operação sangrenta, fruto da inabilidade das autoridades de São Leopoldo e da Província. Em Canudos, isso se repetirá em maiores proporções. A lição deste episódio foi ignorada em Canudos e os abusos se repetiram. A resistência dos muckers contou com o concurso de colonos veteranos da Guerra do Paraguai.

Os muckers foram colonos que ocuparam o Ferrabraz no centro do triângulo balizado por Novo Hamburgo, Taquara e Gramado, povoado por imigrantes alemães agricultores. Estes colonos sem assistência médica, religiosa e educacional entraram num processo de decadência social e de empobrecimento. Nesse quadro de abandono despontaram as lideranças de João Jorge Maurer, um curandeiro a quem os colonos confiavam sua saúde. Sua esposa Jacobina, na falta de padres e pastores, passou a interpretar a Bíblia e assim a desfrutar grande credibilidade que aumentou com seus ataques epilépticos, atribuídos e explorados como encontros com Deus. "(...) uma personagem que se intitulava o novo Cristo" (BRASIL, 1992, p. 183). Essa situação caótica é descrita por Brasil (1992), da seguinte forma:

(...) a colônia apresenta duas faces: de um lado a face *boa*, isto é, a dos imigrantes que, aqui chegados há quase cinquenta anos, adquiriram fortuna e vieram morar em São Leopoldo. Desfrutam de algumas vantagens do mundo civilizado e podem importar seus cristais da Boêmia (...) a *má*, constituída por toda esta gente que se espalha nas duas margens do rio dos Sinos e forma pequenos núcleos de vida apagada: falam apenas alemão, vivem em pequenos lotes de terras(...) (p. 46)

Jorge Maurer, cuidando do corpo e sua esposa, do espírito de um povo abandonado nas matas e grotas, facilmente exerceram liderança que resultou no triste episódio de revolta que tantas vidas imolou. "(...) João Jorge explicava aos clientes que as receitas das poções não eram prescritas mais por ele, mas sim pelo Espírito Natural que falava por intermédio de Jacobina. A notícia de que Maurer contava com as faculdades sonambúlicas da esposa correu por toda a colônia do Padre Eterno, Hamburgerberg e até São Leopoldo"

(BRASIL, 1992, p. 55). Os colonos, vindos para povoar a região, eram originários da região de Hueruch, no Sudoeste da Alemanha, onde, na época, havia grande miséria decorrente do arrasamento sofrido pelas tropas de Napoleão e, diante das necessidades vitais não satisfeitas, organizaram-se a seu modo sob a liderança dos Maurer: “- No Ferrabrás. Os Maurer constituem uma congregação em que tudo é de todos. Praticam um socialismo que ultrapassa em muito as ideias de Proudhon” (BRASIL, 1992, p. 112).

Duque de Caxias a esta época fora do governo vivia a angústia da doença e morte da duquesa de Caxias ocorrida em 1874. Somente em 22 de janeiro assumiria pela derradeira vez o Ministério da Guerra e a Chefia do Governo. Portanto nada pode fazer em benefício da pacificação dos muckers ocorrida sob a égide do Gabinete de Ministros que ele substituiria.

#### 4. A Literatura

A obra *Videiras de Cristal* aborda uma temática de cunho histórico apresentando, com amparo real, discussão de vários conceitos que são apropriados pela Literatura na busca pela desmistificação das instituições tradicionais com vistas a construção de um movimento que supere o cotidiano. No dizer de Hohlfeldt, “Assis Brasil perseguiria a desmistificação, buscando demonstrar que, por trás das grandes sagas, remanescem sofrimentos profundos e a desagregação familiar” (1998, p. 66). Assis Brasil analisa, através da personagem principal de Jacobina, a necessidade da liberdade religiosa como enriquecimento cultural e razão de cooperação entre os seres humanos, ao mesmo tempo em que preocupa-se com os rumos que grupos religiosos que decorrem dessas situações místicas, sem profundidade, sem consciência de seus movimentos.

O médico, João Jorge Maurer e sua mulher, Jacobina, formam o casal que participou de um dos momentos mais sangrentos do Segundo Império da história brasileira. Em 1874, Jacobina, uma imigrante alemã, lidera uma seita dissidente do protestantismo e ocupa seu tempo com a leitura da Bíblia, a cura dos males do corpo e a salvação da alma. Ela prega que, no dia de Pentecostes (50º dia depois da Páscoa), quando brilhar uma luz no céu, o mundo vai ser consumido por chamas purificadoras. *Videiras de Cristal* ilustra os momentos de revelação com a passagem: “E a voz do Senhor, lenta e séria, fez-se mais uma vez ouvir: JACOBINA É ELEITA PERANTE MIM, EU A FIZ MINHA E DE TODOS VOCÊS. CONFIEM NELA NESTE MOMENTO DE ANGÚSTIA” (1992, P. 461).

A força com que diz suas palavras, além de seus míticos desmaios, considerados uma prova de mediunidade, transformam Jacobina em uma líder religiosa capaz de multiplicar a esperança daquela gente marginalizada, ao dizer “- E vocês, não percebem o quanto a diênça é uma forma de submissão? Venham para mim, que ofereço a saúde e a vida sem humilhá-los nem apregoar caridade” (BRASIL, 1992, p. 211). A população local, que vivia na região onde hoje está a cidade de Sapiranga, teme pelo crescimento de sua fama e passa a tratar seus seguidores de muckers (falsos beatos). Controla também cada passo daquela comunidade que, sob um estado crescente de transe espiritual, passa a viver sob regras pagãs, ou seja, com uma boa dose de liberdade sexual e social. “Em um meio comandado por preceitos rígidos, Jacobina busca tornar as pessoas mais livres e sensuais”, escreve Ubiratan Brasil (2002, p. 03). Continua, afirmando que “vivemos em uma época desprovida de interesse, em que a globalização minimiza a qualidade de vida. Afetivamente, a humanidade regrediu” (idem), por isso a necessidade de se discutir esses valores que a literatura apresenta e que refletem o cotidiano sócio-histórico da formação da sociedade gaúcha e brasileira como um todo. Inclusive no que diz respeito a discriminação e aos preconceitos que ficam claro na obra quando o narrador descreve situações em que o nome dos muckers é usado como símbolo de medo diante da educação das crianças pelos cidadãos *dignos* contrários às pregações de Jacobina, principalmente quando ocorria uma doença mental, quando as crianças não dormiam, molhavam a cama à noite ou faziam travessuras: “Cuidado que a Jacobina te pega” (idem, 258).

Um sentido presente em *Videiras de Cristal*, que por muitas vezes é reafirmado como valor observado pelos muckers e, especialmente, pela líder Jacobina, é a afetividade. O zelo pelo corpo, pela sensualidade, que o mistério de seus profundos e prolongados sonos, dos quais ressurgia iluminada, conferem uma preo-

cupação da protagonista com o resgate da beleza, da feminilidade, da paixão intensa e do amor que, mesmo parecendo libertino ao apresentar-se como um contra-valor no mundo burguês, capitalista, tece os elos e acende a chama ardente do prazer que brota do *Espírito Natural*. Por outro lado, revela um cuidado que busca apresentar a mulher como pura sensualidade e beleza necessárias ao sexo feminino, principalmente, porque “nenhuma mulher deve impor aos homens uma visão deprimente, ainda mais mulher jovem e solteira” (BRASIL, 1992, p. 209).

Sem se furtar a uma discussão social, Assis Brasil aborda a necessidade de organização, cooperação, solidariedade e de satisfação das necessidades básicas dos seres humanos como fundamento principal do movimento mucker, apontando para o descaso das instituições políticas. População que passou a ser liderada por Jacobina em todos os momentos das suas vidas. Até mesmo nas lutas quando “Apenas a Mutter os confortava. (...) percorria os postos de guarda como um anjo da esperança, só voltando para a choupana depois de encorajar com o ósculo da paz a cada um dos homens trespassados de frio” (BRASIL, 1992, p. 518). A situação de abandono a qual foram submetidos os colonos alemães imigrantes e o estado de miséria e esquecimento os forçaram a procurar alternativas de sobrevivência. Por outro lado se percebe o envolvimento das instituições eclesásticas somente com as populações mais centrais, com a população economicamente promissora ou estável sendo representada na obra pelo distanciamento do pastor e do próprio padre.

Antonio Hohlfeldt tece um comentário a respeito do problema da grande diferença que ocorre na região de imigração alemã e conflituosa do Ferrabrás que analisa a situação “numa sociedade desigual, não apenas em relação às classes sociais quanto aos papéis sociais que cada indivíduo deve desempenhar, as frustrações ampliam-se em seus significados, ocupam todo o nosso ser e refletem, enfim, as questões do universo externo” (1998, p. 94). Uma tentativa de entendimento do messianismo mucker.

O primeiro incidente ocorre quando alguns habitantes, bêbados, invadem a propriedade de um dos seguidores de Jacobina. Por crueldade, matam alguns cavalos. Quando o mucker tenta intervir, é assassinado. A vingança torna-se inevitável, desencadeando uma série de crimes praticados pelos dois lados. Apesar da série de mortes, os responsáveis pela lei – o delegado John Lehn e o pastor Boeber – não conseguem descobrir nenhum culpado e decidem aguardar os acontecimentos em total impotência.

Por pressão da população, Jacobina é levada a São Leopoldo, cidade gaúcha onde é examinada por um médico, que recomenda sua internação na Santa Casa de Porto Alegre. A profecia, porém, concretiza-se e, no dia de Pentecostes, um meteoro cruza os céus e cai na terra dos muckers. É o suficiente para incitar o conflito armado, obrigando uma ação do Exército. Na primeira investida, os seguidores de Jacobina saem vitoriosos. No confronto seguinte, no entanto, os fanáticos são encurralados em suas terras e o massacre é inevitável. Jacobina é morta assim como todos os seus seguidores. Apenas Elizabeth Carolina, cunhada de Jacobina, consegue fugir, ajudada pelo delegado John Lehn. Durante a fuga, eles vislumbram, entre as grandes labaredas e em meio à fumaça, Jacobina levitando e se elevando aos céus. A luta de Jacobina, escreve Ubiratan Brasil (2002) é pela liberdade espiritual e, por isso, ela procura descobrir a poesia em meio ao caos.

Há 127 anos, esse episódio sangrento convulsionou a colônia alemã do Rio Grande do Sul. Reunidos em torno da figura enigmática de Jacobina – santa e profetiza para seus seguidores, promíscua e devassa para seus inimigos –, pobres e desvalidos deram início ao movimento que acabaria em tragédia: a Revolta dos Muckers. Na Literatura de Assis Brasil, ela levita, fala com Deus e tem o dom da profecia. Às vezes era vista com um vestido branco e flores na cabeça, profetizando após sair de um transe que poderia durar dias. Também diziam que se ouvia uma música “celestial” quando ela falava, e que não raro visitava o Criador em pessoa – ou espírito. Seus seguidores afirmavam que era Cristo em uma encarnação feminina. Uma mulher que tem o espírito ungido por uma missão ao mesmo tempo em que vive seu cotidiano de mãe e esposa. Seus detratores a chamavam de promíscua e lasciva. Mas nada afetava o fervor inabalável de seus seguidores, que poderiam facilmente morrer por ela. E de fato morreram, trucidados até que não restasse quase nenhum, num obscuro episódio da história conhecido como a Revolta dos Muckers – um dos maiores conflitos envolvendo imigrantes alemães já ocorrido em terras brasileiras. Esse acontecimento é explicado por Bondan

(2002) quando diz que "as almas dos fiéis se assemelham a videiras de cristal: fecundas nos verões luminosos, mas frágeis e quebradiços quando cobertas pela geada do inverno" (p. 01).

Jacobina Maurer, em *Videiras de Cristal*, é líder de uma seita vagamente inspirada em movimentos religiosos radicais surgidos na Europa medieval. Alimentado pela miséria e pelo isolamento em que vivia boa parte dos colonos alemães no Rio Grande do Sul, o culto de Jacobina logo entrou em conflito com o poder estabelecido, numa radicalização que, a exemplo de Canudos e Contestado, só poderia terminar com a imolação dos "devotos", conforme eles se chamavam, ou "fanáticos", nas palavras de seus adversários. A seguinte passagem do romance faz a relação com a história, empregando o recurso literário da carnavalização, desconstrução e sacralização, comparando com o barbarismo de Canudos:

O que são estes vinte cadáveres de adultos e crianças que Genuíno vê, alinhados com regularidade decimétrica no chão do terreiro? O que significa esta meia centena de prisioneiros loiros, estas mulheres embrutecidas e de mãos grossas como as dos lenhadores, estas crianças mudas de pavor? E este cenário de Apocalipse, de escombros fumegantes que ainda sepultam restos humanos? (BRASIL, 1992, p. 493).

Os eventos que culminaram num confronto sangrento – para o qual foram deslocados soldados e canhões remanescentes da Guerra do Paraguai – tiveram como cenário a região do Vale do Rio dos Sinos, mais especificamente, a Leonerhof, ou fazenda Leão. Parte da colônia alemã de São Leopoldo, a fazenda ficava no atual município de Sapiranga, a 90 quilômetros de Porto Alegre. Sobre o final do movimento militar contra os muckers, a obra *Videiras de Cristal* escreve que "Os muckers lutaram como leões destemidos em degesa de seu covil atirando sempre, não hesitando em expor-se de peiro aberto às balas. Aos gritos de 'Viva Jacobina', iam sendo dizimados" (BRASIL, 1992, p. 531).

O Romance narra a união de um carpinteiro chamado João Jorge Maurer e de uma jovem de saúde frágil, sujeita a constantes ataques epiléticos, Jacobina Mentz. Figura enigmática, o carpinteiro aprendeu a lidar com poções e ervas, até que um dia anunciou que tinha sido "chamado por Deus" para se dedicar à cura, com essas palavras: "Não sou eu (...) quem você deve procurar! Olhe para sua frente, olhe para Jacobina! Ela é que sabe tudo, ela cura para depois da morte, ela é poderosa e superior a mim!" (p. 176). Mais adiante, o *Wunderdoktor* professa que existe "(...) para preparar o caminho para minha mulher. Não fui feito para brilhar, e sim para refletir a luz de alguém mais luminoso" (idem), referindo à Mutter. Na sua nova missão de curandeiro contou com o apoio da mulher, cuja epilepsia passou a ser vista como um transe no qual profetizava e recebia mensagens divinas. Adversos ao messianismo dos muckers, diziam que "Só quem vive nestas selvas pode entender como o *Cristo de saias* chegou ao ponto de nomear apóstolos" (idem, p. 197).

Outro tabu que se apresenta como uma discussão histórica e revela uma tentativa de desenvolvimento de situações mais igualitárias entre o homem e a mulher, aparece em *Videiras de Cristal* na condição de superação do centralismo masculino vivenciado por João Jorge Maurer diante do destaque que gradativamente a "mater" vai assumindo. Um desejo inconsciente de subverter a ordem social estratificado onde às mulheres nem era concedido o direito ao voto e a voz. Estrutura esta que os obrigava ao caos, a miséria, a falta de assistência médica, religiosa, econômica e os empurrava à margem da sociedade. A derrocada do patriarcalismo representado em dizeres "Como é que uma mulher pode ser chefe de alguma coisa?" (BRASIL, 1992, p. 189), representa a alternativa, a possibilidade de vida digna, de existência feliz e realizada. Esse desejo se presentifica quando Jacobina diz que

- Toda mulher é forte. E às vezes passa toda a vida sem saber disso, acomodada nos confortos de um marido. A verdade só aparece quando se dá conta da fraqueza do homem com quem vive. Aí passa a viver por si mesma (BRASIL, 1992, p. 208)

O templo erguido pelo casal no Morro do Ferrabraz logo atraiu uma legião de doentes em busca de cura e miseráveis atrás das promessas de redenção de Jacobina que logo se torna a figura central do culto. Sua pregação, não raro acompanhada de “efeitos especiais” (levitação e “desaparecimentos mágicos”) encontrou terreno fértil entre parte da colônia alemã que, privada de escolas e atendimento médico, levava uma vida de pobreza e embrutecimento.

Os seguidores de Jacobina ganharam um nome extraído do arcaico dialeto alemão falado pela colônia: muckers. A palavra significa vagabundo, santarrão na gíria deles. O termo pejorativo indica a repulsa que a seita provocava no restante da população. Jacobina era uma médium, uma paranormal que mergulhava num sono consciente e, quando acordava, transmitia mensagens de esperança para aquela gente.

As pessoas se sentiam ameaçadas porque o movimento não estava submetido aos poderes constituídos da época. Jacobina instigava seus seguidores a não frequentarem escolas ou igrejas e a serem auto-suficientes em vez de consumir os bens produzidos pelos “ímpios”. A população local ressentia-se da perda da mão-de-obra e de consumidores, ao mesmo tempo em que ultrajava-se com os costumes pouco convencionais instituídos por Jacobina, como a troca de casais. Todos esses ensinamentos eram recebidos diretamente do *Espírito Natural* que tinha no *ósculo da paz* o seu sinal de manifestação. Dizendo-se inspirada por Deus, ela declarou que todos poderiam renunciar ao casamento e unir-se novamente com quem bem entendessem. E deu o exemplo, trocando Maurer por Rodolfo Sehn, um de seus seguidores, e forçando Maria, mulher de Sehn, a ficar com Maurer. O movimento de Jacobina era pacifista, positivista e humanista, mas acabou se fanatizando (MAGGIO, 2002). Depois de uma longa série de atritos entre os muckers e a população, a animosidade descambou para a violência desenfreada. Até mesmo seu ex-marido João Jorge, abandona a causa. Mais por descontentamento com os ensinamentos de Jacobina que passara a pregar o amor livre, como evidencia o diálogo entre os dois

- Eu estou fora disto. – Todos se voltam pra João Jorge Maurer. – Para mim tudo termina aqui.

Jacobina vem para a frente, fita-o com um olhar que é um misto de desprezo e pena.

- Esperava isto de você. Mas não tão cedo. (BRASIL, 1992, p. 507)

Veterano da Guerra do Paraguai, o coronel Genuíno Olímpio de Sampaio entra em cena para pôr fim à resistência dos muckers. Subestimando o inimigo, ele e seus homens são derrotados e pedem reforços. De acordo com Luiz Antonio de Assis Brasil, autor de *Videiras de Cristal*, da segunda investida fizeram parte algo em torno de mil homens, entre soldados, membros da guarda nacional e civis armados, contra aproximadamente 600 ou 700 muckers, incluindo mulheres e crianças. O templo de Jacobina foi incendiado, o que provocou a morte de vários seguidores que não quiseram se render. O Romance conta que “ Nesta manhã chegaram ao cenário da hecatombe o Chefe de Polícia da Província, o Presidente da Câmara de São Leopoldo, o Doutor Lúcio Schreiner, o advogado Epifânio Fogaça e mais um povo irado que, mesmo sob ameaças, vilipendiou os cadáveres, desfigurando-os sob os tacões das botas” (BRASIL, 1992, p. 532). Mas a líder da seita e seus principais auxiliares conseguiram escapar.

Na caderneta de anotações de San Tiago Dantas, oficial da Força Imperial, se encontra a seguinte descrição:

‘O cenário do embate (...) apresenta-se doloroso como o Tártaro e horripilante como o Érebo; onde gente honesta e laboriosa cultivava a terra – sua esperança de vida melhor no Mundo Novo – agora só há destroços ígneos. Difícil imaginar que tudo isso venha a florir um dia. A deusa Nike nos sorriu, mas abriga em seu manto uma legião de desgraçados!’ (BRASIL, 1992, p. 502s).

Jacobina, que se dizia Cristo, teve o seu traidor: morreu ao ter o esconderijo delatado, não sem antes ver ferido de morte o coronel Sampaio, atingido em emboscada armada pelos muckers. Desabando com ela a tentativa de estabelecer um nível de convivência fraterna, afetivo, amoroso onde todos pertencessem a todos sem a premência dos laços tradicionais que prendem um homem a uma mulher por toda a vida. Uma proposta revolucionária que revelava-se herética e diabólica para a conservadora sociedade alemã dos tempos do império, mas que tinha na amorosidade, no carinho, na felicidade, no prazer, sua forma de amenizar os sofrimentos, a miséria e a doença, alegrando a triste condição dos seus adeptos.

### 5. Referências Bibliográficas

- BONDAN, Marcos Pertillo. *Videiras de Cristal*. Porto Alegre, 2001. Capturado da internet em 01.12.2002. Disponível no endereço [www.bondan.pro.br/biblioteca/videras\\_de\\_cristal.htm](http://www.bondan.pro.br/biblioteca/videras_de_cristal.htm).
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Videiras de Cristal*. 3 ed. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1992.
- BRASIL, Ubiratan. *'A Paixão de Jacobina' é a busca pela liberdade*. São Paulo, 2001. Capturado da internet em 06.12.2002. Disponível no endereço [www.estadao.com.br/noticias/99/05/23/d07.htm](http://www.estadao.com.br/noticias/99/05/23/d07.htm)
- COSTA, Rogério Haesbaert da. *Espaço e sociedade no Rio Grande do Sul*. 3 ed. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1993.
- FREITAS, Décio (Org). *RS: cultura & ideologia*. 2 ed. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1996.
- GALLAS, Daniel. *A Paixão de Jacobina*. São Paulo, 2001. Capturado da internet em 05.12.2002. Disponível no endereço [www.terra.com.br/cinema/filme/ficha//0,2529,607,00.html](http://www.terra.com.br/cinema/filme/ficha//0,2529,607,00.html)
- HOHLFELDT, Antonio. *Literatura e vida social*. 2 ed. Porto Alegre : UFRGS, 1998.
- JORNAL DA TARDE, Editoria. *Um Brasil que o Brasil desconhece*. São Paulo, 2001. Capturado da internet em 06.12.2002. Disponível no endereço [www.jt.estado.com.br](http://www.jt.estado.com.br)

In ÁGORA, revista Eletrônica. Ano I, número 1 p 19/34 2005. Universidade URI-FW

## VIDEIRAS DE CRISTAL - O ROMANCE DOS *MUCKERS*: CONTRASTES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

Tiane Reusch de Quadros<sup>1</sup>

"As almas dos fiéis se assemelham a videiras de Cristal: fecundas nos verões luminosos mas frágeis e quebradiças quando cobertas pela geada no inverno."  
(Videiras de Cristal, Luiz Antônio de Assis Brasil, 1990)

### Resumé

*L'objectif de cet article est de contraster la version littéraire et la version historique du épisode Mucker qui a arrivé au Rio Grande do Sul . Le roman Videiras de Cristal, de Luis Antônio de Assis Brasill ne correspond pas fidèlement à l'histoire , attendu qui il est littérature,et pourtant, il faut faire l'attention pour éviter les erreurs dans la difusion des événements.*

### Introdução

Em *Videiras de Cristal*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, temos uma parcela da história do Rio Grande do Sul mesclada com ficção. Embora o autor se utilize da História como pano de fundo, sabemos que a veracidade não é o principal objetivo de uma narrativa ficcional. ADORNO em sua obra *Teoria Estética* afirma que mesmo a obra de arte mais sublime adota uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai, ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polêmico contra a sua situação à respeito do momento histórico (ADORNO, 1970, p. 16) Apesar do não-comprometimento da Literatura com a História, através da leitura da obra de Assis Brasil passamos a perceber a dimensão histórica da revolta dos Mucker. A partir disso, é possível iniciar um processo de resgate histórico, indo a algumas fontes e contrastando informações para obter ao menos uma noção de como teria ocorrido a tragédia do Ferrabraz. Até há algumas décadas, de acordo com GALVÃO E ROCHA (1996, p. 31), havia praticamente só uma fonte de consulta: o livro *"Os Mucker"*, de autoria do padre jesuíta Ambrósio Schupp, que conta a história dos Mucker, como se estes fossem um bando de fanáticos, chefiados por um curandeiro e charlatão de nome Maurer e sua mulher, uma louca e analfabeta que se dizia reencarnação de Cristo, chamada Jacobina. Ainda de acordo com os autores, quando Luiz Antônio de Assis Brasil escreveu o romance *"Videiras de Cristal"* retratou a trama do Ferrabraz sob o enfoque do romance-ficção, mas seguiu, ainda assim, embora literariamente aprimorado, a linha seqüencial de Schupp.

### A importância da memória na construção da História

A Literatura é capaz de trazer à tona fatos históricos que possam ter ficado esquecidos, deixados à margem por uma sociedade que não conserva a memória de seu povo. Grandes tragédias ocorridas no passado muitas vezes se transformam em relatos breves e desprovidos de emoção às vistas da História. De acordo com FÉLIX (2004), estudar memória é falar não apenas de vida e de perpetuação da vida através da história; é falar também nas memórias dos excluídos, daqueles que a fronteira do poder lançou à marginalidade da história, a um outro tipo de esquecimento ao retirar-lhes o espaço oficial ou regular da manifestação do direito à fala e ao reconhecimento da presença social<sup>2</sup> Muitas vezes a História conta os

fatos partindo de um único ponto de vista, deixando de lado a voz de muitas pessoas envolvidas. FELIX (2004, p.41) esclarece que "o modo de seleção da história funciona de maneira diversa do modo de seleção da memória podendo, entre ambas, haver tensão e oposição". A memória não é considerada uma fonte totalmente confiável de informações pela História, pois as lembranças estão sempre em relação exclusiva com o indivíduo que viveu uma experiência, e isso pode fazer com que os relatos não correspondam fielmente à realidade, estando carregados de visões pessoais. Segundo a mesma autora, A memória liga-se à lembrança das vivências, e só existe quando laços afetivos criam o pertencimento ao grupo, e ainda os mantém no presente. Não é o físico ou o territorial que permite a existência do grupo e, sim, a dimensão do pertencimento social, criado por laços afetivos que mantém a vida e o vivido no campo das lembranças comuns, geradora de uma memória social." (2004, p. 39) Por mais que versões pessoais dos fatos históricos não sejam imparciais, é necessário conhecer diferentes pontos de vista, pois a História não é construída por uma única voz. Como as vivências dos excluídos são, muitas vezes, carregadas de sofrimentos, ocorrem na memória zonas de sombras, de silêncios e não-ditos. Esses discursos são decorrentes da angústia de não encontrar escuta, demonstrando o medo dos indivíduos e dos grupos sociais de serem punidos ou de serem mal-entendidos. É essa fronteira entre o dizível e o não-dizível que separa a existência de uma memória coletiva organizada de uma sociedade que é majoritária ou de um Estado que deseja se impor, de uma outra "memória coletiva subterrânea" da sociedade civil dominada ou de grupos específicos.<sup>3</sup>

Na revolta dos Mucker, muitas vozes ficaram silenciadas em função do massacre. A versão que conhecemos condena os supostos fanáticos e, infelizmente, Videiras de Cristal não privilegia "o outro lado" da História.

### Os "Mucker"

Antes de tudo, para que possamos compreender a revolta dos "Mucker", é necessário sabermos onde se realizou esse conflito. GALVÃO E ROCHA, em sua obra "*Mucker*", *fanáticos ou vítimas?* trazem a localização geográfica do ocorrido: A leste do Rio Grande do Sul, no prolongamento da serra dos Dois Irmãos, fica o morro do Ferrabraz, com uma altura aproximada de 350 metros. No meio do caminho, entre o Hamburgerberg e o Ferrabraz, havia dois vilarejos: o Campo Bom e a Fazenda Leão (Leonerhoff). Da Fazenda Leão, vinte minutos a pé, adentrando no mato, na direção nordeste, chega-se à região chamada "Padre Eterno", sopé do morro Ferrabraz, palco de todo o drama dos Mucker." (GALVÃO E ROCHA, 1996, p.32) A Fazenda Leão é hoje o desenvolvido município de Sapiranga. Quanto à significação de "Muckers", de acordo com GALVÃO e ROCHA (1996), embora apareça em alguns escritos a palavra "Muckers", trata-se de uma pluralização indevida. Por invariável, escreve-se "Mucker" tanto para singular quanto para plural. Dos mesmos autores, consta ainda que, pela definição de alguns filólogos alemães, Mucker deriva-se do verbo mucken (incomodar), e é uma palavra de muitos sentidos, entre eles: inconformado, contestador, descontente, vingativo, teimoso, casmurro, reclamante. É incorreta, para os autores, a tradução de fanático que alguns querem dar.

Em *Videiras de Cristal*, a palavra *muckers* aparece com a conotação de "santo fingidos, santarões e hipócritas". (ASSIS BRASIL, 1990, p. 108)

De acordo com os historiadores, os Mucker não tinham, inicialmente, a intenção de se tornarem violentos. Foram a exclusão social e a falta de uma cultura mais esclarecida que acabou levando-os para o confronto, a revanche e a violência.

### O romance Videiras de Cristal e a História

De acordo com a História, o episódio dos "Mucker" gira em torno da família Maurer, no qual o casal João Jorge e Jacobina criaram um círculo de interesses (João Jorge curava os doentes atra-

vés das plantas e Jacobina lia a Bíblia e fazia pregações). A partir disso surgiu uma pequena sociedade, que muitos chamavam de seita. Além do casal Maurer, temos o pastor João Jorge Klein, que auxiliava Jacobina nas pregações. No confronto, destacam-se João Lehn (o inspetor de quarteirão), o subdelegado Cristiano Splinder e o delegado de polícia de São Leopoldo Lúcio Schreiner. Os confrontos com a Igreja Católica e Protestante e com as autoridades policiais se deu a partir de incêndios que foram realizados nas casas de famílias da região, o que resultou em muitas mortes. Os incêndios foram atribuídos aos Mucker, e isso causou a revolta da população e das autoridades da época. O grupo foi massacrado e recebeu a culpa pelos crimes da região. GALVÃO e ROCHA questionam a atribuição dos crimes aos Mucker:

Há até hoje uma busca de por quês, a respeito de tantas mortes, incêndios e destruição. As pistas encontradas não são unânimes. Parece claro que a intolerância e a maldade de alguns, de lado a lado, está ligada a distúrbios genéticos de gerações passadas, descendência dos criminosos degredados. Os Mucker foram colocados contra a parede, e matar era a única forma de se defenderem. Outros invocam razões de vingança e punições contra dissidentes e perseguidores. Aí aparece o radicalismo e o fanatismo. E, por fim, há correntes que sustentam que o clima social entre os moradores da colônia, antes dos Mucker, era de isolamento e de uma certa intransigência, geradora, não raro, de inimizades. Nesse bojo, muitas mortes teriam sido praticadas por rivalidades, na certeza de que a culpa recairia nos Mucker.<sup>4</sup> A leitura da obra de GALVÃO E ROCHA é bastante elucidativa, uma vez que traz a dúvida quanto àquilo que até então tinha sido considerado uma verdade absoluta. A revolta dos Mucker é uma história com final trágico, em que muitas pessoas morrem por algo que, nos dias atuais, seria considerado apenas mais uma entre tantas manifestações de fé. Como os personagens centrais do episódio dos Mucker são João Jorge Maurer e sua esposa Jacobina, vejamos agora o que traz a obra Videiras de Cristal e o que dizem outras versões acerca dos mesmos.

#### João Jorge Maurer e a cura através das plantas

João Jorge Maurer, esposo de Jacobina Maurer, era admirado pelos moradores de sua região pelo seu dom de curar com as plantas:

No princípio era apenas o Doutor Maravilhoso - Der Wunderdoktor! - como todos exclamavam, fascinados pela sua habilidade em curar com as plantas, embora fosse analfabeto e seus horizontes não alcançassem além do distrito de São Leopoldo. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 18)

Existem diferentes versões para o fato de João Jorge ter adquirido sua tão famosa habilidade, mas o que prevalece é o fato de ser sua esposa, Jacobina, a responsável pelo sucesso das curas: João Jorge Maurer perguntou uma vez a ela [Jacobina] por que as plantas nem sempre faziam efeito. Jacobina respondeu: "Farão efeito se você quiser me ouvir. O espírito natural pode te orientar. Ele fala pela minha boca". A partir desse dia, João Jorge explicava aos clientes que as receitas das poções não eram mais prescritas por ele, mas sim pelo Espírito Natural que falava por intermédio de Jacobina." (ASSIS BRASIL, 1990, p. 55) Em "Os Mucker", SCHUPP narra a "vocação" de Maurer ao uso das plantas através de uma "voz misteriosa": Um dia - assim se referem os outros - estava João Jorge na roça, de machadinha em punho, "esmoiteava" e abatia a rudes golpes uma árvore após a outra. Era um dia quente, e Maurer sentia mais do que aliás o incômodo de seu trabalho. Mal tinha ele erguido o busto, para conceder a si mesmo uns momentos de descanso, quando ouviu uma voz: "João Jorge, por que tanto te atormentas? Vai, joga de ti a tua machadinha e faze o que te apraz! Nascestes para ser médico!" (SCHUPP, 1993, p. 39) De acordo com GALVÃO E ROCHA, João Jorge teria conhecido um homem, talvez um pastor ou um simples curandeiro, de nome Ludwig Buchorn, de quem aprendeu a usar a riqueza das plantas da região para fins medicinais. O fato verdadeiro teria sido que Buchorn curou Jacobina de seus males

crônicos e ensinou João Jorge a identificar ervas e aplicá-las adequadamente. Por ser o Ferrabraz uma colônia na qual havia falta de médicos (o mais próximo ficava em São Leopoldo, a três horas de carroça), surgiam, não só na região mas em muitos lugares do Rio Grande do Sul, curandeiros. João Jorge conhecia as necessidades de sua região e passou a receitar chás às pessoas que o procuravam. Além disso, João Jorge criou um pequeno hospital em sua casa, onde os doentes permaneciam até a cura.

Ainda dos mesmos autores consta que as doenças mais comuns eram ferimentos decorrentes do trabalho no campo e cansaço proveniente do esforço físico. Pessoas de diferentes localidades do estado procuravam o "Wunderdokter" segundo a pesquisa de GALVÃO E ROCHA, que criticam o posicionamento de SCHUPP quando este afirma que "o Brasil, rico em plantas medicamentosas, possibilita que até pessoas ignorantes conheçam grande número delas e as empreguem com vantagem" (GALVÃO E ROCHA, 1996, p. 39), pois o padre considerava Maurer um charlatão, sendo que este apenas tinha a intenção de suprir as deficiências de sua região. João Jorge não impunha pagamento, segundo os autores, e isso teria lhe rendido a simpatia dos vizinhos, muitos pacientes e, mais tarde, quando sua fama aumentou, resultou em invejas e incompreensões. João Jorge seria um pacifista que, mesmo quando perseguido e aprisionado, nunca apelou para a violência. Quando estava para iniciar o conflito, ele teria ido embora. Não porque fosse um covarde, como o acusavam, ou porque se sentia traído por Jacobina, mas porque seu objetivo era curar e não matar.

Jacobina Mentz Maurer, a "profetisa"

A obra de Ambrósio Schupp traz uma Jacobina cruel, que se aproveitava da boa-fé dos seus seguidores para promover sua falsa superioridade sobre todos:

Dizes que sou o Cristo, e eu o sou. E estas palavras saídas da minha boca são palavras do Espírito de Cristo. Estou sofrendo e hei de sofrer, mas vou experimentar uma ressurreição. Quem o acreditar e ainda algo mais, esse terá a vida eterna." Jacobina conhecia o seu público. Sabia até que ponto podia confiar em sua credulidade. Tinha proferido suas palavras com uma autoridade e firmeza, que garantia de modo pleno o efeito por ela visado. O que ainda faltava à sua encenação sacrílega era a de ela agora escolher também, como Cristo o fizera, seus apóstolos, e passou a fazê-lo. (SCHUPP, 1997, p. 61)

A obra de Assis Brasil também traz uma Jacobina crente no seu dom, porém, esta é mais humilde do que a de Schupp, pois reconhece que é apenas uma mulher que se comunica com Deus:

Porque o Senhor falava a Jacobina e Jacobina falava a Ele; uma comunhão perfeita entre o Espírito e a Carne, entre a divindade e o homem. Ela, Jacobina, não era nada, ninguém, uma pobre coitada como todos os que se ajoelhavam e sofriam naquela sala. Mas por um especial Dom, só compreensível pela extrema generosidade de Deus, ela ouvia de Deus tudo o que Ele queria dizer aos homens; confiassem nela, ainda que sua presença e sua voz de mulher parecessem tão fracas. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 98 e 99)

Quanto ao adultério de Jacobina, em *Videiras de Cristal* o fato aparece diversas vezes, mas sempre de forma sutil, sem negar nem afirmar, mas dando fortes indícios de que era verdadeiro. O fragmento abaixo traz um desabafo da personagem de João Jorge, o *Wunderdokter*, quando este se sente sem valor diante de Jacobina:

Minha angústia aumenta e toma sentido quando vejo tantos homens à volta de Jacobina, todos desejando devorá-la com os olhos cheios de cobiça. Não imagine que posso ignorar esse Rodolfo Sehn, forte e barqueiro, como ele procura estar junto dela, pronto para atender qualquer uma de suas vontades. E noto também como ela se entrega a essa adoração, gostando de enxergá-lo completamente rendido. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 177)

O fato de Jacobina ser amante de Rodolfo Sehn também é discutido pelos populares. O fragmento abaixo faz parte de uma conversa entre Martinho Kassel, opositor da seita e Jacó-Mula, fiel seguidor de Jacobina:

- Você, que é próximo de Jacobina, você deve falar para ela ter um procedimento que não deixe dúvidas. Eu sei que ela é muito carinhosa com todos que chegaram lá, beija a todos, mas parece que Rodolfo Sehn faz coisas que os outros nem imaginam.  
- O quê?  
- Vai para a cama com Jacobina.  
- Isso é mentira, Kassel! - Jacó-Mula ergueu-se, enérgico. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 270)

A obra de Schupp traz claramente a afirmação de que Jacobina teria "trocado" de marido, pois João Jorge era muito fraco para acompanhá-la:

Apareceu, afinal, Jacobina. Começou-se com um cântico, e assim, o culto religioso iniciara. Findo o hino, dispôs-se Jacobina para a pregação. Em primeiro lugar anunciou que se havia divorciado de João Jorge e unido matrimonialmente com Rodolfo. E ela justificava esse passo, dizendo que não era justo que quem tivesse pouco do Espírito, se achasse à frente de uma causa, que tanto espírito requeria que o espírito de João Jorge havia se considerado fraco em demasia e que sua força tinha se passado a Rodolfo. (SCHUPP, 1993, p. 174) SCHUPP traz a versão de que não só Jacobina teria abandonado o marido, mas também teria esta aconselhado outros casais a divorciarem-se. Os autores GALVÃO E ROCHA revelam que tudo o que se falou sobre Jacobina e os *Mucker* são boatos para denegrir a imagem de Jacobina e seus seguidores. Jacobina foi amante de Rodolfo Sehn?

Esta afirmação pode estar na linha dos tantos boatos desabonadores contra os Mucker. Rodolfo era fiel a Jacobina e a João Jorge (...). Ele era forte, jovem e de boa aparência; funcionava como uma espécie de guarda-costas de Jacobina. Foi quem a protegeu na hora da luta final. Daí a afirmar uma relação mais íntima entre eles carece de maiores fundamentações.<sup>5</sup> O fragmento abaixo, dos mesmos autores, sintetiza a opinião dos mesmos sobre o assunto:

Tudo indica que, no início João Jorge Maurer foi a figura principal, passando a liderança, posteriormente, para Jacobina. Quais as práticas que foram adotadas pela seita? Já sabemos que não foram nomeados apóstolos, nem praticados atos de libertinagem; não mataram crianças nem sangraram supostas vítimas; não foram indivíduos desordeiros, mas pacatos colonos e não construíram uma fortaleza, como era voz corrente.<sup>6</sup>

## Conclusão

A obra de Schupp traz a afirmação de que os Mucker matavam aqueles que não aderissem à seita, e é essa a versão mais conhecida da história, que faz com que pensemos que eles realmente foram criminosos: O furor dos Mucker não mais tinha qualquer consideração, seja quanto ao san-

gue, seja quanto à amizade. O maior dos crimes era para eles que alguém pudesse negar-se a entrar na seita ou - o que era ainda pior - retirar-se dela. Quem o tivesse feito, era candidato à morte, mesmo se se tratasse de um irmão carnal. (SCHUPP, 1993, p. 220)

Videiras de Cristal apresenta a história dos Mucker baseada nessa versão. Mas a grande questão levantada pelos historiadores GALVÃO E ROCHA permanece, pois ainda há muito o que se verificar quanto à veracidade dos fatos. Os autores buscam responder se os Mucker eram fanáticos ou vítimas através de sua pesquisa, e chegam à conclusão de que antes de serem fanáticos, eles foram vítimas do egoísmo, da opressão, da intolerância, do abuso de autoridade e da incapacidade de negociar conflitos, apenas para citar alguns exemplos. A reação violenta empreendida pelos seguidores de Jacobina e João Jorge é um fato inconteste, incapaz de ser minimizado. O que precisa ser mensurado, todavia, são os estímulos, as ameaças, as agressões que os arrancaram da situação de pacatos colonos para uma posição de enérgicos defensores de um direito que julgaram usurpado e ofendido. Essa avaliação é toda a medida da história. (GALVÃO E ROCHA, 1996, p. 104) A leitura de uma obra como *Videiras de Cristal* nos instiga a saber mais sobre a nossa história. No entanto, é preciso ter o cuidado de não procurar uma única fonte de consulta em busca da verdade, pois a versão dos fortes é freqüentemente privilegiada em relação a versão dos fracos, dos excluídos. Algumas pessoas, ao lerem uma obra literária, tomam como verdadeiros os fatos por ela apresentados, e é preciso estar alerta quanto a isso. O autor ficcional não tem comprometimento com a História, mas utiliza-se dela como melhor lhe aprouver. Os Mucker não são os monstros que a história pintou e, por isso, é necessário que o leitor, tanto da Literatura quanto da História possua um olhar crítico diante dos fatos, pois a Literatura também se inspira na História e, infelizmente, nem sempre difunde os acontecimentos de forma positiva.

---

#### BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor. Teoria Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. Videiras de Cristal. - O romance dos Muckers. 5.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

FÉLIX, Loiva Otero. História e Memória: a problemática da pesquisa. Passo Fundo: Universitária, 2004.

GALVÃO, Antônio Mesquita; ROCHA, Vilma Guerra da. Mucker - fanáticos ou vítimas? Porto Alegre: Est, 1996.

SCHUPP, Ambrósio. Os "Mucker" - A tragédia histórica do Ferrabraz. 4. ed. Porto Alegre: Martin Livreiro, 1993.

---

<sup>1</sup> Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras - Nível Mestrado / Estudos Literários da UFSM

<sup>2</sup> FÉLIX, 2004, p. 42.

<sup>3</sup> POLLACK in FÉLIX, 2004, p. 46.

<sup>4</sup> GALVÃO E ROCHA, 1996, p.80.

<sup>5</sup> GALVÃO E ROCHA, 1996, p. 76.

<sup>6</sup> GALVÃO E ROCHA, 1996, p.104.

[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art\\_03.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_03.php)  
Ano 2006

## MESSIANISMO E FIGURAÇÕES LITERÁRIAS – O CASO DOS *MUCKERS*\*

Marilene Weinhardt

Pôs-se então Jacobina a perguntar com voz firme e festiva:  
 “Encontra-se alguém aqui não acreditando que eu seja Cristo? -  
 Que se erga e fale!” [...] Um afável sorriso passou a transformar as feições de Jacobina:  
 “Pois bem, sois todos os meus queridos!”  
 Com o que se pôs a ler um trecho da Sagrada Escritura, fazendo desajeitada como sempre. Era aquele que trata da traição de (São) Pedro. Então dirigiu mais ou menos estas palavras à gente reunida:  
 “O que acabais de ouvir, não vem a ser real, mas profético. A realidade verifica-se agora entre nós. Fui chamada, faz seis anos, por um espírito para o alto da montanha. Disse-me ele que eu era Cristo. Mas, dizia-me ele, que eu devia guardar segredo até que fosse chegar o tempo oportuno. Meu irmão Francisco teria de compor o escrito de como tudo devia dar-se a ocorrer. Em questão de poucos anos o mundo, i.é, a humanidade, teria seu fim. Só os eleitos haveriam de ficar”.

Ambrósio Schupp

As diferenças entre o corpo doutrinário de uma religião e os modos de manifestação de fé dos crentes, às vezes atingindo proporções de choque, é fenômeno corrente a ponto de se tornar óbvio. A presença e a importância do sagrado nas comunidades ditas primitivas foram estudadas por antropólogos à larga. A referência à religiosidade do povo brasileiro é um lugar comum. Assim, não é surpreendente que convulsões sociais registradas na história do país apresentem um forte componente místico-religioso de caráter messiânico, com marcas claras de milenarismo. Vale lembrar que “dois fatos sociais diferentes são designados pelo termo messianismo: a crença na vinda de um enviado divino que trará aos homens a felicidade, a paz, condições novas e mais felizes de existência, ‘a Idade do Ouro’ enfim; e a ação de todo um grupo obediente às ordens de um líder de origem sagrada, com o objetivo de alcançar sobre a terra esse estado de felicidade sonhado.<sup>1</sup>” O milenarismo pressupõe essa mesma noção de Idade do Ouro, mas conjuga-se à datação do fim dos tempos, criando a expectativa de que o Juízo Final seja “precedido pelo reinado de Cristo por mil anos, período de paz, justiça e abundância.”<sup>2</sup> Retomando o raciocínio sobre a implicação entre religiosidade e revoltas sociais de certos espaços temporais e geográficos do Brasil, o que não parece tão facilmente aceitável, embora encontre explicação se considerarmos a história político-social da nação, é o tratamento dispensado a esses movimentos pelos poderes constituídos, a ponto de transformá-los em sublevações que levaram à convocação do Exército Nacional. Assim foi entre 1872 e 1874, no Rio Grande do Sul, com os *muckers*; assim se repetiu em 1896-97, no interior da Bahia, em Canudos; do mesmo modo voltou a acontecer em territórios da fronteira entre Paraná e Santa Catarina, de 1912 a 1916, nos episódios que receberam a denominação de Contestado.

No ensaísmo histórico oficial. Praticamente única voz ouvida até a alguns anos nos resgates

\*A primeira versão deste trabalho foi apresentada em uma sessão temática sobre Literatura e Religião no 1º Congresso de Humanidades – UFPR, 2000.

\*\* Universidade Federal do Paraná

s ficando  
vimentos  
ie. Com a

separação entre Igreja e Estado, consequência da instalação do regime republicano, parece que houve a suposição de que estava também extinguindo-se por decreto a religiosidade do povo. Ainda mais: parece que foi considerado que o estudo dos fenômenos histórico-sociais podiam prescindir desses dados de caráter antropológico. Registremos a exceção representada pela voz de Euclides da Cunha, que certamente contribuiu de forma decisiva na transformação do acontecimento da Guerra de Canudos em fato histórico, a ponto de fazer sombra às representações, ficcionais ou não, que buscam iluminar os episódios semelhantes. Mas vale lembrar também que a obra *Os sertões* manteve seu lugar nas estantes das bibliotecas mais pelo exercício estilístico do que pela leitura de Brasil que propõe. Superadas as teorias históricas e antropológicas que enformavam a visão do engenheiro-jornalista, fora da seara literária, sua produção caiu no esquecimento, quando não foi francamente desprezada. É somente na segunda metade do século XX que, munidos de outro instrumental, os estudiosos das ciências humanas vão se dedicar sistematicamente à busca de explicações para a resistência desses habitantes do interior brasileiro, quer sejam denominados sertanejos, fanáticos ou jagunços. Só então serão levantados e considerados elementos de outras ordens que não a pura e simples contestação ao governo, a luta pelo poder, o fanatismo religioso como produto do atraso e o suposto dever da civilização de enfrentar e derrotar a barbárie.

Os ficcionistas não se furtaram ao apelo desse campo aberto ao imaginário, avivado pelo potencial disponível em dois aspectos: luta fratricida e guerra entre patrícios. Nessa produção, não é possível, levando em consideração datas de publicação, detectar atenção particular ou atualização com os rumos dos estudos históricos e antropológicos, no sentido de acompanhar tendências de época perceptíveis nessas duas áreas do conhecimento. Os ficcionistas nem sempre, quem sabe quase nunca, estão compassados com os avanços das áreas de conhecimento vizinhas. Com maior ou menor força, são representações que se podem permitir ocupar-se dos componentes de caráter subjetivo – convencionalmente prerrogativa da ficção, sem compromissos com datas e fatos, que se julgava matéria da história –, usando a liberdade e a exploração do imaginário que as teorias da história herdeiras do positivismo supunham interditas ao historiador. O questionamento e a subversão das explicações oferecidas pelas abordagens históricas factuais são tímidos na maioria dos casos, mas provocam a desestabilização do estatuído ao deixar outras vozes falarem em tom audível. A via da representação literária para os acontecimentos de Canudos já foi frequentada em 1897, portanto praticamente no presente do episódio. Entre outubro e novembro desse ano, o *Comércio de São Paulo* publica *Os jagunços*, “novela sertaneja”, conforme registra o subtítulo, em folhetins diários, sob o pseudônimo Olívio de Barros. No ano seguinte, saiu em volume, com tiragem limitada a cem exemplares. A reedição acontece em 1969, postumamente, com o lançamento da *Obra completa* do autor, Afonso Arinos de Mello Franco.<sup>3</sup> O texto não se destaca pela fatura estética, mas, da perspectiva desta abordagem, merece registro por criar um enredo em que se procura evidenciar o modo de ser do sertanejo para, se não justificar, pelo menos entender sua atuação na resistência de Canudos.

Antônio Conselheiro e seus adeptos atraem vários outros romancistas, inclusive um nome da cena literária internacional: Vargas Llosa publicou *A guerra do fim do mundo* em 1981.<sup>4</sup> O último lançamento nacional de que tenho registro a focalizar ficcionalmente o episódio é *A casca da serpente* (1989), de José J. Veiga,<sup>5</sup> que não se detém exatamente no mesmo tempo/espaço porque figura um Conselheiro sobrevivente ao período da luta, migrando e fundando outra comunidade, agora não mais nos padrões arcaicos que historicamente se atribuiu à sua prática, mas modificando-se progressivamente e entrando na modernidade. É um exemplo do que se vem chamando de romance pós-moderno.<sup>6</sup>

Os romances que situam a ação no Contestado – são vários títulos, ainda que sem repercussão mais expressiva no conjunto das letras nacionais –, via de regra, também centram fogo na criação de um cenário social e humano que permita entender como e porque aquelas criaturas encontraram forças para a resistência na via mística. Ainda que a eleição do momento histórico de luta armada traia um conceito tradicional de causas históricas, nenhum desses ficcionistas olha o passado pelo óculo da história oficial, optando por uma via de marca antropológica, embora nem sempre superem o vezo etnocêntrico. As publicações se concentram em dois períodos: anos 60 e anos 90. Não é difícil perceber a relação com a emergência de temas e lutas sociais dos dois momentos. Os títulos são indicadores da opção pelo morador da região, o suposto revoltoso: *Eles não acreditavam na morte* (datado de 1958, publicado em 1978), de Frederecindo Marés de Souza,<sup>7</sup> *Casa verde*, (1963), de Noel Nascimento,<sup>8</sup> *Geração do deserto* (1964), de Guido Wilmar Sassi.<sup>9</sup> Os dois últimos mereceram reedições nos anos 80. Mais recentemente, o período volta a atrair a atenção, na maré da publicação de textos de abordagem histórica, no caso do Contestado, antes com caráter de divulgação do que resultados de novas pesquisas, e ainda com o apelo do fogo reacceso pelas lutas da terra. Nas listagens de lançamentos de títulos de ficção, aparecem os romances *Império caboclo* (1994), de Donald Schüller,<sup>10</sup> e *O bruxo do Contestado* (1996), de Godofredo de Oliveira Neto.<sup>11</sup> Permeando os dois momentos, não é possível, embaçando na dificuldade de classificação, ignorar a publicação de *Guerra camponesa no Contestado* (1979), texto-montagem de Jean-Claude Bernardet.<sup>12</sup>

Já me dediquei, em trabalhos que estão publicados, a figurações sobre Canudos<sup>13</sup> e sobre o Contestado.<sup>14</sup> Na próxima seção, vou me deter com mais vagar na figuração ficcional do movimento dos *muckers*. Essa revolta encontrou expressão ficcional em *Videiras de cristal*,<sup>15</sup> de Luiz Antonio de Assis Brasil, publicado em 1990.

O cenário é o morro do Ferrabrás, colônia do Padre Eterno, no município de São Leopoldo, Rio Grande do Sul. Anos 70 do século XIX. Dos três movimentos referidos, é o único que não tem lugar nos primeiros anos da República, mas ainda no período imperial. Os colonos, imigrantes alemães ou descendentes de primeira geração, frustrados com as condições de vida na nova pátria, revoltaram-se contra as instituições, religiosas e laicas. Tiveram a particularidade de centralizar a liderança na figura de uma mulher, Jacobina Maurer, que evolui de leitora da Bíblia a profetisa, chegando a ser (con)fundida com o próprio Cristo. Nada fica devendo, em termos de influência espiritual junto à comunidade, ao Antônio Conselheiro, de Canudos, ou ao *monge* José Maria, do Contestado.

Videiras de cristal associa dois traços frequentes na ficção de Assis Brasil – os temas históricos e as narrativas de aprofundamento psicológico, centradas sobretudo em figuras femininas – para apresentar, de ponto de vista simpático em relação aos colonos, um movimento que, na época, conseguiu aglutinar contra si a difícil unanimidade de católicos e luteranos, conservadores e liberais, brasileiros e alemães de cultura letrada.

Desde a epígrafe, buscada no *Journal* de Irmãos Gongourt, fica clara a perspectiva do autor e a sua opinião quanto às relações entre literatura e história: “L’ histoire est un roman qui a été; le roman est de l’ histoire qui aurait peut être.” (V. C.) Acrescentando a esse princípio a advertência, constante do posfácio, estarão estabelecidas as convicções que orientam a criação do universo ficcional: “Nunca me passou pela cabeça escrever um romance histórico, muito menos uma história romanceada. Assim, os puristas de plantão devem esquecer o propósito de conferir datas, nomes e eventos; talvez encontrem subvertidos ou mascarados pela fantasia – não tão feérica – do autor!” (V.

C., p. 541). Seguem-se indicações de “algumas fontes primárias e outras secundárias”, registrando os débitos. Encerrado o texto ficcional, uma “Nota do Autor” informa sobre o fim trágico de João Jorge Maurer, o *Wunderdoktor*, marido de Jacobina, personagem empírica que, no princípio, disputou com ela a liderança. O início das reuniões que originaram as primeiras desconfiças das autoridades e a conseqüente reação se deu em decorrência de suas funções como curandeiro. É transcrito ainda um trecho extraído do diário de um pastor, com nota de rodapé indicando a fonte. O diário registra fatos que mostram que os *muckers* não foram extintos. Esses procedimentos demonstram que o factual é uma preocupação não disfarçada. O registro de datas é raro e os dados históricos e antropológicos aparecem integrados aos recursos ficcionais, mas é evidente que houve acurada pesquisa, centrada sobretudo na ambientação, em textos e também *in loco*, como fica evidenciado nos agradecimentos. A consciência da complexidade do jogo entre literatura e história e a posição quanto a essa relação é integrada ao texto ficcional: “estamos numa operação militar. Isto não é uma página de literatura.” A advertência é do comandante, que recebe a resposta de um oficial que é também escritor: “Quando os fatos desaparecem, fica apenas a literatura.” (V. C., p. 456)

O diálogo da história com a literatura é reforçado em outra instância, a da história literária. O romance é dedicado a Josué Guimarães. Ora, o tempo ficcional de *Videiras de cristal* situa-se exatamente onde acaba o segundo volume de *A ferro e fogo*,<sup>16</sup> lançamento de 1975. Em alguns trechos que dão conta do ambiente, o leitor pode reconhecer o perfil do universo ficcional de Josué Guimarães.

O narrador organiza o texto de modo a denunciar a violência indistinta entre a ação oficial e a ação dos revoltosos, estes com o atenuante de estarem reagindo à incompreensão da parte dos poderes constituídos. Civilização e barbárie se equivalem e se igualam no plano da ação. A confusão e a troca de posições é explicitada, constituindo-se em preocupação constante de um missionário alemão que, inutilmente, tenta fazer a intermediação. Papel semelhante, igualmente frustrado, é representado por um jovem médico alemão, que desempenha função mais ampla na economia narrativa. Boa parte do texto, inclusive a abertura e o fechamento, é constituída pelas cartas que o médico escreve ao tio protetor que ficara no burgo natal. Com uma atividade epistolar muito próxima do diário, o jovem busca traduzir o que paulatinamente vai apreendendo do novo ambiente, relatando as atividades do Partenon Literário, expondo e analisando as razões da revolta, que não fora entendida nem pelo médico Doutor Hillebrand, nem pelo jornalista Carlos von Koseritz, figuras empíricas, nomes conhecidos como intermediadores dos colonos alemães com as autoridades brasileiras, presentes não só nos registros históricos mas em textos ficcionais. Simbolicamente, o rapaz colhe cactos exóticos para enriquecer a coleção do tio.

Sua narrativa, separada graficamente das demais vozes por linhas pontilhadas, como se fossem excertos, cumpre dupla função: sublinha o contraste entre a vida de uma classe socioeconômica na Alemanha e a de seus compatriotas, que não tiveram alternativa de vida senão emigrar, e oferece oportunidade para comentários e explicações.

Outro símbolo é a construção de uma maquete de catedral, a principal ocupação do pastor, enquanto os colonos se matam entre si e enfrentam a ação oficial. Os cuidados com a maquete colocam em evidência uma marca do texto: a pesquisa linguística. Se, no caso, o acúmulo de termos arquitetônicos é signo da atitude do pastor, em outras passagens, a seleção vocabular soa como um exercício artificial e até pernóstico. Esse narrador aparece em *Videiras de cristal* com relativa frequência.

A narrativa constrói-se filtrada pelo olhar de personagens secundárias, o que exige o narrador de emitir avaliações, assegurando-lhe suposta imparcialidade. Assim, o leitor conhece a líder Jacobina pelas ações e pela opinião dos outros, sobretudo pelo juízo de seus seguidores, mas também, ainda que em menor grau, pelos representantes do poder oficial, leigo e religioso. A preferência pelo filtro dos crentes permite que o modo de funcionamento daquele universo, dominado pelo maravilhoso, não seja questionado por outra lógica, orientada por conceitos estranhos àqueles valores.

Organizado cronologicamente, o romance é dividido em capítulos, que se subdividem em blocos, funcionando como cenas. Até altura avançada, aparecem a origem e a formação dos *muckers*. Quando se verifica o início das hostilidades, a descrição é pormenorizada. Junto com o ingresso do exército no espaço histórico, surge a linguagem militar no discurso. Até aí, o caso era paroquial, de polícia, de disputas locais. O desencontro da ação do exército se dá em todos os níveis: com colonos que também promovem represálias aos fanáticos, com a Guarda Nacional, com a polícia estadual e até entre os oficiais de armas diferentes. Não há vitória dos insurrectos, mas desastres das forças repressivas, agravados pelo desconhecimento da geografia, das peculiaridades da região. Como em *Canudos* e no *Contestado*, as normas convencionais da guerra são subvertidas.

Via de regra, a ação violenta não é apresentada diretamente, mas pela narração de alguém. Entretanto, no desfecho, o narrador recorre a um registro de voz que, ainda que não seja oficial de fato por não ser colagem de documento formal, reconhecido como tal pelos historiadores, é construída do ponto de vista do poder, nuançando uma possível visão maniqueísta. Se o Exército, enquanto instituição, interveio desastrosamente, alguns de seus representantes, como indivíduos, mostraram-se suscetíveis aos problemas locais. Da mesma forma, as divisões entre os revoltosos, acirradas no final, não são atenuadas na narração. Não há idealização. Servindo-se da suposta colagem de trechos escritos por um capitão do exército, o oficial-escritor já referido, o discurso questiona: “Mas como descrever uma tragédia sem ser excessivo?” Uma frase resume sua perspectiva: “Sua loucura os levava a atos que poderiam ser chamados de heróicos, não fosse a causa perversa que defendiam, e que acabava por tirar-lhes a vida.” (V. C., p. 531) Como representante do poder, ele vê perversão na causa mas, como homem, não só reconhece nos rebeldes uma faceta heróica, como questiona o heroísmo, aproximando-o da loucura. O oficial arremata rasgando sua caderneta de anotações e justificando: “ – Tudo muito trágico [...] para ser apenas literatura.” (V. C., p. 532) Portanto, o texto do capitão não existe mais, só o do narrador do romance.

O estudo das figurações literárias do choque entre a barbárie e a civilização – movimento dos *muckers*, bem como *Canudos* e o *Contestado* – oportunizam a discussão sobre o matiz ideológico de cada discurso. O discurso histórico que costumeiramente é identificado como oficial, ignorando a distante lição de Montaigne,<sup>17</sup> que já no século XVI advertia que denominamos como bárbaros àqueles cujas ideias e opiniões não são do nosso grupo, do nosso conhecimento, dos nossos costumes, insiste na qualificação de barbárie como valor negativo, que se contrapõe à superioridade da civilização. O discurso sociológico que visa denunciar essa visão hegemônica, quando tenta assumir a função de porta-voz do oprimido, em geral, cai no extremo oposto e equivalente, ratificando a divisão entre bons e maus, embora com sinais invertidos. Uma lição deixada pela crítica marxista ensina que o discurso literário é ideológico, como qualquer outro discurso. Mas a multiplicidade de vozes presentes no discurso romanescos produz o que talvez possamos chamar de saturação ideológica, ou flutuação de ideologias. A significação surge da convivência e do embate das diversas ideologias que dialogam no interior do romance. Na medida que o universo é constituído de uma multiplicidade de vozes, nenhuma é absoluta.

Não é uma questão de propor o discurso ficcional como capaz de dar conta de uma realidade que escapa ao histórico ou ao sociológico, mas de situá-lo como mais um discurso, este com a singularidade de travestir-se sob os recursos de qualquer outro, eventualmente apresentando-se como histórico ou como sociológico. Daí produzir a ilusão de parecer ideal para assuntos que se mostram fugidios aos instrumentais de outras abordagens. Todavia, o fato de inexistirem estudos satisfatórios sobre determinados assuntos históricos não assegura que estes possam dar bom rendimento ficcional. Para a criação artística, não há assuntos bons ou ruins, mas sim realizações que apenas ratificam o estatuído e aqueles que se constituem em atos culturais perturbadores, que levam ao questionamento e eventualmente a revisões. Em artigo publicado recentemente, Roger Chartier, tratando das aproximações e das divergências de funções entre história e memória, lembra que a primeira deve ser “entendida como um saber crítico e controlável”, enquanto a segunda mantém “com o passado uma relação afetiva e militante”.<sup>18</sup> Sem esquecermos essa e outras ordens de diferenciações, consideramos que a via da ficção também é uma forma de frequência do passado, forma com suas características peculiares, como todas as demais. A particularidade desta é a maneira como se relaciona com o imaginário. A liberdade que tem nesse trato, circulando livremente entre história e memória, assumindo todas as interferências presentes nesta última, permite maiores especulações a respeito da dimensão humana. Nesse sentido, seu instrumental talvez seja mais apto para figurar o *homo religiosus* e seu modo de se relacionar com o mundo. Daí uma das razões para a força, se não de verdade, conceito fluido, pelo menos de humanidade dessas obras literárias que presentificam momentos em que o messianismo e/ou o milenarismo afloram e determinam as ações humanas.

## RESUMO

Este trabalho investiga os modos de figuração e seus efeitos em textos ficcionais que têm por objeto movimentos messiânicos que se transformaram em luta armada no Brasil. É analisado em particular, *Videiras de cristal*, romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, publicado em 1990, que focaliza o movimento dos *mukers*, fato histórico ocorrido no interior do Rio Grande do Sul, entre 1872 e 1874.

*Palavras-chave:* Ficção histórica contemporânea, messianismo, Luiz Antonio de Assis Brasil.

## RÉSUMÉ

Ce travail essaie d'étudier les modes de figuration et ses effets dans des textes fictionnels dont l'objet porte sur les mouvements messianiques qui sont devenus des mouvements de lutte armée au Brésil. On analyse particulièrement *Videiras de cristal*, roman de Luiz Antonio de Assis Brasil, publié en 1990, qui traite du mouvement des *mukers*, fait historique survenu dans l'État du Rio Grande do Sul, entre les années 1872 et 1874.

*Mots-clé:* Fiction historique contemporaine, messianisme, Luiz Antonio de Assis Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ARINOS, A. *Os jagunços*. Rio de Janeiro: INL, 1969. (Obra Completa).
- ASSIS BRASIL, L. A. *Videiras de cristal*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- BERNARDET, J. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global, 1979.
- CHARTIER, R. O século dos hibridismos. *Folha de S. Paulo*, 15 out. 2000. Caderno Mais!, p. 19.
- FRANCO JÚNIOR, H. *Peregrinos, monges e guerreiros*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- GUIMARÃES, J. *A ferro e fogo II: tempo de guerra*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- LLOSA, M. V. *A guerra do fim do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1976-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MONTAIGNE, M. Des cannibales. In: \_\_\_\_\_. *Essais*. Livre 1. Paris: Garnier-Flamarion, 1969.
- NASCIMENTO, N. *Casa verde*. São Paulo: Martins, 1963.
- OLIVEIRA NETO, G. *O bruxo do Contestado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- QUEIROZ, M. I. P. *Guerre sainte au Brésil: le mouvement messianique du Contestado*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1957. Boletim n. 187.
- SASSI, G. W. *Geração do deserto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- SCHÜLER, D. *Império caboclo*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994.
- SCHUPP, A. *Os muckers*. A tragédia histórica do Ferrabrás. 5. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.
- SOUZA, F. M. *Eles não acreditavam na morte*. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1978.
- VEIGA, J. J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- WEINHARDT, M. Os jagunços ou os tortuosos caminhos da nacionalidade. *Revista Letras*, Curitiba, n. 39, p. 47-62, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mesmos crimes, outros discursos?* Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

## Notas

- 1 QUEIROZ, M. I. P. *Guerre Sainte au Brésil: le mouvement messianique du Contestado*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1957. Boletim n. 187, p. 209 (a tradução é de minha responsabilidade).
- 2 FRANCO JÚNIOR, H. *Peregrinos, monges e guerreiros*. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 64.
- 3 ARINOS, A. *Os jagunços*. Rio de Janeiro: INL, 1969. (Obra completa).
- 4 LLOSA, M. V. *A guerra do fim do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- 5 VEIGA, J. J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- 6 É um dos sete romances brasileiros, do total de 57 títulos citados, que o crítico norteamericano Seymour Menton, professor de literatura latino-americana, classifica na categoria “novo romance histórico latino americano”, único a merecer abordagem específica (Cf. MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1976-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993).
- 7 SOUZA, F. M. *Eles não acreditavam na morte*. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1978.
- 8 NASCIMENTO, N. *Casa verde*. São Paulo: Martins, 1963.
- 9 SASSI, G. W. *Geração do deserto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- 10 SCHÜLER, D. *Império caboclo*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994.
- 11 OLIVEIRA NETO, G. *O bruxo do Contestado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- 12 BERNARDET, J. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global, 1979.
- 13 WEINHARDT, M. *Os jagunços ou os tortuosos caminhos da nacionalidade*. Revista Letras, Curitiba, n. 39, p. 47-62, 1990.
- 14 WEINHARDT, M. *Mesmos crimes, outros discursos?* Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.
- 15 ASSIS BRASIL, L. A. *Videiras de cristal*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991. (As citações da obra foram extraídas dessa edição e trarão a indicação V. C. e a página no próprio corpo do texto).
- 16 GUIMARÃES, J. *A ferro e fogo II: tempo de guerra*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- 17 MONTAIGNE, M. Des cannibales. In: \_\_\_\_\_. *Essais*. Livre 1. Paris: Garnier-Flamarion, 1969. p. 254.
- 18 CHARTIER, R. *O século dos hibridismos*. Folha de S. Paulo, 15 out. 2000. Caderno Mais!, p. 19.

## **Jacó-Mula e Azarías: a alienação crítica e o insólito nas obras de Delibes e de Assis Brasil**

Doutorando Jorge Paulo de Oliveira Neres (UFF-UNESA)

### RESUMO

Nesta comunicação abordam-se questões referentes à loucura e ao insólito presentes nas narrativas de Luiz Antônio de Assis Brasil, *Videiras de cristal*, e de Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, a partir dos perfis das personagens Jacó-Mula e Azarías, respectivamente de cada um dos romances. Observa-se que a elaboração das narrativas é fundada numa polifonia na qual, nos momentos em que o extraordinário/maravilhoso/estapafúrdio são inseridos no enredo, a voz do alienado é a que se faz presente, como um recurso narrativo para se burlar uma pretensão coerência da realidade empírica. A obra de Assis Brasil, tem como matéria de extração histórica a revolta dos mucker, ocorrida no Rio Grande Sul, evento messiânico que tem como principal protagonista Jacobina Maurer, que se intitula um novo Cristo. O romance de Delibes, de ruptura com a narrativa realista, apresenta em suas frestas rubricas da Guerra Civil Espanhola, mas se nos afigura muito mais como um relato poético de situações opressoras atemporais.

Palavras-Chave: gêneros – polifonia – loucura

Dois aspectos especiais nos chamam a atenção nos romances *Videiras de cristal* (1990), de Luiz Antonio de Assis Brasil; e em *Los santos inocentes* (1982), de Miguel Delibes, no que se refere aos recursos empregados por cada um dos autores na elaboração de suas obras. Em primeiro lugar, destacamos a presença da matéria de extração histórica, de forma explícita, em *Videiras*, na medida em que o episódio da revolta dos mucker, ocorrido em São Leopoldo, no século XIX, envolvendo colonos alemães ocupa o centro da narrativa; e um tanto quanto implícita, em *Los santos inocentes*, uma vez que os índices históricos remissíveis à ditadura franquista ocupam as frestas da narrativa, sugeridos por aquelas relações opressoras seculares, típicas do campo espanhol, que se acirram após a chegada ao poder do ditador Franco, com a vitória na Guerra Civil.

Neste primeiro aspecto, observamos que, em *Videiras de cristal*, toda a narrativa se constrói com a intenção de se conferir certa objetividade ao relato, seguindo os padrões do romance tradicional realista, pautados na sequência cronológica, na ordem natural dos acontecimentos, enfim, uma narrativa concorde com os estatutos da verossimilhança. Em *Los santos inocentes*, por sua vez, há uma marca peculiar de Miguel Delibes que reside, em primeiro lugar, na fixação da paisagem como elemento crucial ao enredo, que se projeta no âmago da personagem, geralmente oprimida, e, da intransitividade interior desta personagem, descortina-se o exterior, pautado na opressão, na injustiça, na impotência ante as forças que a sufocam. Em outras palavras, a matéria histórica em Delibes é apresentada muito mais num plano psicológico e subjetivo do que naquela sequência típica das narrativas romanceadas. Temos, assim, duas narrativas que aparentemente nada têm em comum, mas que, na verdade, mantêm relações intrínsecas haja visto lançarem mão de técnicas narrativas consoantes com as escrituras contemporâneas, além dos elos temáticos voltados para o universo social impregnado de injustiça e de intolerância, comuns aos dois romances.

O outro aspecto, que é o que nos interessa particularmente nesta Comunicação, se refere ao recurso comum dos dois escritores de conferir às personagens caracterizadas como alienadas – Jacó-Mula, em *Videiras*; e Azarías, em *Los santos* – papéis fundamentais nas tramas. Neste ponto, ambos os autores, utilizam-se do insólito para conferirem o sólito em suas narrativas, sendo as personagens tidas como marginalizadas instrumentos caros aos rumos de cada uma das histórias. Em outras palavras, tanto Delibes quanto Assis Brasil, na intenção de lançarem seus olhares sobre os contextos que originam suas narrativas, utilizam-se de vozes de outros, configu-

rando aquilo que (BAKHTIN, 2005, p. 188) chama de *elaboração estilística do discurso objetificado*, quer dizer, os discursos de Jacó e de Azarías, por mais ilógicos que possam parecer, são *tarefas estilísticas do contexto do autor*, uma vez que ora contribuem para os ingredientes fundamentais da tessitura do texto, como é o caso de Jacó; ora se tornam o elemento fundamental da solução narrativa, como se dá com Azarías.

O episódio messiânico de São Leopoldo, que provocou um conflito no seio da colônia alemã culminando com uma revolta de grandes proporções envolvendo, inclusive, forças do exército brasileiro, teve como protagonista Jacobina Maurer, que se intitulava um “Novo Cristo”, e que realizava interpretações bíblicas, inspirada no que denominava de “Espírito Natural”. Além de todo um ritual que agrega os colonos pobres da região, fazendo-os abandonar as religiões tradicionais, Jacobina se utiliza de Jacó Mula como referendário de seus supostos milagres. Este, como já se disse, apresenta um desequilíbrio emocional, como destaca a personagem Hans Christian:

Recebi um cliente! Tem algum tipo de enfermidade emocional ainda não bem definida: sua grande obsessão é participar de umas reuniões que se realizam na Picada Ferrabrás, onde parece que há um homem que cura com ervas, e cuja mulher tem alguns dons. (ASSIS BRASIL, 1990, p.52)

Será a voz de Jacó-Mula, uma personagem aparentemente secundária da narrativa, que engendrará toda a teia místico-messiânica que envolve a narrativa, representando, de forma clara, as intenções historicistas que constituem a matéria do romance. Assim, empregando o *skaz que é introduzido precisamente em função da voz do outro, voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor*. (BAKHTIN, 2005, p.192), Assis Brasil redimensiona a personagem vista como secundária, conferindo-lhe importância vital para os sucessos da narrativa.

Jacó-Mula será, pois, com seus delírios alardeadores, a voz a confirmar o caráter místico de Jacobina, rubricando, com sua imaginação, os supostos milagres que hão de causar o desmoronamento da harmonia no seio da colônia alemã e a conseqüente guerra dos mucker. Em outras palavras, a inserção desta personagem torna-se o grande truque do autor para o desenvolvimento da narrativa, conforme observamos no trecho que se segue:

Com um arrepio, Jacó-Mula percebeu que a mulher não pousava mais no piso, alçava-se num movimento suave e contínuo em direção ao teto estranhamente aberto, revelando o céu daquele final de tarde onde as nuvens douradas davam lugar a grandes claros de azul. E ela sorria, desejosa de abandonar este mundo pecador e perverso. Os braços estiraram-se em todo o comprimento e o corpo alongava-se como uma seta apontando para o alto. (ASSIS BRASIL, 1990, p.157).

Do mesmo modo, mais adiante, Jacó-Mula se mostra convicto dos poderes sobrenaturais de Jacobina Maurer, mas, ao mesmo tempo, como um “tolo consciente”, típico da sátira menipéia, admite sua “fraqueza de ideias”, como no diálogo com a personagem Kassel, quando esta questiona os poderes de Jacobina:

- Digo sim! Jacobina é pura, é puro espírito. Ela não tem corpo, debaixo das roupas é só a alma! Só porque sou meio fraco das ideias não quer dizer que eu não saiba das coisas que acontecem. Não me fale mais nesse assunto, Kassel, isso me deixa com muita dor de cabeça. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 270)

Como podemos notar, Assis Brasil lança mão de elementos desta antiga modalidade de gênero como recurso polifônico de estruturação de sua narrativa:

Na menipéia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura. Todos esses fenômenos têm na menipéia não um caráter estreitamente temático mas um caráter formal de gênero. (BAKHTIN, 2005, p.116).

Se quisermos acrescentar mais um ingrediente ao diálogo de Jacó-Mula com Kassel no que diz respeito à consciência de sua fraqueza de ideias, de acordo ainda com o gênero da menipéia, podemos pensar naquilo que Bakhtin, citando Dostoievski, afirma acerca do “homem ridículo”, quando *ele mesmo sabe melhor que ninguém que é ridículo*. (BAKHTIN, 2005, p.151).

Ao longo do romance, outras situações em que a personagem acentua seu fervor a Jacobina por meio do delírio insólito se apresentam, mas, também, a mesma personagem enlouquecida percebe frestas de sólio, quando dúvidas em torno da castidade sagrada de Jacobina atenuam um pouco seu entusiasmo místico. Neste momento, laivos de consciência afloram colocando, de alguma maneira, as coisas dentro da lógica da narrativa de matéria histórica. Porém, como não poderia deixar de ser, o autor utiliza-se de outra personagem - o velho Sehn - para recolocar Jacó-Mula na sua posição místico-contemplativa e, por que não dizer, disseminadora do fanatismo messiânico, conforme o diálogo que se segue:

- Eu estou triste – diz Jacó-Mula ao velho Sehn.
- E por quê? Você ouviu a Mutter.
- Mas ela também se deixa dominar pela carne ele murmura, vendo Rodolfo Sehn conduzi-la carinhosamente para dentro da choupana.
- Não diga esta blasfêmia – fulmina-o o velho Sehn. – Nunca mais. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 508).

Já em *Los santos inocentes*, a personagem Azarías, tal qual Jacó-Mula, apresenta desequilíbrio mental que o torna um alienado, sendo este tipo de pessoa chamado, na Espanha, de “inocente”. Uma das marcas fundamentais de Azarías reside na dificuldade da elocução, na medida em que é uma personagem construída por Miguel Delibes voltada para si mesma, alheia às pessoas que a rodeiam.

Uma das marcas delisbesiana reside na ambientação da narrativa no campo, mais precisamente, os campos de castilla, onde as relações patronais são pautadas na subserviência aos senhores, na aceitação tácita de um poder consolidado ao longo da história espanhola, restando ao camponês o silêncio submisso e impotente diante de posturas cristalizadas. Neste aspecto, acrescentando-se, há o advento da ascensão de Franco ao poder que, mesmo não sendo explicitamente citadas suas citações ditatoriais, paira como imagem implícita ao universo opressor:

que fué del Ireneo, Azarías? y el Azarías alzaba los ombros,  
se murió, Franco lo mandó al cielo,  
y ellos, como si fuera la primera vez que se lo preguntaban y cuándo fue eso,  
Azarías, cuándo fue eso? y el Azarías movia repetidamente los labios antes de responder,  
hace mucho tiempo, cuando los moros,  
(...) estás seguro de que Franco le mandó al cielo, no le mandaría al infierno?  
y el Azarías negaba resueltamente con la cabeza, sonreía, babeaba<sup>1</sup>  
( DELIBES, 1982, p.58)

Como se observar, além da referência a Franco, o trecho acima nos fornece dados comprobatórios de que Azarías não é uma personagem enquadrada naquilo que poderíamos denominar de normal, principalmente pela forma como reage e responde às perguntas a ele formuladas. Como comentamos acima, a narrativa de Delibes perpassa o universo camponês, apresentando uma perfeita integração entre o homem e a natureza. Muitas vezes, um sendo o prolongamento do outro, numa espécie de metáfora perfeita. Azarías, particularmente, é uma personagem perfeitamente integrada ao ambiente e, dado o seu caráter de alienado, pouca interlocução mantém com as demais pessoas, se comunicando plenamente, no entanto, com um pássaro que chama de *la milana*. Esta comunicação se dá de forma tão intensa que, no mais das vezes, ocorrem os processos de animalização, o Azarías comportando-se como um animal; e vice-versa, o pássaro num processo de antropomorfia, como no trecho que se segue: *la zorra anda alta, milana, o-yes?,2*.

A narrativa de *Los santos inocentes* tem como enredo as relações entre a família de Paco, *el Bajo* e seu patrão, señorito Iván, latifundiário que tem como uma de suas diversões a caçada. Utiliza-se dos serviços de Paco para este fim de lazer, como auxiliar das caçadas, até o momento em que, em um desses eventos, Paco sofre um acidente que o impossibilita de acompanhar o patrão. Este, lança mão de um dos filhos de Paco para a empreitada, porém, diferentemente do pai, o rapaz não se deixa dobrar pelos gritos e ordens do patrão. Irritado, e com um evento de caça já marcado onde teria a companhia de outros latifundiários ilustres, señorito Iván não vê outra solução senão lançar mão de Azarías para auxiliá-lo. Convém o registro de que Azarías reali-

*1 Onde está Ireneo, Azarías? e Azarías dava de ombros, morreu, Franco o mandou ao céu, e eles, como se fosse a primeira vez que perguntavam, como foi isso, Azarías, como aconteceu? e Azarías movia repetidamente os lábios antes de responder, faz muito tempo quando dos mouros (...) estás certo de que Franco o mandou ao céu, não o mandaria ao inferno? e Azarías negava resolutamente com a cabeça, sorria, babava.*

era justamente *la milana*, o pássaro de Azarías. Este tenta deter señorito Iván, mas não consegue, sendo *la milana* abatida e morta. Azarías se desespera, porém é instado a continuar a caçada. Quando, no alto de uma árvore, Azarías consegue atrair os pássaros de interesse de señorito Iván, pede que ele suba por uma corda com as gaiolas. Ao fazê-lo, Azarías aproveita e, com a corda, enlaça o pescoço do patrão que, desesperado, percebe a vingança, sem ter como reagir. É o fim de señorito Iván e Azarías acompanha sua agonia com as palavras constantes em seu parco vocabulário e seu riso bobo: *milana bonita, milana bonita, repetia mecánicamente*. (DELIBES, 1982, p.143)

A técnica empregada por Delibes na construção de *Los santos inocentes* rompe com o modelo tradicional da narrativa, afastando-se das referências empíricas a partir da elaboração de uma linguagem pautada no fluxo de consciência, essência do romance. Daí a sobreposição dos diálogos, a diluição do narrador no discurso polifônico das personagens, a ausência da pontuação, principalmente do ponto final nas frases e das marcas de introdução de diálogos. Enfim, Delibes constrói um romance moderno.

Do mesmo modo que Assis Brasil, Delibes utiliza-se do alienado como personagem fundamental à proposta narrativa, com a diferença de que, se em *Videiras Jacó-Mula* é o objeto de confirmação das marcas insólitas presentes na narrativa; em *Los santos inocentes*, o insólito Azarías torna-se o sujeito do restabelecimento da ordem justa, por ser a única personagem que executa aquilo que nenhuma outra foi capaz de fazer, ou seja, materializar a ânsia de justiça do autor.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

[1] ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Videiras de cristal*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 4 ed., 1994.

[2] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trás. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 3ed., 2005.

[3] DELIBES, Miguel. *Los santos inocentes*. Barcelona: Editorial Planeta, 1982.

XI Congresso Internacional da ABRALIC  
*Tessituras, Interações, Convergências*  
13 a 17 de julho de 2008  
USP – São Paulo, Brasil

## CANUDOS TAMBÉM É AQUI, NO SUL

Jorge Paulo de Oliveira Neres

UNESA

Não se constitui em novidade o diálogo existente entre a Literatura e a História. São ciências que muitas vezes se completam, embora tenham objetivos distintos. Já o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a. C.), em sua *Arte retórica e poética* (s/d: p. 306), dizia que “o que difere o historiador do poeta é que o primeiro narra o que aconteceu; o segundo, o que poderia ter acontecido”, afirmativa que ajuda a comprovar a existência de relações íntimas entre esses dois ramos do saber.

E um exemplo de que o filósofo grego tinha razão pode ser constatado no romance de matéria de extração histórica *Videiras de cristal* (1991), do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, cuja narrativa apresenta como tema central o episódio da Revolta dos Mucker, ocorrida na região de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, nos anos 1868-1874. O romance de Assis Brasil possibilita a compreensão de uma das páginas mais tristes da história brasileira – a guerra fratricida na colônia alemã do Padre Eterno – de conhecimento, infelizmente, um pouco restrito ao universo regional gaúcho. Enseja, ademais, a oportunidade de se comprovar o quão importante é o texto literário para o redimensionamento de um fato histórico.

Sendo um romance que se propõe a mesclar a ficção com fatos inerentes às realidades histórica e empírica, alguns aspectos dessa narrativa chamam a atenção de forma particular. Em primeiro lugar, o fato de recuperar um episódio histórico que, de certa forma, permanecia inerte nos compêndios, como algo concluído, definitivo. O autor recupera o fato histórico, atribui-lhe caracteres de permanência, dinamismo e atualidade e, na medida em que rompe o espaço limitador da temporalidade passada, confere ao fato marcas de contemporaneidade. Em outras palavras, o episódio passado torna-se sempre presente no ato da leitura.

Um outro aspecto refere-se ao fato de que a narrativa literária permite ao leitor penetrar no interior das personagens e, com elas, participar da construção da estória/história. Finalmente, para não alongarmos estas considerações, Assis Brasil, de forma magistral, mantém uma relação de fidedignidade com o fato histórico, sem perder as marcas predominantemente ficcionais de seu texto, o que torna o romance, além das funções específicas a que se destina no âmbito literário, uma fonte segura para a pesquisa histórica, fonte esta que, aliás, utilizamos como base para a exposição que se segue.

### E Jacobina se torna o Cristo: como nasce um mito

Enganam-se aqueles que imaginam o fanatismo religioso como marca exclusiva do povo humilde nordestino. É certo que o imaginário comum associa imediatamente manifestações religiosas de cunho fanático às condições hostis da natureza agreste e ao crônico proselitismo político dos coronéis nordestinos, beneficiários diretos da miséria e da indústria da seca. Um olhar mais atento sobre a trajetória histórica brasileira, no entanto, desfaz esta visão parcialmente distorcida e possibilita a constatação de que em outras regiões do país houve inúmeros casos de revoltas motivados por atitudes messiânicas, extremismos religiosos e arroubos fanáticos que resultaram em cruéis guerras fratricidas.

Um destes casos, curiosamente com pouca repercussão além das fronteiras do sul do país, foi a Revolta dos Mucker, envolvendo colonos alemães que ali se estabeleceram nos momentos iniciais da colonização alemã no Brasil.

Se a transformação da hóstia sagrada em sangue, na boca da beata Maria Araújo (seguidora do Padre Cícero Romão, em cuja boca a hóstia ministrada pelo Padre transformou-se em sangue, caracterizando o primeiro “milagre” do Padre Cícero.) ocasionou o fanatismo em torno do Padre Cícero (1844-1934 – padre e político cearense a quem são atribuídos inúmeros milagres, que o tornaram um verdadeiro “santo” para a imensa maioria do povo nordestino), ou, como em outro exemplo, o inconformismo do Conselheiro (1830-1897 – Antônio Vicente Mendes Maciel ou Antônio Conselheiro – beato que arregimentou uma multidão de camponeses e fundou o Arraial de Monte Santo, era o líder espiritual da Guerra de Canudos – 1896-1897) em relação à cobrança de impostos, além do prosaico problema de entrega de material de construção, aglutinou em torno de si inúmeros seguidores.

Caso parecido se deu em São Leopoldo, mais precisamente na Colônia do Padre Eterno, atual município de Sapiranga, aos pés do morro do Ferrabrás, quando o curandeirismo através das ervas trouxe para junto de João Jorge Maurer, o *Doutor Maravilhoso*, inúmeros colonos alemães que buscavam cura para seus males, visto que a enorme colônia, literalmente abandonada pelos responsáveis pela imigração, não dispunha das condições mínimas que lhe garantissem atendimento médico, condições dignas de trabalho, além de outras necessidades básicas, ficando, enfim,

entregue à própria sorte.

O *Doutor Maravilhoso*, desta forma, assume o papel que deveria ser desempenhado pelo Estado, tratando dos doentes e acolhendo em sua residência aqueles que mereciam maiores cuidados. Não demora e sua casa se transforma em centro de peregrinação, transformando-o em uma lenda na região. Nesse ínterim, circulam notícias de que a esposa de Maurer, Jacobina, padece do mal do sonambulismo, o que, na concepção dos sertanejos, era revelação de dons sobrenaturais. Imediatamente uma aura mística se forma em torno da mulher, conferindo-lhe o carisma que a tornará centro dos acontecimentos provocadores de um racha no seio da colônia alemã.

A socióloga brasileira Maria Isaura Pereira de Queiroz, em *O messianismo no Brasil e no mundo* (1977: p.30) afirma que “o messias é sempre ‘anunciado’ por um personagem anterior (prémessias) que lhe profetiza a vinda”; e é isto o que ocorre no Padre Eterno, quando Jacobina Mentz Maurer começa a interferir no trabalho de João Jorge e, se dizendo inspirada pelo Espírito Natural, passa a prescrever as receitas das poções, deixando o marido em segundo plano e trazendo para si a responsabilidade pelas curas.

Jacobina torna-se o centro das atenções na colônia ao realizar leituras da Bíblia, interpretando-a segundo os princípios daquilo que ela denomina de Espírito Natural e, ao mesmo tempo, recomenda aos seus seguidores o afastamento das Igrejas Luterana e Católica, bem como a retirada das crianças das escolas, com a promessa de que a salvação somente viria para aqueles que seguissem suas prédicas.

Com uma linguagem comum a dos colonos, a agora denominada *Mutter* (mãe) corresponde aos anseios daquela comunidade, órfã de toda ajuda, e, com a promessa messiânica de um mundo maravilhoso, repleto de fartura, com garantia de vida eterna aos que a seguirem, gradativamente aglutina em torno da seita do Espírito Natural grande parte dos colonos, esvaziando, assim, os cultos da Igreja Luterana e as missas da Igreja Católica. Para completar o quadro, Jacobina passa a ministrar os sacramentos (batismos, casamentos e óbitos), intitula-se um novo Cristo e prega uma relativa desobediência civil.

#### **As Instituições reagem: prenúncios da guerra.**

Como não poderia deixar de ser, os segmentos sociais atingidos pela ação dos Maurer empreendem a reação que terá efeitos devastadores.

A primeira reação é manifestada na própria intitulação dos integrantes da seita, chamados de Mucker, palavra que, em português, quer dizer “santarrões, hipócritas, falsos crentes”. Por outro lado, o esvaziamento das igrejas tradicionais gera, de início, acaloradas discussões, com agressões verbais que culminarão em enfrentamentos físicos.

A partir daí, a situação se agrava, as posições antagônicas são acirradas e as ações passam a ser norteadas pelo radicalismo e pela insanidade, gerando um clima de terror na comunidade. Começam ataques a propriedades, acompanhados de emboscadas e mortes e o clima de insegurança se instala, ocasionando a intervenção do Poder Público. A violência extrapola o âmbito civil e se materializa numa verdadeira chacina militar quando o Governo Provincial do Rio Grande do Sul se mostra impotente diante das hostes de Jacobina e aciona o Governo Imperial, que envia tropas do exército na tentativa de sufocar o conflito.

Vale o registro de que, antes da intervenção militar, um clima de guerra foi instaurado na região, com ataques de ambas as partes, acirrando-se a animosidade na colônia do Padre Eterno e nas comunidades vizinhas. Os responsáveis legais pela região, ao invés de tentarem solucionar o problema, ora o minimizavam, ora contribuía para aprofundar as dissensões, gerando um clima de falta de autoridade que contribuía para o desencadeamento de ações que redundavam em impunidade.

As partes antagônicas, por sua vez, aprofundavam suas divergências, renunciando combates iminentes. Se, por um lado, os Mucker se fortaleciam com a chegada cada vez maior de fiéis que aumentavam seu contingente e, além disso, radicalizavam no fanatismo em torno da *Mutter*, taxando os agora inimigos de ímpios e de *spotter* (debochadores), com o agravante de adaptar os princípios religiosos cristãos aos ditames menos ortodoxos do Espírito Natural (Jacobina chega até a nomear alguns de seus seguidores mais próximos como Apóstolos); por outro lado, os setores religiosos tradicionais atacavam-na frontalmente com acusações de liberdade sexual, de destruição da família e dos valores cristãos, além de desrespeito às leis do Estado Monárquico, chamando-a, também, pejorativamente, de “Cristo de Saias”.

O resultado de tal situação, portanto, não poderia ser dos melhores. O interessante disso tudo é que o conflito se dá entre colonos alemães, no sul do país, a uma enorme distância do nordeste, tão presente em nosso imaginário quando se trata de fanatismo religioso.

Com a impotência das forças militares do Rio Grande em solucionar o caos instalado na região de São Leopoldo, forças federais são requisitadas e uma *avant première* de Canudos acontece no sul do país: expedições militares em confronto com revoltas camponesas.

#### **E a Guerra começa: Canudos é aqui, no sul.**

As primeiras ações no sentido de dar cabo ao conflito foram realizadas pelas forças militares do Rio Grande do Sul, as quais levaram presos João Jorge e Jacobina. Esta medida tornou-se infrutífera, pois, por ordens superiores, soltaram-nos após interrogatórios, com a alegação de que o problema poderia ser resolvido na colônia. Tal medida, na verdade, contribuiu para reforçar o mito de Jacobina ao invés de neutralizá-lo, aumentando, assim, o clima de tensão na localidade. A situação torna-se, então, insustentável, com ataques e mortes ocorrendo entre as partes oponentes, fato que obriga o Governo Provincial a requisitar forças do Exército Brasileiro.

Foram, ao todo, quatro expedições, com a observação de que, nas batalhas do Ferrabrás, o Exército mobilizou-se para uma verdadeira guerra, sendo designado para comandar as operações um herói da Guerra do Paraguai, o Coronel Genuíno Sampaio. Num dos trechos do romance *Videiras de cristal* (p. 432), o narrador informa que “descontada a Guarda Nacional, estavam presentes a Marinha, a Artilharia, a Infantaria, canhoneiras, peças de grosso calibre... uma verdadeira guerra.”

Ao longo da luta, as forças militares investem várias vezes contra o reduto dos fanáticos, mas não conseguem êxito. Na expedição Genuíno Sampaio, depois de tentativas frustradas, arrasam a comunidade, resultando desta ação muitas mortes. Os remanescentes da seita, inclusive Jacobina, refugiam-se nas matas do morro do Ferrabrás para ali organizarem a resistência. Em um ataque fortuito dos revoltosos, o Coronel Genuíno é ferido e logo depois morre, assumindo o comando das operações o jovem Capitão San Thiago Dantas, que desfechará o ataque final.

Embrenhados na mata, os Mucker fustigam as guarnições militares com ataques esporádicos e somente sucumbem quando, delatados por um integrante da seita, são localizados e submetidos a um intenso tiroteio que dizima a todos. Era o ano de 1874.

### **O fanatismo aqui e acolá: algumas razões.**

Quando dizemos que “Canudos é também aqui, no sul”, queremos afirmar que, como todo movimento messiânico, a revolta dos Mucker, da mesma forma que a Guerra do Conselheiro, foi um movimento coletivo que arrebanhava famílias inteiras, espelhando, de uma maneira ou de outra, um quadro injusto da sociedade brasileira, materializado no abandono, na miséria, na ausência de perspectivas materiais e espirituais. Em função disto, seguir um messias seria o único caminho para um mundo melhor.

Chamamos a atenção – reiterando o que já foi dito anteriormente – para o fato de que, embora o olhar histórico se volte mais para ocorrências de fanatismo e messianismo na região nordeste do país, talvez motivado pela associação imediata da pobreza e da miséria aos fenômenos hostis da natureza, o fato é que injustiças, abandonos, sonhos, fanatismos e loucuras não escolhem campo para grassar, podendo ocorrer em quaisquer épocas ou lugares.

Um aspecto marcante deve ser levado em consideração quando se analisa a Revolta dos Mucker e se refere aos papéis desempenhados pelo Governo Monárquico e pela Igreja nesse episódio.

O Governo, em primeiro lugar, ao incentivar a imigração dos alemães para o país não ofereceu a contrapartida de condições efetivas para o bem-estar desses colonos. Pelo contrário, além de abandoná-los à própria sorte, numa região inóspita e desconhecida, alimentou divisões entre eles, ao privilegiar determinados grupos em detrimento dos demais.

Numa comunidade em que o idioma alemão era a fala predominante, tornava-se necessário dotar os cargos públicos com pessoas que se comunicassem com a imensa legião de colonos e, para tanto, os alemães que obtiveram algum êxito na escala social foram cooptados pela política. Este fato contribuía para a quebra da união comunitária, uma vez que criava uma hierarquia no grupo, com o agravante de que as ordens a serem cumpridas, apesar de intermediadas pelos próprios pares, eram ditadas por brasileiros, vistos por eles como estrangeiros.

Um outro fator decisivo do racha no seio da colônia diz respeito à opção governamental por fornecer melhores condições aos que ficavam na cidade, mais precisamente em Porto Alegre e em São Leopoldo. Os camponeses que foram para os grotões do Vale dos Sinos ficaram aliados de quaisquer medidas de apoio, o que os obrigava a encontrarem por si próprios meios de sobrevivência.

O exemplo desta desigualdade social entre os alemães que aqui se estabeleceram é comentado por um dos narradores de *Videiras de cristal* (p. 85), que afirma:

Assim, há uma hierarquia perfeita entre os alemães da Província: os de Porto Alegre no topo, gozando, além da riqueza, a proteção das autoridades brasileiras; depois os de São Leopoldo e outros núcleos

que intermedeiam os produtos da colônia e já podem ser considerados ricos; por fim os colonos, a arraia miúda das Picadas.

Diante desse fato, não é de se estranhar a existência de uma clara divisão na colônia alemã, com o agravante de que eram justamente os intermediários dos produtos, em São Leopoldo, aqueles que mais exploravam os colonos das Picadas, dos sertões. Tal fracionamento, como não poderia deixar de ser, gerava profunda antipatia entre as classes, aguçando nos colonos dos grotões o desejo de superar os obstáculos e alcançar a mesma felicidade conquistada por aqueles que ficaram nas cidades. O problema é que os obstáculos eram intransponíveis, restando-lhes o consolo da religião para o alcance de um mundo melhor.

A Igreja, por sua vez, distanciava-se em muito daquela realidade sofrida dos camponeses. Tanto a Igreja Luterana – religião de berço da maioria dos fiéis –, quanto a Igreja Católica – bafejada pelas relações intrínsecas com o Poder Imperial – não respondiam às necessidades espirituais e materiais daquela gente abandonada, uma vez que suas práticas religiosas estavam completamente afastadas da realidade cotidiana dos colonos. No entender destes, o discurso eclesiástico tornava-se cada vez mais estranho às necessidades práticas do dia-a-dia, reproduzindo muito mais a vaidade dos clérigos e pastores do que a finalidade primeira a que se deveria destinar: a comunhão na fé em busca de um mundo melhor.

O historiador gaúcho Décio Freitas (1921-2004), em artigo para *O Continente* (1991: p. 23), afirma que

Comunidades rurais empobrecidas, marginalizadas e isoladas que não vêem suas demandas religiosas atendidas pelas instituições eclesiais, suscitam “ungidos do senhor”. Daí, uma nova relação com o sagrado, dissociada da religiosidade de inspiração institucional.

Nesse contexto, o cenário para um acontecimento inusitado estava formado, justificando a ascensão de Jacobina Maurer naquela comunidade e os desdobramentos dramáticos da Revolta dos Mucker.

### Referências Bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Videiras de cristal*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.  
 FREITAS, Décio. *A guerra dos Mucker*. In: *O Continente*. Porto Alegre: Ano III, Nº15, abril, 1991.  
 IÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.  
 QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2 ed. São Paulo: AlfaÔmega, 1977.

XI Congresso Internacional da ABRALIC  
*Tessituras, Interações, Convergências*  
 13 a 17 de julho de 2008  
 USP – São Paulo, Brasil

**UM CASTELO NO PAMPA**  
**PERVERSAS FAMÍLIAS**  
**PEDRA DA MEMÓRIA**  
**OS SENHORES DO SÉCULO**

## SOB O SIGNO DA TRANSGRESSÃO

Todo documento de cultura é, também, documento de barbárie”.  
Walter Benjamin

Volnyr Santos

As palavras podem não ser as mesmas, mas a ideia é de Adorno: a arte autêntica mostra vivas e inteligíveis as contradições do real. A propriedade da afirmativa não evita a sequência natural do pensamento: o estilo carrega uma certa forma de rebeldia que revela, no fundo, o anticonformismo da própria arte.

O romance *Um castelo no pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992), cujo volume *Perversas famílias* é o primeiro de uma série, traz como proposta de discussão o acordo impossível entre arte e realidade, tematizando a história do Rio Grande do Sul a partir do anacronismo de um castelo em território gaúcho, incongruência que reforça a necessidade de repensar a identidade cultural deste rincão do Brasil. Ao enfatizar esse aspecto, o livro de Assis Brasil não se resume à expressão de um certo idealismo, mas à evidenciação de um procedimento artístico em que a verdade factual é ultrapassada, acenando com uma analogia que, necessariamente, não define uma identidade, mas que se abre às possibilidades que somente o trabalho meticuloso da linguagem pode compor.

Em tempos de pós-modernidade, pode-se dizer que a importância de *O Castelo no pampa* não se dá pela atualização que se faz do mundo tematizado, mas pelas rupturas que a obra, na sua perspectiva narrativa, sugere, circunstâncias formais que vão desde as inusitadas soluções relacionadas com a 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.

Essa ideia parece ficar robustecida numa outra subversão estética, caso se pense numa certa tradição de nomes de personagens gaúchos. O espaço de Ana Terra e Capitão Rodrigo é, agora, assumido por Arquelaú, Selene, Proteu, Astor, Aquiles, Páris, personagens que buscam, no plano ideológico da narrativa, a reminiscência de si mesmo, já que a memória dos fatos está para além deles. Os nomes (as palavras) são sinais que não identificam as vozes do mundo.

Ao contrário de uma arte dita *pós-moderna*, na qual a literatura talvez seja a manifestação por onde passam os modismos mais evidentes, e onde a *mimese*, por toda uma insistência de representação de um mundo em desconstrução sistemática, praticamente não é mais possível, a história das “famílias perversas” permite uma reflexão sobre o passado gaúcho naquilo que ele tem de mais tradicional: o desvelamento do comportamento da elite dirigente, incapaz, por um lado, de encontrar soluções para os seus dramas pessoais, e, por outro, de esconder o modo como se preservam os privilégios de classe, com os reflexos na estrutura social que não pode deixar de sofrer a dinâmica dessas implicações.

As modernas teorias do conhecimento ensinam que os conteúdos formais da verdade emergem dos conflitos. Em relação a *Um castelo no pampa*, é justamente o choque de um deslocado castelo que vem afirmar as relações de impossibilidade de uma identidade (gaúcha? Brasileira?) sem antes a identificação e o reconhecimento de nossos próprios caracteres. Não é sem razão que os personagens do livro não só estão situados dentro de um tempo real, segundo a linearidade de uma temporalidade possível, mas, basicamente, definem a existência de sujeitos concretos que, ao contrário do contexto desreferencializado e des-historicizado pós-moderno, se identificam num dado momento cultural, *apesar, talvez*, ou por *causa* dos incomuns nomes com que se reconhecem. E de todas as contradições consequentes.

Se é um outro Rio Grande que emerge da leitura, provocando talvez um desfocamento no olhar tradicional, o artista, porque livre, transgride uma ordem; na transgressão é possível assumir a essência da liberdade, bem como o seu sentido. A extensão dessa ideia – parece – recompõe o sentimento de que a obra de arte é tanto maior e verdadeira quando enfoca o lado negativo da sociedade. Para frásenado Adorno, diz-se que é nas falhas que a verdade da cultura se concentra e que a sociedade, na sua aparente ordem, esconde os reais valores humanos.

Enquanto o substrato simbólico de contos e lendas medievais relaciona o castelo a valores ora positivos, ora negativos, a noção de família, independente de qualquer fato, implica sempre a ideia de fundamento, na medida em que é ela o núcleo de qualquer forma social e de cuja compreensão evolutiva se extraem os atuais conceitos de relações de produção, de propriedade e de Estado.

É, pois, desse vínculo que o romance de Assis Brasil enseja a ruptura com uma tradição de *signos*, circunstancia materializada pela insuficiência do signo linguístico, como é o caso do caráter onomástico do romance em que os personagens apresentam não só *significantes vazios*, mas também suas vidas não têm *significado* existencial, seja pelo apelo a uma estrutura romanesca em que a família se apresenta com distúrbios no processo de identificação, originando daí conflitos onde se acha presente a perversidade e suas implicações no processo político, seja, ainda, pela alusão à simbologia do castelo, representando a anacronia de uma situação que, em se tratando da topografia gaúcha, sempre pode ser negada. Ou transgredida.

**PERVERSAS FAMÍLIAS**

Simone Saueressig

O que mais marca na obra de Assis Brasil é a qualidade literária dos textos, o profundo respeito com que ele trata a história e os personagens. Em *Perversas famílias*, livro que abre a trilogia *Um castelo no pampa*, ele não só demonstra o talento e o resultado de anos de aprimoramento, como dá-se ao luxo de desenvolver uma forma de texto que caracterize cada um dos personagens. Da pretensão apaixonada de João Felício, à pretensão política de Olímpio, cada um dos que passam pelas mãos do autor, recebem uma marca textual que os identifica sutilmente, lhes confere força, volume, vida própria. Páris, em sua neurose pseudo-homicida, será, provavelmente, motivo para pergunta de leitores e eventuais entrevistas, “mas ele de fato matou todas aquelas pessoas?” Figura difícil, envolta nas brumas da própria mentira, Páris é um personagem que busca-fugindo a própria história. Páris é uma mentira. Saber de sua história o tomará real e poderá destruí-lo. Ele, menino-homem, sabe disso.

Selene é outra personagem marcante, sob o manto onipresente da figura do Doutor Olímpio. É a lua, que se enche, daltônica, e se mingua depois do parto, tornando-se nova, novamente. É a Liberdade, louca, que se desnuda ao seu cantador que, chocado, não a vê. Vê a filha, que até então não via. A *Genebrina*, Dona Plácida, é um retrato amargo e cruel de mulher, sem perder o rebuscamento romântico do texto que a identifica. O próprio Castelo, que é pano de fundo, aparece como uma personagem já no primeiro capítulo, estabelecendo um jogo com o leitor: um quebre-cabeças que conta a lamentável história de uma família, cuja perversidade maior é o egoísmo de cada personagem. A narrativa decorre como um pêndulo, oscilando através dos anos, das gerações, sem nunca traçar, contudo, o mesmo caminho. Subliminar, o livro toca na perversidade humana que há em todos nós.

Autor de outros livros de sucesso e igual qualidade, como *Videiras de cristal*, e *Cães da Província*, Assis Brasil estará em Novo Hamburgo, no Novo Shopping, dia 15 (sábado), às 15 horas, para uma sessão de autógrafos.

NH, Novo Hamburgo, 10.mai.1993 – p. 45

## ASSIS BRASIL CONSTROISEU CASTELO NO PAMPA

Airton Tomazzoni

Nestes tempos de crise, o lançamento de um novo livro é um fato animador no panorama literário gaúcho. Quando se trata de Luiz Antonio de Assis Brasil torna-se um agradável e estimulante acontecimento. O autor de *Virtudes da casa*, *O homem amoroso* e *Cães da Província*, entre outros, acaba de lançar o romance *Perversas famílias* que é o primeiro da série: *Um castelo no pampa*.

O livro acompanha a trajetória de uma família da aristocracia rural rio-grandense durante um período de 90 anos (de 1870 a 1964). A narrativa, contudo, não se desenvolve de forma linear e as épocas se intercalam sem uma rígida sequência cronológica. Assis Brasil imprimiu um ritmo particular à trama, numa sutil rede de relações familiares.

A primeira figura desta obra é Olímpio, o Doutor, propagandista da República e partidário da Abolição. Casado com uma condessa austríaca, ele é homem que decide construir Um castelo no pampa. O autor joga com esta dicotomia. De um lado uma obra arquitetônica que carrega toda uma carga opressora, medieval e europeia. De outro, os campos sem fim, um terreno de liberdade no novo mundo.

Com a habilidade narrativa própria do autor que possui um domínio técnico invejável, Assis Brasil mergulha no imaginário de um Rio Grande passado. As nuances históricas surgem apenas para o trabalho com uma realidade possível, o que interessa é traduzir de forma quase mítica esse universo humano. O autor garimpa com destreza a identidade cultural que ainda parece estranha nos dias de hoje.

Depois de dois romances nos quais os personagens tinham um referencial histórico definido como: Qorpo Santo (*Cães da Província*) e Jacobina Muller (*Videiras de cristal*), o autor admite estar mais livre. *Perversas famílias* abre espaço para o mundo ficcional e o rico universo de Assis Brasil.

A ironia é outro aspecto que se mostra presente na obra. A política e as relações de poder são vistas por uma ótica cáustica. O ambiente luxuoso esconde seus segredos. Os campos abrigaram avestruzes que não colocam ovos comuns, "mas talvez aquele que continha o germe do pecado".

*Perversas famílias* é o 9º livro do autor que já vendeu cerca de 10.500 exemplares de seu romance anterior, *Videiras de cristal*. Com 403 páginas, a obra foi editada pela Mercado Aberto e custa Cr\$ 144.000,00 em promoção de lançamento que vai até o Natal.

*Gazeta de Porto Alegre*, Porto Alegre, 18.dez.1992, p. 16.

## OBRA-PRIMA ROMANESCA

Wilson Martins

As chaves para a leitura de *Perversas famílias*, que se anuncia como o primeiro painel de uma trilogia (*Um castelo no pampa*, I Porto Alegre Mercado Aberto, 1992), estão no nome do autor e no adjetivo do título. De fato, Luiz Antonio de Assis Brasil tomou as “semelhanças” propostas pelo caráter de seu legendário antepassado e pela história republicana do Rio Grande do Sul para reconstruí-las nas perspectivas mitológicas sem as quais não há grande romance e que, na verdade, são o ingrediente indispensável do realismo narrativo. O que pode parecer simples paradoxo gratuito é o segredo da arte romanesca. O papel do romancista consiste em aproveitar o que há de imaginário na realidade e transformá-lo no que deve ser a realidade da imaginação criadora. Esse trabalho, realizou-o Assis Brasil com soberba competência e até algum coquetismo de autor, chamando a atenção seja para o que, no livro, são as perfeitas “cenas de romance”, seja para os paralelos que não resiste à vaidade de apontar e que podem, ter, creio eu, o valor simultâneo e ambivalente de engrandecê-lo e diminuí-lo: é melhor ser o Assis Brasil, do que a Eça de Queirós de Porto Alegre, embora o próprio Eça de Queirós tampouco resistisse à tentação de ser o Flaubert de Lisboa.

Isso é tanto mais verdadeiro quanto *Perversas famílias* se situa inegavelmente ao nível dos Maias, o que não é dizer pouco, e muito além do Primo Basílio (da mesma forma por que, nos *Maias*, Eça de Queirós foi além de Flaubert, mesmo o Flaubert da *Educação sentimental*). Contudo, a legítima satisfação de haver escrito uma bela “cena” levou-o a acentuar o que, no fundo, tinha de menos meritório: “Uma cena que tem seu chique, não? Aqui falta a competência de Eça (...)” – mas não o seu vocabulário, pois o adjetivo que a qualifica vem diretamente das páginas queirosianas. Assis Brasil já foi elogiado por isso, mas é elogio ambíguo, semelhantes aos que o secretário Zagalo fazia ao Conde de Abranhos. Acusado de francesismo, Eça de Queirós não teria escrito “ganhado” por “ganho”, da mesma forma, ao sair de Alegrete, os figurantes deixavam-na, mas não a enxergavam pelas costas. Em alguns casos, percebe-se que Assis Brasil cita expressões francesas de memória, caindo em armadilhas ortográficas; em outro, é a topografia urbana que o trai, como quando supõe que o personagem, hospedado na Rua das Marrecas, podia ouvir “o rumorejar da Rua do Ouvidor”, ou quando, tendo almoçado no Café de la Paix, em companhia da Condessa, os amigos resolveram ir a pé até a casa de Augusto Comte, que era ali pertinho. Pobre Condessa.

São verrugas, que talvez enfeiem, mas pode até dar autenticidade a uma obra-prima de arte romanesca, trabalho, como todos eles nessa categoria, de celebração e vingança psicanalítica, perfeito no desenho e na construção psicológica e no qual, para citar só o maior exemplo, o protagonista se projeta todo inteiro, na sua autêntica grandeza de idealista e mesquinhez de Caráter, visionário do futuro e retardatário moral, pregador político e sincero da Liberdade (com maiúscula algo retórica) e, ao mesmo tempo, tirano doméstico, mais limitado intelectualmente do que se suponha, intolerante e generoso, bravo e intransigente, envolto em muitas tragédias de família de que foi responsável direto, e assim por diante.

Percebe-se que o retrato traçado por Luiz Antonio é mais “verossímil” do que o Assis Brasil da vida real, ainda que as velhas divisões clônicas da política riograndense mostrem a ponta da orelha nas duas ou três anotações sobre Borges de Medeiros (aliás justas e que, segundo penso, vão se multiplicar nos volumes seguintes). Assis Brasil, o modelo, tal como surge destas páginas, era hipócrita e fanático, moralista arcaico e mais “gaúcho” (no perfil convencional) do que desejaria fazer crer, libertando os escravos que lhe pertenciam, mas escandalizado pela eventualidade de ver os descendentes de imigrantes exercendo papéis de importância na política local. Aos cinquenta anos, “era um homem belo, bela cabeça, belos cabelos grisalhos e vastos, bigode meio viking. Era a própria imagem de um antepassado, e os muitos anos que o separavam da Condessa (sua mulher) pareciam ser vinte, trinta, e o receio exílio argentino deixara-o mais antigo”.

Em matéria de “cenas de romance” e ao contrário do que ele mesmo parece acreditar (se é que acredita...), Assis Brasil nada fica devendo a Eça de Queirós ou qualquer outro. Basta lem-

brar, entre tantas outras, a paixão de Plácida, já viúva, pelo professor Félix del Arroyo, episódio conduzido com mão de mestre até ao trágico desfecho que, nem por ser inevitável e previsível, deixa de ser fascinante e surpreendente. Resta o enigmático Páris, grande crime moral do Doutor, e que só chegaremos a conhecer em sua “real realidade” (para usar uma expressão eciana...) nos volumes seguintes. É, por enquanto, o olho implacável projetado sobre a família e suas misérias; não está excluído que, mais tarde, e apesar da misteriosa sedução que sobre ele exerce a figura do Doutor (já falecido), venha a ser o executor inclemente da dívida moral a que deve sua própria existência. Seu nome, determinado pelo Doutor, era do herói “que morreu em Tróia com uma flecha no peito” – correspondente simétrico e simbólico de cicatriz que o Doutor trazia em consequência do absurdo acidente premonitório de que foi vítima na pia batismal. Era um homem marcado e marcado igualmente foi o neto maldito com quem se reconciliou, tarde demais, na hora da morte. Assim se traçaram as linhas do destino e o tecido de um grande romance.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22.mai.1993.

## MESTRE DO ROMANCE

Wilson Martins\*

Luiz Antonio de Assis Brasil é um mestre do romance histórico – mas, para sê-lo, era preciso era preciso que fosse, antes de mais nada, um grande romancista. Ele tornou mais difícil a arte do romance entre nós – e a arte da leitura, porque, para saber lê-lo, é preciso dispor da correspondente complexidade intelectual que, em primeiro lugar, lhe permitiu escrevê-los, desde *Um quarto de légua em quadro* (1976), a *Videiras de cristal* (3ª ed. 1990), passando por duas tentativas de novelas psicológica (*O homem amoroso* e *Manhã transfigurada* – em que foi apenas um bom ficcionista – e também por essas indiscutíveis obras-primas que se chamam *Cães da Província*, *As virtudes da casa* e *Bacia das almas*, tudo culminando no grande painel de *Um castelo no pampa* (*Perversas famílias*, *Pedra da memória* e *Os senhores do século*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992/1994).

É escritor para quem a literatura existe, exigindo leitores para os quais a literatura exista, quero dizer, o vasto mundo ao mesmo tempo nebuloso e nítido criado pela tradição que se constituiu através das obras de literatura que testemunham inquietação espiritual em que a realidade só adquire sentido quando transposta, por paradoxo, para os domínios da imaginação. No caso do romance, o segredo da grande literatura está em encarar a realidade como ficção, e a ficção como realidade – crescendo-se, no romance histórico, a necessidade de atribuir ficcionalidade às pessoas da vida real, e realidade (mais do que “realismo”) aos personagens fictícios. É o que Assis Brasil sabe fazer com a mão de mestre, embora muitas vezes as mãos dos mestres apareçam na parede de seu gabinete de trabalho como sinais ominosos num festim de Baltasar literário.

Ele não resiste à “citação” literal, como a qualificar o protagonista como o “príncipe da grã-ventura”, ou dar a outro o nome do Gonçalo Mendes Ramires: “não estou mentindo, este era mesmo o nome dele” – o que deveria sugerir um nome diferente. Às vezes, ele acrescenta alguma coisa: se Machado de Assis, no esplendor de sua ambiguidades narrativas escreveu “*Missa do Galo*”, Assis Brasil dele se apropria na cena de turvas conotações entre Páris e Beatriz – mas, sendo impermeável à ambiguidade, resolve “completá-lo” muitos capítulos e um volume depois com a efetiva união amorosa entre os dois figurantes. Há numerosas alusões literárias que o leitor, digamos, comum, certamente perderá. Assim, quando Antonello Corsi chega faminto ao Castelo, fugindo da polícia, não come um tigre – o que seria apenas um acalcanhado lugar-comum – mas como um “triste tigre”.

São pequenas notações exemplificativas de técnicas narrativas num romancista que resolveu com extraordinária habilidade problemas muito mais temerosos, entre outros a complexa estrutura cronológica. É nisso, antes de mais nada, que esse reconhece o grande romancista – e em que poderá reconhecer-se o leitor privilegiado que estiver à sua altura. Se, nos livros anteriores, ele optou pela cronologia linear e sucessiva – que é a mais espontânea e também a mais banal no romance histórico –, em *Um castelo no pampa* impunha-se a cronologia psicológica (se essa for a palavra exata) para transmitir a ideia do turbilhão e desordem que é a vida. O Castelo, em sua imobilidade extratemporal, forma contraste, seja com os coronéis das estâncias imemorais, primitivos da vida política e social do Rio Grande do Sul nos anos tumultuosos em que conviveram, com J.F. de Assis Brasil, Borges de Medeiros ou Getúlio Vargas, seja com a ideia de uma civilização desconhecida naquelas paragens rústicas (metaforizada nas louças finas, nas toalhas e cristais, nos vinhos aristocráticos, nas maneiras de mesa e nos tapetes, para nada dizer dos 25 mil livros de uma biblioteca que sugeria universos diferentes, diferentes idades mentais, inclusive na nota irônica dos textos fesceninos encadernados como severas obras de literatura.

Tudo bem considerado, uma biblioteca no pampa era coisa ainda mais estranha do que *Um castelo no pampa*... Olímpio foi, ao mesmo tempo, um personagem paradigmático das coxilhas gaúchas e um corpo estranho no seu organismo político e social. Os filhos, na excentricidade de casa um (entre eles o anti-gaúcho por excelência que era o homossexual) marcaram fisicamente a passagem de um estágio de civilização para outro, enquanto o próprio Olímpio não con-

seguiu transpor o limiar que as separava. Faltava-lhe a “autenticidade” impenetrável a anacrônica de um Borges de Medeiros, igualmente sensível, por exemplo, em Zeca Neto e Honório Lemes na reunião do Castelo, soberba “cena de romance” em que a arte do romancista se manifesta de forma incomparável: “Logo após, os dois comandantes entram na Biblioteca: Honório Lemes veste-se à gaúcha, de bombachas, botas de fole e um grande lenço vermelho ao pescoço (...). Zeca Neto estaria de terno completo, não fossem o mesmo lenço vermelho e as botas de couro marrom (...)”

Foi isso em 1923. O romance termina reconduzindo-nos à cena inicial, com a morte de Olímpio em 1938. É o momento em Cândio Barbosa, sem saber o que estava ocorrendo no castelo, entrega aos impressores a biografia em que vinha trabalhando ao longo da vida. Encerrava-se, com isso, o seu próprio destino: “Não, não escreverá mais nada até o final de sua vida. Seria uma deselegância, uma verdadeira traição à memória de Olímpio. E será seu gesto Léal, com o qual ele, Cândio, buscará a eternidade.”

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8.abr.1995, Ideias, p. 4.

---

\* Wilson Martins, é Doutor em Letras, ex-professor universitário nos Estados Unidos, ensaísta e crítico literário.

## UM CONTADOR DE HISTÓRIA À MODA GAÚCHA

Regina Dalcastagnè\*

Há dois anos o gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil reerguia, com suas próprias ferramentas, um castelo que um antepassado seu havia construído em meio ao pampa do século passado. Dentro dele, confinou amarguras, medos e desejos. Para representar o drama, convocou grandes personagens, deu vida e mistério a cada uma delas, fez com que o leitor se apaixonasse pela sua história – aristocrática e sofisticada, ao mesmo tempo em que triste e mesquinha. Perversas famílias foi o que de mais significativo se produziu na literatura brasileira em 1992. Ao terminar o romance, ficava a expectativa, alimentada pela promessa do autor, de que a história do Dr. Olímpio e sua família iria progredir. Agora, finalmente, os temos de volta.

Pedra da memória, segundo volume da trilogia *Um castelo no pampa*, é um convite à bisbitice. Não há como resistir à sensação de querer saber mais sobre os habitantes do castelo quando suas portas se mostram escandalosamente abertas.

Nesse romance que, como o outro, é composto por várias linhas narrativas cronologicamente embaralhadas, vivem, basicamente, as mesmas personagens. Estão ali o jovem, depois o velho republicano gaúcho, sua esposa (um condessa austríaca), seus três filhos, o irmão bastardo e bêbado, e o pequeno neto que vai crescendo – um olhar novo e irrequieto sobre aquilo que se transforma na decadente aristocracia do Rio Grande do Sul. São os mesmos, mas já não são os mesmos. Em *Perversas famílias*, eles eram circunspectos, infelizes, soberbos e misteriosos. Desfilavam suas emoções com uma grandeza operística. Luiz Antonio de Assis Brasil os amesquinhou neste último romance. Não transformou suas personalidades, nem seu jeito de ver o mundo ou sonhá-lo. Apenas nos fez chegar mais perto deles, de sua vidinha ordinária, seu cotidiano indigesto. Em suma, os fez desgraçadamente humanos, destruindo-lhes a máscara do mistério. Assim *Pedra da memória* não possui a grandeza do livro que o antecede, mas, de uma nova maneira, é irresistível.

Narrador – Luiz Antonio de Assis Brasil é um narrador como poucos no País. Com perfeito domínio da palavra, não faz estilo, conta histórias. Segue o exemplo de um mestre, o conterrâneo Erico Verissimo, que guardou dentro de sua obra um pouco da história e da alma do povo gaúcho. Assis Brasil desenvolve essa linha com independência e originalidade. Esses volumes iniciais de sua trilogia (que na verdade é um romance em três tomos, uma vez que dificilmente se poderia ler *Pedra da memória* sem ter lido antes *Perversas famílias*), o aproximam desde já de nomes como João Ubaldo Ribeiro e Autran Dourado, autores que produziram obras-primas graças à arte do bem narrar e que também encontraram na *História do Brasil* o alimento para suas tramas. Sem malabarismos estilísticos, o texto do romancista gaúcho tem graça e sabor, equilibra bem a ironia e o referencial histórico, possui elegância, enfim.

*Pedra da memória* tem os mesmos ingredientes de *Perversas famílias*, mas numa dosagem diferente – o que dá nova envergadura às personagens. Um dos pontos altos do livro é o momento em que o Dr. Olímpio e a Condessa recebem em seu suntuoso castelo um líder revolucionário e seus homens, todos sujos e maltrapilhos. O contraste entre os móveis e modos luxuosos – e importados – dos proprietários e os gestos grosseiros dos combatentes dá conta de uma diferença ainda maior: ali, frente a frente, se encontravam duas mentalidades opostas. Assis Brasil mostra justamente isso em seus dois romances – a convivência de um rio Grande do Sul sangrento e rude, com o outro, muito fino e sofisticado, onde se discutia arte em francês e se recebia com todas as pompas da aristocracia europeia. E mostra, também, o quanto esse Rio Grande dependia do primeiro.

Biografia – entendendo-se essa relação, cresce ainda mais a a personagem Dr. Olímpio – que, se no primeiro livro aparece como um homem constrangido pela sua própria grandeza e no segundo deixa-se entrever como um sujeito mesquinho e oportunista, no cômputo geral surge como um

homem dividido, que pauta sua existência por sua biografia futura. Preso desde cedo, e por opção própria à posteridade, só lhe resta arcar com sua escolha e passar o resto da vida pronunciando frases ensaiadas e exibindo gestos grandiloquentes. Seja diante dos colegas republicanos, seja frente à esposa – que combina tão bem com o castelo – junto aos filhos ao à amante, sua postura é sempre a do grande homem, preocupado com o destino nacional e com o ideal de liberdade.

A contrapartida a esse discurso vai aparecendo aos poucos, nos corredores do castelo, nos quartos, no universo privado que contamina o livro e lhe dá densidade. É ali, nos pequenos dramas individuais, na dor cotidiana, que a vida se esconde, se camufla, até o momento em que o espaço acaba e surge então a tragédia. Fraquezas, vícios, medos, tudo toma proporções gigantescas dentro do grande teatro que é o castelo, e acaba por minar suas estruturas. O observador final desse processo é Páris – neto do Dr. Olímpio e dono de uma linha narrativa própria, na primeira pessoa, feita com um humor cáustico e uma ironia hilariante. Na verdade, é a partir dele, da sua curiosidade de menino e adolescente que a vida vai aflorando, se fazendo de novo em meio às paredes de pedras do castelo. Páris é mesmo símbolo e representação da vida junto àquilo que, como encenação, não passava de uma impostura.

Escola de medicina – Como em Perversas famílias, Pedra da memória mistura a suas personagens, vez ou outra, personalidades políticas do Rio Grande do Sul e do Brasil. Nem sempre a integração desses com o elenco restante do livro se dá de forma totalmente satisfatória. Alguns de seus diálogos são duros, empostados demais, marcando uma diferença significativa entre a ficção e a história. O autor parece mais à vontade quando manipula nomes menores, chefes revolucionários de importância local do que quando põe em cena figurões como Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos ou Rui Barbosa. Mas isso não chega a comprometer o prazer da leitura, que se renova a cada página virada.

Além de Páris e do Dr. Olímpio, evidentes protagonistas da trama, Proteu – o filho do Doutor – vive seu momento alto em Pedra da memória. No livro anterior ele aparecia como o menino amargurado e o adulto suicida, uma figura envolvida pela tragédia e pela dor. Aqui, seus dramas se delinearam e oferecem um dos mais belos episódios do romance: sua passagem pela escola de Medicina, com o malogrado affair romântico com uma colega. Se Proteu é só sofrimento e conflitos, Páris é seu contraponto, Possui toda a resolução e humor que faltavam ao tio e, com isso, segue vivendo como uma das mais encantadoras personagens da literatura brasileira.

*Correio Braziliense*, Brasília, 04.mai.1994. p. 5

---

\*Regina Dalcastagnè é Doutora em Literatura Brasileira e Professora da Universidade de Brasília.

## DE TEMPOS, VENTOS E CASTELOS

Volnyr Santos

UM MODO DE VER – Há uma famosa frase de Jacques Lacan na qual ele diz que “quando, no amor, peço um olhar, jamais me olhas lá de onde te vejo... o que eu olho não é jamais o que eu penso ver”. Se a citação não é pertinente, a ideia que dela se extrai o é, pois é a partir do **modo de ver** as coisas que interessa discutir alguns aspectos que envolvem a literatura produzida no Rio Grande do Sul, localizadamente, em face da obra maior de Érico Veríssimo, o imenso pai-nel representado por *O tempo e o vento*, enfocando a formação histórica do Rio Grande do Sul, num paralelo com *Um castelo no pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, que retrata, a seu modo, as contradições histórico - políticas do homem rio-grandense-do-sul.

**Um modo de ver**, eis o problema que torna espinhosa a **representação dos fatos**, quando se trata de estabelecer procedimentos narrativos, na medida em que esse **modo de ver** é que define não só o espaço que condiciona os eventos narrados, mas também dá qualidade à perspectiva ideológica do texto, acrescentando-lhe aspectos valorativos.

A QUESTÃO HISTÓRICA NA LITERATURA – No século XIX, Walter Scott deu vida ao **romance histórico**, querendo isso significar o aproveitamento da História como elemento da narrativa. A noção de passado, no entanto, embora não perca de vista a textualização de uma memória que põe frente a frente o homem e seu tempo, possibilita a **representação** da realidade sob outro prisma, circunstancia que dá ao escritor as condições de manipulação do acontecimento histórico com o fim de transformá-lo em matéria ficcional. Com esse objetivo, a História tem servido como dado para a recriação da realidade, o que vale dizer que o escritor processa a elaboração de uma supra-realidade e, ao contrario da História, registra os acontecimentos metaforicamente.

O problema da questão histórica na literatura é antigo. Daniel Defoe, no século XVII, ao referir-se a Homero, diz que esse autor grego foi um grande transgressor, já que suas obras são documentos históricos insubstituíveis. Sem ele, nada saberíamos sobre o cerco de Tróia; no entanto, diz Defoe que não conhecemos com segurança os fatos, podendo tudo não passar de histórias inventadas pelos cantadores de baladas.

Para evidenciar a complexidade do tema em pauta, lembremos a passagem em que Érico Veríssimo, manifestando-se sobre a história do Rio Grande do Sul, diz, em **Solo de clarineta**, que “a verdade sobre o passado do Rio Grande do Sul devia ser mais viva e mais bela do que a sua mitologia”. Lendo-se *O tempo e o vento*, especialmente no volume **O continente**, percebe-se uma tentativa de desmistificação que se revela contraditória: o capitão Rodrigo tipifica, mais do que tudo, a tradição de macheza do homem sulino naquilo que ela presumivelmente tem de heróica, isto é, um misto de coragem, violência e uma dose relativa de moral, qualidades já apontada pelo crítico Flávio Loureiro Chaves.

A TRADIÇÃO GAÚCHA – A literatura que se produz no Rio Grande do Sul, em face do caráter particular que assume no contexto histórico (colonização parcial, o passado mítico, condicionamentos fronteiriços), não pode ficar isenta das questões ligadas à tradição. Desse modo, *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e *Um castelo no pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, são narrativas que, embora distanciadas quanto ao tempo de publicação, tratam do problema histórico sob perspectiva semelhante. Simplificando essa analogia, pode-se dizer que (a) os dois autores lidam com o presente em contraposição ao passado; (b) a narrativa é parcelada em três volumes, a fim de abarcar adequadamente o lapso de tempo narrado; (c) em ambos os livros, duas noções temporais convivem: a da narrativa e a da narração; (d) nos dois casos, há uma preocupação com a (i) legitimidade da História.

O que importa ressaltar, no entanto, é o fato de que, tratando de questões literárias de natureza semelhante (o que leva muitas vezes a generalizações inadequadas), esses dois escritores gaúchos apresentam procedimentos distintos não só quanto à matéria histórica e a sua transformação ficcional, mas, basicamente, quanto ao modo de ver os fatos, isto é, a posição em que se

situa o narrador com a conseqüente focalização que o texto, por isso mesmo, revela, seja no aspecto psicológico, ético ou ideológico.

É em razão da perspectiva narrativa que se propõem questões significativas do texto, na medida em que o escritor, porque pretende apresentar aspectos diferenciados da história, atualiza várias “vozes” no texto, segundo o caráter de personagens ou mesmo o interesse que esse mesmo personagem pode suscitar.

Nesse dado parece residir um ponto essencial de diferenciação da obra dos autores citados. Enquanto Érico Veríssimo constrói uma narrativa na qual os personagens, enquadrados numa perspectiva dramática, são mostrados na sua horizontalidade telúrica (o que ocorre especialmente no volume **O continente**), o texto de Luiz Antonio de Assis Brasil revela-se justamente pela diversidade com que enriquece o discurso narrativo, apresentando uma complexidade tal, que o crítico Wilson Martins, ao analisar o conjunto da obra desse escritor, afirma que ele “tornou mais difícil a arte do romance entre nós – e a arte da leitura, porque, para saber lê-lo, é preciso dispor da correspondente complexidade intelectual que, em primeiro lugar, lhe permitiu escrevê-los...”.

Noutras palavras, os romances abordados apresentam perspectivas diferenciadas, de tal modo que é possível avançar uma ideia: o texto de Luiz Antonio de Assis Brasil parece indicar uma preocupação maior com o **narrador**, esse “ser de papel”, segundo Roland Barthes. Acrescente-se que é o narrador uma exigência estética capaz de dar ao escritor as condições ideais para a expressão de sua visão de mundo.

**PLURIDISCURSIVIDADE** – O romance *Um castelo no pampa* não é uma narrativa que se dá facilmente à leitura. Escrito em função de um projeto que se vai fazendo na exata proporção em que consolida não só a questão geográfica (o castelo está edificado no pampa gaúcho e é em razão dele e sua localização que os fatos se dão), a configuração da problemática humana, assim como a sutil definição dos dramas que, em função disso, irão desenvolver-se. Ora, para que esses elementos possam ser concretizados, o Autor necessita manipular um espectro muito amplo da sociedade, circunstância a que os recursos clássicos do romance parecem não responder. É, por isso, pelo assédio e outras soluções de técnica e de linguagem que Assis Brasil vai reorganizar o mundo narrado.

Esse quadro de grandes dimensões antropossociais só pode ser visualizado se o narrador, prismaticamente, deslocar o foco de seu olhar para variados discursos, objetivando a harmonização do texto. Essa postura narrativa pode ser entendida a partir das reflexões do teórico M. Bakhtin que afirma que “em cada momento preciso de sua existência histórica, a linguagem é totalmente pluridiscursiva”, isto é, a língua traz sempre, em sua concepção, a voz do outro, a intenção e o ponto de vista do outro, indicando, portanto, que a língua jamais é única.

No romance *Um castelo no pampa*, a discursividade surge como um modo de tratar o personagem, o espaço e o narrador. Disso resulta que o texto, visto sob essa perspectiva, encaminha não só sua compreensão, mas, igualmente, sua apreensão estética para um plano em que, diferentemente do chamado romance convencional, no qual à concepção horizontal da trama corresponde uma linguagem e um estilo conformes com os padrões consagrados, Assis Brasil dá-se o direito de posse da linguagem distanciando-se dela, ainda que encoberto por ela.

**A HISTÓRIA COMO PROBLEMA** – É possível dizer que, em relação a Érico Veríssimo e Luiz Antonio de Assis Brasil, nos respectivos romances, remetem a leitura para uma perspectiva da História, a qual, embora contida no tempo e no espaço, transforma-se em discurso (entenda-se: **discurso** no sentido literário), envolvendo pessoas e acontecimentos que não deixam de lado a possibilidade de uma interpretação – digamos – heróica.

Nesse aspecto, o romance de Érico Veríssimo, em razão do modo como constrói o discurso, alcança talvez maior dimensão épica, fato que, se lhe dá, por um lado, certa destinação estilística, retira-lhe, por outro, a intensidade da linguagem como instrumento de criação estética.

O crítico Antônio Olinto, ao analisar *O tempo e o vento*, enfatiza a circunstância de Érico Veríssimo haver usado, como técnica narrativa, o **contraponto**, recurso que assume às vezes a terceira pessoa e outras vezes a primeira pessoa. Lembra, ainda, o citado crítico o fato de ser essa técnica um recurso facilitador nas narrativas de grande extensão, como é o caso desse romance marcado por grande número de personagens, de planos e de acontecimentos.

Se o uso do **contraponto** resolve o problema da ação de personagens, dificulta, no entanto, o problema da **focalização**, na medida em que, ao privilegiar essa disposição literária, o narrador não pode fugir de uma atitude demiúrgica, agindo soberanamente em relação aos eventos, aos personagens, ao tempo e as situações relatadas.

Se o raciocínio é correto e se, na perspectiva narrativa se assenta a ideia de que é por ela que passa a questão ideológica (leia-se: os sistemas de pensamento uma situação de confronto), acrescenta-se, então, que o texto de Veríssimo, de certo modo, reproduz a questão do passado sobre o ponto de vista épico, o que fatalmente reforça uma tradição que não se sustenta historicamente.

Com Assis Brasil, o problema é inverso. *Um castelo no pampa*, alegoricamente, recupera um Rio Grande do Sul histórico, é verdade; na realidade, porém, o que permanece é a contradição que o mundo alegórico realça cuja representação se dá pelo **confronto das linguagens**.

**MATÉRIA PARA REFLEXÃO** – Sabe-se que o conflito é um processo endêmico em qualquer estrutura social e, necessariamente, não se apresenta de modo violento. No entanto, em face do precário nível de desenvolvimento e de participação da sociedade brasileira, têm-se gerado situações em que a violência se mostra como um único recurso na superação de conflitos os quais, resolvidos, buscam alcançar garantias de legitimação do poder.

No Brasil republicano, momento em que, teoricamente, o equilíbrio social se faz à imagem do equilíbrio individual, o Rio Grande do Sul parece não acompanhar esse processo. Contrariando, de certo modo, o racionalismo e o avanço que o momento histórico enseja, manifesta-se profundo desrespeito pela condição humana através da instituição da **degola**, processo no qual a punição pela derrota<sup>1</sup>(!) é ter a própria garganta cortada. (Analisando a aberração dos campos de extermínio nazista, diz T. Adorno que esse momento absolutamente irracional da condição humana se deve, antes de tudo, ao progresso e não, como poderia se pensar, à ausência de desenvolvimento, já que, no espaço da cultura ocidental, razão, ciência e tecnologia traíram o homem).

O absurdo que a **degola** representa vai merecer, em *Pedra da memória*, segundo volume da série, um extraordinário tratamento estético. Metamorfosando o fato político pelo adequado simbolismo da linguagem, Assis Brasil reitera, de certa maneira, a afirmação de Goethe de que a arte não surge do nada; ela irrompe do caos. Com esse sentido, o romance reconstrói uma grotesca alegoria sobre a violência na qual o lado trágico da vida aparece de forma reflexa: o terror é a impiedade funcionam como contraponto do deboche e do riso.

**OUTRAS VOZES** – Se o ambiente em que transitam os habitantes de *Um castelo no pampa* é refinado e revelador do poder de que se reveste aqueles que, em certo sentido, “falam” pelas demais vozes que ressoam na vida social cotidiana; se algumas vozes são dos que ocupam lugares historicamente privilegiados, também é verdade que há “outras vozes” que participam do jogo da linguagem.

Entre os vários serviçais que “falam” no romance, o jardineiro Jones é modelar. No trajeto de degolador a jardineiro, Jones possibilita a emergência de duas leituras: aquela que trata, mais uma vez, da violência, mostrando que esse exercício não é privilégio dos que têm o poder político; numa segunda relação, o personagem sugere aquilatar a importância da “fala” nesse confronto da linguagem de que fala Bakhtin.

Não é estranho que o jardineiro se chame Jones, aliás, Joaquim Eleutério da Silva, e engrole algumas poucas palavras em inglês; o que se nota é o fato de que o personagem está submetido às intenções secretas do Autor que, oculto nesse discurso do ‘outro’, pode falar ele próprio, pela palavra alheia, numa espécie de tácita solidariedade. Assim, são modelares duas situações: de passagem pela estância, um comerciante estrangeiro ouve o jardineiro falar em inglês. Disso o Autor faz o seguinte comentário: “... tornando-se um desses viajantes que escreveram livros a falarem da cultura dos gaúchos” (pág. 194), dado que evidencia uma perspectiva debochada sobre aquilo que sempre se disse sobre o gaúcho. Num outro momento, o parágrafo que encerra o capítulo, dedicado ao “jardineiro inglês” realça a decepção da Condessa: Jones morre sem nunca ter conseguido pronunciar a frase: “I’m Jones, the gardener”, (pág. 190).

**CONCLUSÃO** – O que se pode concluir no do que se foi exposto é que se trata de dois autores que, na criação de suas obras, obedecem a procedimentos aparentemente semelhantes os

quais se revelam distintos, na medida em que suas motivações e seus objetivos estéticos são também diferentes.

Érico Veríssimo, ao criar o universo da formação histórica e social do Rio Grande do Sul, optou por fazer da linguagem um instrumento para contar, marcando assim sua perspectiva estética. Dentro da tradição do chamado **romance de 30**, *O tempo e o vento* reproduz, em maior ou menor grau, as características narrativas daquele momento histórico, entre as quais, no plano técnico, se situa a concomitância entre os fatos narrados e o tempo em que eles se dão, o que é uma forma de linearidade; tematicamente apresenta uma visão de mundo que pode ser chamada de ingênua, típica, aliás, das obras do período.

Já Luiz Antonio de Assis Brasil encaminha a questão narrativa para aspectos que a linguagem funciona como modulações diferentes, impondo ao texto perspectivas narrativas nas quais as referências históricas são mostradas, antes de tudo pelo lado oposto, problematizando questões em que a linguagem, como técnica e jogo da elaboração literária, extrapola da pura possibilidade imaginária para o plano das verdades universais, numa evidência das contradições que se deram (e se dão) no contexto gaúcho.

Se Érico vê um Rio Grande (ainda) heróico, com Assis Brasil os heróis (já) morreram. Essa é a diferença.

<sup>1</sup> – No Rio Grande do Sul, o processo de **degola** consistia em cortar a garganta do prisioneiro de orelha a orelha e não decapitá-lo.

*Blau*, Porto Alegre, Nº 05, ago. 1995, pág.8 e 9

## DESTINO DE MULHER

Cecília Zokner

*Perversas famílias*, lançado em 1992, é o primeiro romance de uma anunciada trilogia – *Um castelo no pampa* – cujo autor, o gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, entre o ano de 1976 e o ano passado, já publicou: *A prole do corvo*, *Bacia das almas*, *Manhã transfigurada*, *As virtudes da casa*, *O homem amoroso*, *Cães da Província* e *Videiras de cristal*.

Apresentado pela Editora Mercado Aberto de Porto Alegre como um romance que “resgata um outro Rio Grande e um outro Brasil”, suas quatrocentas páginas tem por eixo narrativo uma abastada família do extremo sul do país. Revelando seus dramas, situando-a em exatos momentos econômicos e políticos do Rio Grande do Sul, Luiz Antonio de Assis Brasil, entrelaçando ficção e realidade, alcança a síntese sedutora que permite descobrir aspectos de um abrangente itinerário nacional através de uma sugestiva fabulação.

Conduzindo uma narrativa de múltiplas vozes – como já o fizeram tantos autores do Continente – que se situam no tempo e no espaço em níveis distintos, o romancista instaura nela uma expressiva vivacidade que, no entanto, sabiamente se ameniza quando se detém em Plácida.

Como Camila de *Manhã transfigurada*, ou como Micaela de *As virtudes da casa*, Plácida é a remarcável criação de um inusual universo feminino.

Em idas eras, numa cidade provinciana, mulher rica e de frágil, saúde, ela aceita esse mundo ao qual pertence, o suficiente para se casar com aquele que a pretende, para ignorar o sítio onde passa a morar, “o estabelecimento charqueador”, maculado por ossadas e odores fétidos, para ceder à vontade do marido e aceitar viver numa longínqua estância.

E, refugiada na música, na leitura dos românticos franceses, nos bordados, nas lembranças da adolescência, nos seus deveres feminis, deixa-se viver. Rodeada de luxo e de atenções, ela vive, como se a vida mal a tocasse e sem entender que a moléstia que a persegue nada mais é do que a linguagem que outrora fora abafada na sua sincera espontaneidade pelas pesadas normas sociais. As mesmas que mais tarde a devem prender, intocada, nos seus trajes de viuvez e que, então, ela irá infringir para obedecer a seu corpo que as carências fazem desfalecer em crises de dispneia. Infração, cujo ônus será em demasia: não se vê a salvo das sufocações; não é invadida pela felicidade; o que recebe das noites amorosas não anulam seus anseios.

As teias em que se enredou, em que foi enredada, foram implacáveis. Num caixão de ouro Plácida desce à terra, porque, transgressora, na terra não mais havia lugar para ela.

Na galeria feminina do romancista gaúcho, também é imagem poderosa. Mas infeliz e vencida.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, Literatura do Continente.. 17Jan1993

## Menina Nini

Cecilia Zokner

Nos seis capítulos que constroem o que Luiz Antonio de Assis Brasil chama “o romance”, entremeados pelo monólogo que Páris continua sua história, iniciada em *Perversas famílias* (1992) e *Pedra da memória* (1994) os dois primeiros volumes da trilogia *Um castelo no pampa*, o Doutor Olímpio caminha para o declínio. Parlamentara, discutira, negociara, tergiversara, buscando conduzir a história do país. Universo masculino feito de ambições, jogo de poder e de palavras no qual a mulher permanece alheia. Assim, ou ela se enclausura nos seus princípios e infelicidades ou se deixa prender no exercício da religião. Se desabrocha é porque assim lhe é permitido: “Ah... tudo é bem organizado, neste mundo: um homem admirável tem mulheres espantosas. Ele dá a elas a possibilidade de desenvolverem até o mais alto grau todas as potencialidades nobres de seu sexo, as quais perante um bronco qualquer ficariam esquecidas”, conclui o Doutor Olímpio, talvez com sabedoria nesse espaço e nesse momento em que vive.

Menina Nini, filha de conde, submetida ao casamento, como todas. E como todas ficou até o instante em que entendeu, muito além da patriarcal ordem estabelecida, que a vida poderia oferecer muito mais. Foi quando “teve uma iluminação tão repentina e forte que a estonteou por sua verdade: um dia aquele homem seria seu”.

Assim como soube que, mais dia, menos dia, seria pedida em casamento e que aceitaria o pedido, mais tarde compreendeu que o homem que desejava era outro. E se dispôs a uma espera alimentada de pequenos nada enquanto ela, filha de uma devota e de um nobre, conhecedora de todos os rituais de sua classe, foi se preparando para ser, apenas, feliz. Nesse lavar de seu destino, a ignorar sempre os outros mundos que lhe estavam próximos, lento e espontâneo se faz um esplêndido tipo feminino, fremente de vida. E, assim, irrompe entre as páginas de *Os senhores do século* para dar vida a essas outras que mornas e descoloridas dão conta de conchavos e de homens dominados pela retórica e pela ânsia de domínio.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 12.nov.1995.

## Os pardais (I)

Cecilia Zokner

A república havia apenas se instalado e o Dr. Olímpio, Embaixador do Brasil em Viena, sob a neve de um mês de março, diz de suas intenções de levar pardais para o Rio Grande do Sul: “Os pardais vienenses dão um chique à paisagem, um requinte...”. E sob o som da Valsa dos Patinadores, toma chá e degusta uma fatia da torta Sacher num ritual diferente daquele que sempre havia sido o seu lá nas suas terras do sul do país o que parecia imperdoável para Silva Jardim. Também personagem de Luiz Antonio de Assis Brasil, neste Pedra da memória (Mercado Aberto, 1994), ele observa, impiedoso: “E agora você bebe chá e come torta... Você, um gaúcho macho”.

O Dr. Olímpio considera que o amigo está um tanto quanto “amargo” mas, certamente, isto de “carimbar passaportes e frequentar bailes”, o entedia. E, saber que no Brasil, se luta pelos “despojos da República” o faz decidir-se a voltar.

Enquanto sua mulher dá ordens para que sejam engradados os móveis e empacotada a baixela, a louça e a roupa de cama, ele manda fazer uma gaiola de dois metros por dois, cúbica, para conter uma centena de pardais. Com o imprevisto de ter um dono, eles fazem a longa viagem por terra e por mar até a liberdade dos campos que irão invadir e povoar, sem contudo, modificar-lhes os contornos em revoadas pelos campos, em ninhos pelas praças.

O narrador de Pedra da memória diz que alegravam as cidades “com seu canto altamente europeu”. Presença que seu personagem quer transplantar para que aqueles índios “habitantes dos pampas se tornem mais civilizados”.

Porque, na confeitaria iluminada, onde se misturam os sons da música de Strauss e o tilintar das porcelanas, ele pode se permitir divagações: “quando comparo isto com a selvageria dos nossos hábitos, com a ausência dos pardais, com os nossos barbudos revolucionários gaúchos, com as degolas, com os combates nas coxilhas empapadas de sangue...”

Mas os pequenos pássaros migrados não foram para os da terra, tão inocentes e eles não souberam ver neles as propaladas qualidades. Assim, houve quem tentasse matá-los a tiros de chumbo, alegando que destruíam as colheitas e houve quem dissesse serem uma praga, “a praga dos pardais”.

Mas, dono de muitas terras e de todos esses direitos e poderes que a riqueza outorga, o Dr. Olímpio podia, também atribuir-se razões: “Um dia me agradecerão de joelhos, ao comparar os pardais com essas rudes aves do pampa...”.

Foi cognominado, ele um republicano, o Rei dos pardais.

*O Estado do Paraná, Curitiba, 24.dez.1995.*

## PEQUENAS - GRANDES VIDAS

Cecília Zokner

“Morreu trinta anos depois, sem filhos e sem homem (...)”. Zulmira Pacheco, a cozinheira.

No romance *Pedra da memória*, um capítulo lhe é dedicado.

Viera para um cabaré-restaurantes do porto de Rio Grande e lá exercia a mais antiga das profissões. Por não aceitar excentricidades de um comandante holandês foi, de comum acordo com o patrão, para a cozinha fritar peixe. O começo de um aperfeiçoamento que a levou, primeiro para a cozinha do melhor hotel da cidade e daí para o Castelo da Condessa. O Castelo que dá título à trilogia de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Um castelo no pampa*, da qual a Mercado Aberto de Porto Alegre já publicou, em 1992, *Perversas famílias* e, neste ano, *Pedra da memória*, título originado em Vitorino Nemésio e Carlos Drummond de Andrade, cujos versos são citados em epígrafe.

Na primeira página é narrada a vinda do Doutor Olímpio a um Rio de Janeiro recém republicano. Nas demais, a sua trajetória política no Rio Grande do Sul, dividido entre republicanos e federalistas.

Interrompem, muitas vezes, o narrador, as memórias de Proteu, a voz de Astor que se dirige a dois interlocutores para contar-lhes suas múltiplas aventuras e, também, a de Páris no registro de momentos de sua vida.

Entremeadas a essas narrativas, as que tratam do que o Editor chama de “pequenas-grandes vidas dos serviçais do Castelo”: a da copeira, a do jardineiro, a da governanta, a da cozinheira.

Pequenas vidas somente justificadas por viverem a serviço das outras, “as grandes”, assim tidas porque amparadas em imensas fortunas latifundiárias. Daí o constar nesses esboços de biografia, essencialmente, o aprendizado útil que, partindo de circunstâncias eventuais, vai se concretizando.

Atingem apreciáveis qualidades. A copeira até a dizer “Mesdames et messieurs, le diner est servi”; o jardineiro a adaptar tulipas ao clima do país; a cozinheira aprendendo por si mesma “a fazer massa folhada, essa coisa temerária e improvável, apenas acessível a quem atinge os píncaros da ciência culinária”. Aptos, portanto, a repetirem os rituais europeus, introduzidos pela Condessa austríaca nesse pedaço do país onde veio parar.

No ritmo do romance, são capítulos que se constituem em pausas entre esses episódios que, sem obedecer ordens cronológicas, os narradores vão acrescentando cada um a seu modo e que, embora na aparência independentes uns dos outros, refazem, no mundo ficcional, uma interpretação da História do Rio Grande do Sul.

*Pedra da memória* é, assim, um interrogar-se sobre o passado rio-grandense, um questionar-se sobre a elite que o conduziu, um permitir-se notar essas vidas menores de imprescindível presença; também, uma procura estrutural na multifacetada voz que, em meandros, conduz a narrativa.

Luiz Antonio de Assis Brasil inscreve este seu romance num Rio Grande do Sul que ainda se apresenta tão instigador como já o fora há décadas passadas para um Erico Verissimo de *O tempo e o vento*, ou para um Cyro Martins de *Porteira fechada*, reconhecidos antecessores, se assim considerada for, a homenagem que, em meio à narrativa, lhes é prestada.

E, tanto na sua obra de ficcionista como na Literatura do Rio Grande do Sul *Pedra da memória* é o continuar de uma trajetória.

O Estado do Paraná, Curitiba, 16jan1994.

## O MENINO PÁRIS

Cecília Zokner

Introduzido por um longo título, o monólogo de Páris. Adulto, contrastando com suas atitudes perversas e de perplexidade infantil.

Menino expulso do colégio, ele chega na fazenda do avô, neto espúrio e visto pela primeira vez. Não sabe quem é, nem quem são os seus pais e tenta descobrir o mistério que lhe envolve as origens.

Um narrador onisciente relata essa chegada e seu olhar de espanto diante da vida que transcorre na casa que mal sabe também ser sua.

Depois, são os capítulos que na primeira pessoa, relatam o que ele pensa ou faz. Também um certo aprendizado diante do que vê e do que percebe e que lhe transmite uma visão sórdida da família e dos ambientes que irá descobrindo.

Relatos onde o anedótico apresenta muitas faces e do qual faz parte o folhetinesco, o drama, o tragicômico, o jocoso, o fantástico, o lírico.

É a busca de uma verdade escamoteada em nome das convenções que ele procura decifrar “nos entremeios das conversas”; é o olhar dominado pela imaginação, criando esdrúxulas situações; é a morte deixando vazios; é o conhecimento intempestivo e prematuro dos jogos sexuais; é o faceto exame dos animais no quartel; é esse aparecer dos mortos a conversar com os que ainda fazem parte dos vivos; e é esse sentir de menino criado sem pai nem mãe.

Ao todo, em Perversas famílias, primeiro volume da série Um castelo no pampa de Luiz Antonio de Assis Brasil (Mercado Aberto, Porto Alegre) são sete monólogos intercalados aos demais capítulos feitos de outros monólogos e de narrativas em segunda e em terceira pessoa.

O último que tem por título “Como um açougueiro entrou na minha consciência” é constituído de episódios tragicômicos cujo relato de criança se aproxima da crítica sarcástica às instituições. E de um extremo lirismo quando expressa a angústia de Páris diante do segredo, verdadeira muralha, que o impede de conhecer a própria história.

Diante do obstinado silêncio da tia Beatriz que dele se ocupa, a agride, grita e foge: “saí correndo porta a fora como se viesse perseguido por um enxame de marimbondos” diz no seu monólogo ao qual se insere, então, um narrador onisciente que toma a palavra “e Páris corria e chegava ao pátio e olhava para os lados, não tinha ideias, tinha, foi ao portão e galgou desesperado o portão de ferro e galgou e atingiu um leão e montado na fera secular”, voz substituída pela primeira pessoa do monólogo que, sem transição, retoma o relato: “bradei para todas as esquinas e praças de Pelotas que era um menino e que apenas procurava saber quem eu era e assim aos gritos fui chamando a atenção de todos e veio também Beatriz que coitada dizia o meu nome,”. Novamente, se interpõe o narrador onisciente: “e Páris então impôs condições para descer e Beatriz concordou sim” e outra vez o relato é retomado na primeira pessoa para dizer de seu sofrimento ao se dar conta de que todos, na cidade, já conheciam o que ele tanto queria saber e de seu desejo, súbito, de jamais chegar ao chão porque nunca mais seria o mesmo.

Importante, na construção do personagem cuja trajetória aventureira e rebelde irá continuar em Pedra da memória e em Os senhores do século, volumes que se seguem à Perversas famílias, o episódio que se impõe pelo dinamismo a ele conferido nessa intercalação de narradores e pela quebra da emoção contida na voz do menino quando interrompida pelo contar do narrador onisciente.

A esse recurso narrativo (que aparecerá, também, em outro monólogo de Páris que faz parte de Pedra da memória) irão se aliar, muitas vezes, a maestria do dizer, a força de algum personagem, o sábio entrelaçar das histórias. O bastante para fazer de Um castelo no pampa um romance cuja criatividade formal o torna não somente uma deleitosa leitura mas uma obra instigante e sedutora.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 30. jun. 1996

## O DOUTOR E O CORONEL

Cecília Zokner

Talvez ou, quem sabe, certamente, outras palavras e intenções possam ser lidas nas últimas linhas de *Pedra da memória*: "...na cozinha, a governanta dá ordens para a próxima refeição: além das gaúchas costelas de ovelha, ela manda incluir, por determinação do Doutor, vários pratos da culinária do Brasil. De agora em diante farão parte de todas as mesas, banquetes, jantares do Castelo no Pampa".

Republicano, ao voltar da Europa para um Brasil que se tornara republica às pressas, se vê marginalizado pelo Poder: "O amigo deve voltar para o Rio Grande. Lá é o seu chão. A República precisará muito de seu formidável talento...", ordena um dos recentes ministros.

E, volta o Doutor Olímpio para recusar o governo do município que os novos administradores lhe oferecem sabendo, porém que seu destino é outro, maior, um destino nacional.

No romance da trilogia *Um castelo no pampa* de Luiz Antonio de Assis Brasil (Mercado Aberto de Porto Alegre), esse destino não se concretiza.

Tampouco no Rio Grande ele encontra o seu lugar, opondo-se à política dos dirigentes e justifica-se, argumentando que ajuda o país ao introduzir práticas modernas de criação de gado nas suas terras.

E, é em nome do progresso que irá deitar abaixo a velha casa da fazenda para construir o castelo, um estranho enclave que procura a civilização para abrigar uma verdadeira condessa austríaca.

Charlotte von Spiegel-Herb chega ao Porto de Rio Grande e após uma viagem de trem, finalmente à fazenda onde a esperam, além das homenagens com as cores da Áustria, uma fileira de empregadas com impecáveis uniformes brancos e ramos de rosas.

Mas a sua convicta certeza, ao se sentar à mesa para jantar de que "a arte da civilização prova-se no campo", choca-se com a insolência da cozinheira que, explorando sua ignorância em coisas da terra, serve-lhe durante três dias, espinhaço duro de ovelha com pirão.

E foi, então, substituída por Zulmira Pacheco que se iniciara nas lides da cozinha num obscuro cabaré-restaurant de Rio Grande e foi se aperfeiçoando até chegar à cozinheira do melhor hotel da cidade.

Hospedava estancieiros e políticos, exportadores de "charque, sebo e crina" e comandantes de navios estrangeiros. O salão de refeições tinha espelho no teto e lustres de cristal. E Zulmira, na cozinha toda branca, passou a reinar no preparo dos peixes e frutos do mar, aprendendo novas receitas ora com os fregueses, ora inventando receitas próprias, aprendendo em livros ingleses e franceses que alguém lia para ela e até, pagando a cozinheira mais velha para aprender a fazer massas.

No Castelo, onde chegou numa tarde de calor, se enterneceu ao ver a cozinha de azulejos portugueses e durante trinta anos nela pontificou "tão sábia que a lenda da Condessa por vezes confundia-se com a lenda de sua mesa".

Os ensopados de ovelha que eram servidos ao Doutor haviam ficado para trás. Na mesa do Castelo passam a se mostrar guardanapos de linho, os pratos de porcelana, os cálices, os *finger bowls*. E o Doutor Olímpio e sua mulher jantavam, vestidos a rigor, na grande mesa.

Quando o coronel Nicácio Fagundes, com seus homens e seu estado maior solicita pouso é recebido por um Doutor Olímpio de fraque, cartola e luvas que não se amedronta com os quase dois metros de altura do outro vestido com poncho de lã e que reluta em se acomodar na biblioteca onde os tapetes e as porcelanas pertencem a outro universo. E quando o faz, suas botas embarradas "esmagam os delicados motivos persas" e suas mãos se pousam no croché branquíssimo que protege os braços das poltronas.

Na mesa de jantar, o Coronel recomenda a seus homens “cuidado com a louça” e elogia “Muito bonito isso tudo”. Mas, quando chega a carne, eles dispensam os talheres e com as mãos a levam aos dentes.

A condessa os imita e com a ponta dos dedos leva um fiapo de carne à boca, vencida pelos costumes da terra.

“São selvagens mas pitorescos” lhe dissera o marido ao convidá-la para os conhecer. Foi o melhor que soube dizer sobre o Coronel que, pouco antes, recusando um vinho do Porto que lhe era oferecido pelo anfitrião, explicava: “Não posso beber quando meus homens estão lá fora passando frio.”

O Doutor talvez não tenha compreendido a frase embora ao passear a cavalo, pelas suas propriedades, com a mulher, sempre se vestisse como os gaúchos. Embora tomasse mate e reafirmasse sempre o seu amor pelo Rio Grande.

Mas, com certeza, um Rio Grande feito a sua medida e para lhe pertencer.

*O Estado do Paraná, Curitiba, 4.set.1994.*

## A CONDESSA

Cecilia Zokner

Olímpio Borges da Fonseca e Menezes era um republicano ferrenho, más, em pleno campo riograndense construiu um castelo medieval, “perigosamente rondando o mau gosto”. E casou com uma condessa austríaca.

No que o autor, Luiz Antonio de Assis Brasil chama uma série, *Um castelo no pampa*, composta de três romances (*Perversas famílias*, *Pedra da memória*, e *Os senhores do século*) é contada a sua história desde o dia em que nasceu até o momento de sua morte. Naturalmente, a ela se agregam muitas outras entre as quais a história da condessa: Charlotte von Spiegel-Herb, órfã, herdeira de propriedades nos arredores de Engelharststeten, perto da Hungria que visita, em Paris, a Exposição Universal.

Olímpio arrebatava-se por ela e seu pedido de casamento é aceito com tal rapidez que o faz presumir tratar-se de uma condessa com as finanças arruinadas e na expectativa de um bom casamento. E o casamento se realiza – o noivo era rico pelos dois – e a traz para o Brasil onde sua vida acompanhará a de Olímpio, latifundiário e político e ela será uma presença nos três romances que formam *Um castelo no pampa*. Presença que se instala a partir de uma banal informação do narrador ou de um personagem (volta sozinha da Europa; não frequenta a sua casa na cidade; aperta a campainha para chamar a empregada; responde a alguém com uma ou duas palavras, por vezes definitivas; dá alguma ordem ou se presume que a tenha dado). Ou, a partir de um episódio complexo como o da visita da amante a seu marido no castelo ou aquele em que é relatada a sua morte. Mas, salvo o uso de um ou dois verbos pensou (“que logo teremos o outono”), decidiu (que ficaria no banho até o anoitecer), é um personagem perfeitamente construído do exterior, somente pelo olhar dos demais personagens ou muito breves referências do narrador.

Para Olímpio, quando a conhece em Paris, “sua magreza não é agressiva, antes diáfana”. Mais tarde a verá “bela”, “aristocrática”.

Para os frequentadores do Clube Comercial de Pelotas, ela é “seca, mais alta do que o marido”. O cunhado no teatro a enxerga “tesa, muito branca e magra” e para o filho Proteu a sua gravidez não chega a “dobrar a nobre verticalidade de um ser acostumado às elegâncias do espírito e do corpo”. E, assim, a encontra o marido ao voltar de uma de suas ausências: “ereta em sua dignidade, emoldurada pela buganvília”. E, assim a vê o neto Páris “vertical”, “tesa” e “magra” e assim, “esguia, pálida” a vê Antonia, a copeira. As mulheres observam-lhe os trajes no dia 1º de janeiro de 1900 quando se exhibe em cetim “pesado e azul” e tules e rendas e bordados em ouro e gargantilha de pérolas e diamantes. A mãe de sua futura empregada a presume rica com seu colar de pérolas e para o pequeno cunhado é uma “jovem dama perfumada”. Impassível, sarcástica, preconceituosa, ela inquire, determina, ordena, se ocupa de seus bordados, seus pincéis, seus jogos de carta, reza, escuta rádio, coordena a legião de empregadas.

Poucas vezes é apanhada em uma emoção. Se indignada, fecha os olhos e comprime os lábios numa cólera surda. Sabe-se de sua “mágoa” pela incapacidade demonstrada pelo jardineiro em dizer, em inglês, após muitos anos de serviço “eu sou Jonas, o jardineiro”. Mas, se discute com o filho, se lhe escreve uma carta com queixas e reprimendas, se conversa com a cunhada sobre a filha doente, tudo isso ficará ausente da narrativa. Como também seus afetos. Ig-

nora o cunhado, recebe os norte-americanos à distância e à distância permanece de sua única filha: “quando, quando, mamãe você me enxergará?” indaga Selene numa pergunta não formulada. Com o passar do tempo, se transformará. Os cabelos embranquecem, as mãos se cobrem de manchas escuras, as articulações enrijecem. Emagrece mais um pouco, passa a ler com óculos. E seu “adorável sotaque” se acentua. Bebe conhaque e fuma cigarrilhas cubanas. Já não corrige as empregadas, não adverte, não aconselha. Fascinada por Hitler, depois da derrota da Alemanha na Segunda Guerra, ela não mais sairá da Biblioteca.

Toda essa gama de informações sobre ela ao longo dos três romances não a deixa, porém, menos distante. Porque personagem talhado a partir de uma focalização externa, dela tudo se presume e muito se ignora.

Por algo de sua aparência, eventualmente por seu traje, por um hábito ou gesto ou expressão é que ela é dada a conhecer.

Nas páginas dos três romances, é uma figura esmaecida e guardando o mistério de suas motivações interiores. No entanto, é ricamente plena de significados que ultrapassam as simples funções e os simples perfis romanescos.

*O Estado do Paraná, Curitiba, 12. jan.1997.*

## DOIS MUNDOS

Cecília Zokner

Houve um momento, na década de 70, em que a busca de um novo instrumento para o estudo do texto literário levou à análise semântica aplicada à descrição da sociedade.

No seu trabalho publicado na revista *Littérature* (Paris, 1971), “La description littéraire des structures sociales: essai d’une approche sémantique”, Ulrich Ricken mostra como o código de classificação social não se reduz às palavras como “pobre”, “rico”, “burguês” mas é feito, também, de expressões como “bem vestido”, “maltrapilho”, “faminto”, “o que janta bem”, etc.

Num conjunto vocabular assim constituído, os termos referentes aos diversos critérios de classificação social formam sub-códigos que, respectivamente, cobrem zonas equivalentes de diferenciação sócio-hierárquicas.

No seu romance *Perversas famílias* (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992), Luiz Antonio de Assis Brasil narra as conflitantes relações de uma abastada família do sul do Brasil.

No castelo, um cenário de luxo e de requinte, instauram-se os rituais e entre eles o da mesa.

Como era de uso na corte austríaca (se assim for autorizado dizer a partir dos filmes que historiam a vida da Imperatriz Elizabete da Baviera), no castelo do pampa o cardápio mudava de acordo com o idioma permitido nesse dia. Nas terças e sextas feiras, porém, era dada a licença para falar português à mesa e não sendo desdenhada a cultura popular, eram servidos os “gordurosos quartos de ovelha” e o guisado com abóbora, alternando-se com os *vol au vent* e com os *puddings*.

Igualmente, só era permitido apresentar-se com um traje adequado e, assim, Páris, o neto recém chegado, primeiro teve que passar pelas mãos do alfaiate para, então, poder jantar com a família.

Recluído no seu quarto, levam-lhe arroz com feijão e um peito de frango numa simplicidade alheia ao que era servido para a família, mas encontrada na fazenda distante onde se comia pirão com um molho graxento ou rabada com batatas. Ou, num hotel de cidade pequena em que o cardápio era composto de carne assada, aipim duro e feijão com charque.

Uma dicotomia que se delineia com clareza: no castelo ou no palacete da cidade servem chocolate, torradas, leite com bolachinha Maria, bolo de milho e arroz doce, docinhos em travessa de porcelana, compotas, fios de ovos, ambrosias, bem casados, refrescos, café, vinho do porto.

Baixelas são usadas e cristais e guardanapos com monogramas presos em argolas de prata, candelabros e um serviço inglês – Wood & Sons Ltd, Burslem – para o cotidiano em que rosas pequenas e margaridas brancas e uma borda fininha e negra marcavam cada peça: a sopeira, as legumeiras, as travessas.

Aos domingos, o almoço era servido numa louça da Companhia das Índias onde borboletas “adejavam, coloridas, num campo *rouge de fer* sobre dourado” perto do brasão da família a que a louça pertencera antes de ser vendida, num leilão, em Lisboa, para esse brasileiro rico que se rodeava de luxo estrangeiro: do lustre aos tapetes.

Um requinte ou um pseudo requinte que é estendido à mesa. Antes de abandonar São Paulo, onde se formara em Direito, oferece aos colegas um banquete cujo cardápio por ele escolhido era constituído de “hors d’oeuvre”, “potages”, “poisson”, “entrée”, “gibier”, “glasses”, “dessert”, “vins”, “café”, “liqueurs”. “Montmorency”, “Hungaraises”, “Truite aux épinardas”, “Suprême de volaille rôtie”, “Canard à republicain”, “Filets mignons à dorée”, “Cochon sauvage à Aurora paulista” eram as iguarias.

Na cozinha, no pátio da escola pública, num vagão de trem, come-se mortadela com pão, “mata-fome”, galinha com farofa. É o cocheiro, a menina pobre, os que viajam nos vagões comuns do trem.

Mundo do latifúndio, das comodidades, da fortuna, convivendo com o outro, do trabalho, da pobreza.

A relação das expressões relacionadas com a mesa seria suficiente para delinear as fronteiras existentes entre os dois.

Na verdade, no romance de Luiz Antonio de Assis Brasil não se trata de desigualdades sociais ou de confrontos de classe. Apenas, uma efêmera presença que as expressões “mortadela com pão”, “mata-fome”, “galinha com farofa” definem, ajudando a compor o quadro desse mundo de opulência e de ostentação.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 22dez1996.

## O INTRUSO

Cecília Zokner

A Senhora veste de luto, tem os cabelos presos e o “coração perdido entre acentos de exaltação e angústias”.

Move-se “num cenário antigo”: móveis escuros, relógios de pêndulo, bibelôs, quadros pastoris, a cristaleira, o centro de mesa de faiança, onde o ar está impregnado do odor açucarado que exalam os pastéis de santa clara, os quindins e os fios de ovos.

Ao Pleyel, a Senhora, por um momento, suspende as mãos sobre as teclas, surpreendida pela voz do aguateiro que, na praça ensolarada, apregoa o que vende.

A criada, dando-se conta de seu enfado, dá ordens ao homem para que se retire dali e, obedecendo à Senhora, lhe atira “uma frágil moeda”. O aguateiro se cala e, na praça, continua à espreita de alguém que passe e lhe compre água.

No Solar dos Leões, o piano se cala e se inicia o ritual: a chegada das visitas, a hospitalidade fidalga, os diálogos, a música que a Senhora, outra vez ao piano, faz elevar-se. Certamente, os sons se escapam pela janela aberta, invadindo a praça como se houvesse uma lei que tal liberdade permitisse.

Porque hostil é apenas o ruído do exterior, perturbando o mundo fechado do Solar dos Leões, palacete a imperar na praça da cidade mas, dela não suportando presenças.

Romance de paixões condenadas e nefastas, *Perversas famílias* (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992) se povoa de personagens que mergulham na opulência. Como que apenas casuais, “os outros” que estão a seu serviço, permitindo-lhes a vida de ócio.

Romance onde Luiz Antonio de Assis Brasil cria um mundo de classes estanques. Por vezes, nele se instala uma espécie de interrogação diluída numa cena brevíssima como a dessa tarde de verão em que o “clamor” do aguateiro, para vender sua água, é um intruso que rompe o equilíbrio das mãos sobre o teclado.

*O Estado do Paraná, Curitiba, 29dez1996*

### AS TRANSGRESSORAS: PLÁCIDA.

Cecília Zokner

*Um castelo no pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, é um romance constituído de três volumes: *Perversas famílias*, (1992), *Pedra da memória*, (1994) e *Os senhores do século* (1995) publicados pela Mercado Aberto de Porto Alegre. Uma longa narrativa a qual se acrescentam outras tantas que, abarcando quatro gerações, avança pelo tempo e se constitui um mundo cheio de vozes.

Em *Perversas famílias*, a história de Plácida é contada pela voz de um narrador onisciente.

Pálida, a cabeça pequena, “magra como um galgo”, “dedos agudos de marfim opaco”, aparece no romance já adulta, recém-vinda da Suíça onde estivera onze anos, estudando. Dona de vários caixotes de livros e vítima constante de ataques de dispneia, casa com João Felício Borges da Fonseca e Menezes, rico solteirão.

“Jovem como uma parreira na primavera” tem um primeiro filho e o segundo três anos depois quando enviua. Rica, vive para esse filho menor que o mais velho já se fora estudar em São Paulo, para suas leituras de Byron, Musset, Lamartine e para seu piano. Guarda uma terna lembrança do marido e outra, dolorosa, nunca abandonada, do infeliz amor, apenas percebido, nos seus anos adolescentes na Europa. No rosto, “eternamente essa sombra de melancolia, esse mundo incompreensível de escassos risos e sonhos mal disfarçados”.

É quando entra na sua casa como preceptor, recomendado pelo Bispo amigo da família, Félix del Arroyo.

Então, esse narrador que tudo sabe e de Plácida só dizia o que era possível ver e escutar, passa a ser mais próximo, a se comprometer com ela num relato feito na segunda pessoa.

São cinco capítulos, entremeados aos demais que dizem de sua renascente feminilidade e o que desse renascer se segue.

No primeiro deles, é o dia de seu aniversário, Plácida ainda se veste de luto e com os cabelos presos e o coração perdido entre “exaltação e angústia”, ela espera Félix del Arroyo.

Porque é, ainda, o tempo da espera, de um sorriso, de subentendidos e insignificâncias que, no capítulo seguinte, tecerão uma “teia finíssima onde o essencial é o olhar e o gesto”. Logo, o luto se esmaece em cinza, em branco e as emoções se fortalecem cada vez mais irreprimíveis, levando ao bilhete, escrito em francês, que abre a porta da alcova.

Sobrevém a transgressão (“não te comandas mais”), depois o fastio (“vês que [Félix] é um objetivo indigno de tantos poemas acumulados em teu sangue durante anos de dolência e leituras”), o desalento (“energias em um estado de prostração comparável ao limbo, onde tudo se dissolvia num viver sem dores nem pesares”), a morte (“a tampa te reduz à porta, à carreta fúnebre de cavalos negros empenachados, em direção ao cemitério, nada mais sentes, nada mais te comove”).

E os gestos de Plácida são descritos, adivinhados os seus significados e conhecidos seus pensamentos e seus atos mais recônditos. Tudo o que faz é registrado: se lê, toca piano, olha para a praça ou para os objetos que a rodeiam, os passos que dá pela sala de visitas. Também as razões que a fazem agir e que estão na origem de seus sentimentos e de seu drama como prisioneira das convenções. Para fugir delas, se deixa morrer na ignomínia ao dar à luz a um filho espúrio que a sua viuvez tornava pecaminoso.

E o pronome *tu* estabelece uma intimidade com ela que, por vezes, parece se constituir um alter ego, mostrando-a profundamente humana nas suas misérias e nas suas grandezas de mulher que desejou apenas viver.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 9jun1996.

### AS TRANSGRESSORAS: URÂNIA

Cecília Zokner

Atravessava a praça para se recolher, após a festa, acompanhada pelo anfitrião. Falaram sobre o destino que conduzia os heróis e disse: “veja Doutor, que meu nome é como se fosse uma predestinação. Jamais gostei do apelido que me deram”. Ele concordou, dizendo que a chamada, daí em diante pelo seu nome real, e romântico é esse nome de sua casa, Eterno Amor. E ela disse que “já isso me agrada muito, e até mandei pintá-lo de cor de rosa”.

Seu nome nesse momento não é pronunciado e ao chegar a sua casa ela o convidou para entrar.

Um breve espaço em branco nas páginas do livro sugere o tempo transcorrido. O relato é retomado e dá conta que os sinos soavam as cinco horas. Foi a hora em que ele se retirou.

Ela acabara de escolher o seu destino. Era jovem, rica, viúva, respeitada e havia escolhido ser amante do homem que sempre quisera.

A travessia da praça entre um palacete e outro fora o abandono da vida de antes. Já não seria mais a menina Nini, mas Urânia. E por ela é conquistado o Doutor nessa quinta vez em que se encontraram.

Na primeira vez ele lhe ofereceu o lenço para enxugar o choro pelo seu pai que apenas morrera. Na segunda, o dia de seu casamento, a presenteara com o broche de safiras. Depois, quando o marido estava na guerra, ele foi se despedir, de partida para a embaixada de Viena. Ao voltar, uma breve troca de palavras diante de sua casa e em companhia da mulher. E, por último, esse jantar em que convidada, ainda Nini, pode olhar para ele e deixá-lo surpreso por estar usando o pregador de safira.

A pedido da mulher, o Doutor atravessou a praça para levá-la para casa e lá ficou, enredado nesse desejo para o qual estava predestinado.

Nos romances de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Perversas famílias*, *Pedra da memória* e *Os senhores do século* que formam a série *Um castelo no pampa* (Mercado Aberto, Porto Alegre), a figura do Doutor e de Urânia estão a cargo de um narrador onisciente. Nesse episódio amoroso é como se apenas a figura feminina interessasse pois do Doutor só se conhecem as palavras e os gestos. O que pensa de Urânia, o que sente por ela mal é sugerido por esse brinde que lhe faz de longe no dia do casamento, pelas palavras que diz ao se despedir, lamentando a partida depois de olhar detidamente seu rosto, por esse binóculo que assenta, cada noite, nas janelas de seu palacete.

De Urânia é dito o que pensa e o que sente nesse desabrochar da certeza que, inevitavelmente, um dia, o Doutor será seu. Ao longo da série, breves, alguns momentos felizes dessa relação que não mais se desfaz.

Já velho e doente ele a manda chamar e Urânia enfrenta a viagem de trem, a caminhada sob a chuva e o vento, a entrada na casa, que lhe estaria proibida, para estar com ele. A mulher legítima fechara as demais portas da casa, apagara as luzes e se recolhera na capela com a criação para rezar.

O que se disseram nessa noite um ao outro não faz parte do relato. Tampouco, o que Urânia deve ter passado como amante de um homem casado cuja posição política, econômica e social atraía todas as atenções.

Morre sozinha na sua casa e é enterrada à noite, discretamente diz a carta que anuncia a sua morte ao Doutor e que acrescenta: “... a cidade custará a notar, creio eu, porque ela nunca saía do Eterno Amor.”

Dias depois, diante de seu túmulo, o Doutor dirá que ela foi “única”. Sem dúvida, admiravelmente à margem dessa sociedade classista e conservadora do início do século na qual viveu isolada ao escolher o amor e por ele se esconder em vida.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 16jun1996.

## **AS TRANSGRESSORAS: SELENE**

Cecília Zokner

Tem o nome da lua porque assim o quis a amante do pai antes mesmo de ter sido gerada. Mal nasceu, prematura, “num ritual de parteiras, febre e luzes”, é levada pelo médico “abafada em panos” para longe da mãe. Aos cinco anos brinca de bonecas no seu quarto cor de rosa. Mais tarde empurra um aro na Praça da Matriz quando Francisca Almada que será sua ama, ao saber-lhe o nome, Selene, lamenta que chamem assim a uma criança e, então, acha até natural que tendo tal nome, não distinga as cores.

São rápidas referências sobre ela esparsas no monólogo de seu filho e de seu irmão ou no texto onisciente que relata a vida do pai ou da ama. O que ela sente e como se orientou o seu destino aparece nos três monólogos de *Perversas famílias* (da série *Um castelo no pampa* de Luiz Antonio de Assis Brasil, Mercado Aberto, Porto Alegre, constituída, ainda de *Pedra da memória* e *Os senhores do século*) cujos títulos sintetizam as emoções e as razões que lhe nortearam as escolhas.

No primeiro, “Mare Serenitatis”, recém chegada do internato, Selene, no seu quarto de “cores abstratas” para seu olhar de “confuso daltonismo”, relata o encontro com Hermes e os preparativos para o baile que tanto deseja ir. É um dizer pueril como as roupas que veste – saia xadrez, blusa escura, casaquinho tricotado por ela mesma e soquetes – e triste diante da indiferença da mãe: “Quando, quando, mamãe, você me enxergará?”.

Queixa que se reforça no segundo monólogo, “Mare Humorum”: ela “esqueceu-se de mim naquela escola de austeros códigos de honra e castidade e Pecado”. E até o ponto de atribuir-lhe a responsabilidade de seus atos: “Quem mandou minha mãe consentir no baile entregando-me de mão beijada a um homem tão jovem...” Mas não ignora que foram as curiosidades de seus “humores”, a vertigem da champanha e a aceitação em se deixar seduzir que a levaram à noite de amor com o moço que apenas conhecera.

Logo depois do “Mare Humorum”, um minúsculo sub-título, “Mare Crisium” dá conta da passagem do tempo – “já um ano passou” – e da impossibilidade que tem de se fazer entender pelos pais nesse desejo de querer casar com “o que fabrica cofres”.

No diálogo com o pai, em que ele, ignorando-lhe as palavras num discurso inoportuno e exasperante onde o interlocutor, para ele, não tem a menor importância, Selene, no desespero de atrair-lhe a atenção, começa a se despir. O que o pai só irá perceber quando, nua, ela lhe estende os braços. Indignado, a esbofeteia e a expulsa do recinto e de sua vida.

Infantil e insegura ela se mostra, ainda, no terceiro monólogo onde conta a visita que recebe, em sua casa, do pai de quem tanto almeja o perdão e o nascimento do filho. São as narrativas que pertencem ao capítulo introduzido pela expressão “Mare Fecunditatis” ao qual se acrescentam dois breves textos: “Oceanus Procellarum” e “Lacus Somnii”.

Em “Oceanus Procellarum”, relata a chegada do pai no quarto de hospital apenas para determinar o nome do neto: “Páris, o que morreu em Tróia com uma flecha no peito”. O glacial desprezo que demonstra por todos e pela filha, certamente irá culminar na “misteriosa doença” que a acomete depois do parto: a loucura.

Assim, no texto “Lacus Somnii”, acreditando-se no Rio de Janeiro, fala na visita da tia – “há quanto tempo” – sem se dar conta que vive num país onde cai neve e entre freiras. Uma, lhe permite ver a Lua pela janela e recomenda que reze para Nossa Senhora de Lurdes.

E o seu tempo de rebeldia há muito já passara quando a tia intercede por ela, vivendo entre estranhos e do outro lado do mar, junto ao pai, já velho. A resposta que recebe é terrível: “Ficará para outra vida. Não tenho idade nem coragem para enfrentar mais nada”.

Reafirma a espantosa condenação de ostracismo que Selene, louca, não pode mensurar. Como jovem não mensurara que se casar só no civil e com alguém por ela escolhido era passível de um castigo tão grande.

A vontade do pai-juiz que não podia ou não devia ser discutida nesse começo de século de vozes masculinas imperou, impedindo-a de ser mulher, de ser mãe, de viver.  
Então Selene se refugiou na loucura.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 23jun1996.

## UM CASTELO NO PAMPA OU DA PARÓDIA ROMANESCA

Antônio Hohlfeldt

Quando do lançamento de *Perversas famílias*, primeiro volume da saga intitulada *Um castelo no pampa*, tive a oportunidade de analisar aquele texto sob a luz da mitologia grega, demonstrando como o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil inspira-se em algumas das mais conhecidas personagens para construir a trama romanesca. Inclusive, e certamente de modo proposital, não chegou nem mesmo a disfarçar a tal intenção, ao batizar as personagens dentro da perspectiva daquelas figuras da tradição clássica.

Aquele primeiro volume, seguindo-se, um ano depois, *Pedra da memória*, um texto menos denso, inclusive na sua estrutura de construção, talvez por que, na verdade, ele era apenas uma espécie de ponto de passagem entre o primeiro e o que se seguia, que conclui a série, denominado *Os senhores do século*, e que retoma, em boa parte, o mesmo relato do primeiro, mas sob óticas diversas, trazendo assim, ao leitor, não apenas a complementaridade da narrativa como, sobre tudo, dando a tudo conjunto a perspectiva unitária que, em última análise, constituía o projeto literário propriamente dito.

Por certo muita coisa haveria a dizer a respeito desse terceiro trabalho, se lido de modo autônomo, como inclusive pretende o autor. No entanto, partindo de uma sugestão contida no ensaio de Airton Tomazzoni (1), quero aqui buscar uma abordagem globalizante, sob determinada perspectiva que, em meu entender, é aquela que, com maior fidelidade, da conta de maneira concreta do real projeto desenvolvido por Assis Brasil.

Observe-se, inicialmente, que, a exemplo de segundo volume, e contrariamente ao primeiro, concentram-se os pontos de vista da narrativa. Aqui temos apenas três, assim identificados:

- ponto de vista na terceira pessoa, onisciente, que acompanha a história de Olimpio, principal personagem de toda a saga, até sua morte;

- ponto de vista na terceira pessoa, onisciente, que se apresenta, sob a denominação (ambígua, ver-se-á depois) de *O Romance* e que enfoca uma dupla relação amorosa paralela e duplicada, a do barão e latifundiário Basileu Martins e sua amante, denominada tia Violante, e depois a de Olimpio e sua amante Urânia;

- ponto de vista em primeira pessoa, que é a de Paris, dando conta de sua alto descoberta e, ao mesmo tempo, permitindo ao leitor uma visão desmistificadora da pampa e de seus caudilhos, inclusive do Olimpio, devendo-se lembrar que Páris é neto de Olimpio, filho de Selene – que enlouquece – e que é uma das primeiras personagens a surgir no volume inicial da saga. Observamos, agora, a estrutura de cada uma dessas narrativas.

### Ponto de partida

Olimpio, sabemos, pode ser uma aproximação de personagem real da história recente do Rio Grande do Sul: refiro-me ao Assis Brasil real, proprietário do castelo das Pedras Altas, a partir do qual se lançou a paz de Ponche Verde, em 1925, e cujo o episódio, aliás, é ponto de partida no relato desse terceiro volume. A validar a aproximação, basta lembrar a referencia à introdução dos pardais em nosso meio (ps. 355 e 379). Observa-se, contudo, que o relato (onisciente) que se desenvolveu sobre ele, revela-se aqui, constitui-se, indiretamente, no relato (biografia) que seu amigo Câncio Barbosa busca concretizar, acompanhando *pari passu* todos os acontecimentos da vida de Olimpio, surgindo-nos primeiro como uma espécie de puxa-saco vulgar, e com o correr da narrativa, evoluindo para uma figura de amigo humilde e fiel que chega a ser comovente (leiam-se, sobretudo, as últimas páginas do romance). Fica explicitado, nesta busca da biografia, que ora o biografado pretende adaptar o relato a uma imagem idealizada de sua vida, ora decide-se pela maior fidelidade ao que foi (ou não foi), restando, de qualquer forma, uma viagem idealizada, graças justamente, à admiração que ele causa em seu biógrafo, que chega ao cúmulo de decidir que

não escreverá mais nada dali para frente, pois “seria uma deselegância, uma verdadeira traição à memória de Olímpio. E será seu gesto Léal, com a qual também ele, Cântio, buscará a eternidade” (p. 387).

Se juntarmos a isso a perspectiva de que Olímpio está sempre dramatizando (teatralizando, que dizer, representando sua vida, seus gestos) na medida em que tudo nele, transforma-se em discurso, isto é, uma construção separada da própria realidade da qual toma apenas pequenas referências (note-se sua referência contraditória à liberdade é seu comportamento despótico; sua fé republicana e o casamento com Charlotte e a construção do Castelo; por fim, a utopia vaidosa da construção da cidade junto ao castelo, a qual seria denominada Olímpia...), ter-se-á uma primeira linha de apoio para a tese que pretendendo apresentar: na verdade, Olímpio coloca-se verdadeiramente como uma personagem de ficção, mesmo na vida real (realidade da ficção, bem entendido), a qual pode e deve num segundo momento, ser cortejada e duplicada em relação à personagem real e histórica que o inspirou.

O segundo relato envolve a história de Urânia, ou melhor, a Menina Nini, filha de Basileu, que conhece, ainda criança, a amante de seu pai, Violante, e que toma como ideia a referência de vida, na medida em que se sente traída e seduzida pelo Castelo e decide, ainda antes de se casar com Isidoro, alcançar através do dono, Olímpio, de quem muito mais tarde, e até certo ponto seduzida também pela mulher de Olímpia, Charlotte, torna-se amante. Haveria muito a se dizer a respeito da arte de amar desenvolvida neste romance, especialmente a partir do diálogo entre Violante e Nini (que se revela depois Urânia) – ps. 153, 304 e 357 -, ou do papel feminino (p. 304), ou ainda as diferentes referências à mulher que o relato nos apresenta (ps. 27, 125, 261, 323 e 343). Mas deixamos essa perspectiva de lado. Ressaltemos que o apelido, Nini, é destacado pela própria personagem num encontro com Olímpia: “e veja, Doutor, que meu nome é como se fosse uma predestinação” (p. 356), da mesma forma que, logo no início, outra referência se apresenta quando se fala dos cabelos da personagem, especialmente suas traças (ps. 47 e 49). Não é preciso muita sagacidade para se remeter imediatamente ao romance *A Dama da Camélias* ou à ópera *La Bohème*, no primeiro caso (a personagem da ópera se chama Nini, e a ópera de PUC-RS inspirou-se no romance. Quero destacar aqui mais o romance, embora da referência da própria Nini seja à ópera, por motivos que ficarão claros mais adiante). No segundo caso a referência é o conto infantil em torno de Rapunzel, que é presa numa alta torre e proibida de namorar, chorando e confiando cabelos. Aliás, a própria estrutura narrativa inicial desse bloco lembra a dos contos de fadas, além de o bloco chamar-se, exatamente, “o romance”, isto é, um relato (ficcional) ou que refere à tradição dessa estrutura ficcional, no sentido do romance de moças, originário do folhetim romântico, ao mesmo tempo em que é referência direta ao duplo relacionamento amoroso, Basileu/Violante e Olímpio/Urânia – Nini. É, pois uma clara duplicação que depois vou retomar.

### Relato folhetinesco

A perspectiva do folhetim, aliás, embora partindo de outra fonte, que é o relato aventuresco e, mais contemporaneamente, a narrativa fantástica encontra-se no bloco dedicado a Páris, narrado por ele mesmo, como se verificará ao final do texto. Trata-se de um relato oral, dirigido a um tenente que é guarda da prisão em que se acha confinado o narrador e personagem, com consequência de sua folhetinesca resistência aos golpistas de 1964, em pleno castelo: “sei que todo esse meu relato chateou você, um tenente culto, recém-saído da Academia Militar, mais sei também que tive muitas horas agradáveis, não é mesmo? E agora peço licença para voltar para minha cela, onde a sua generosidade me permite que eu fique com Lilith, que se ocupa tanto em tirar fotografias, mas a quem amo é com quem me tornarei, digamos, um homem” (p. 339).

Aliás, se eu fizer a leitura em separado apenas deste bloco e isso desde o primeiro volume, acentuado, contudo, neste último veremos que todo o relato é absolutamente folhetinesco desde a fantasia que envolve Mefistófeles (paródia de Fausto de Goethe) até as sucessivas aventuras vividas por Páris Beatriz (outra referência literária, desta vez à *Divina Comédia* de Dante) e Astor, contra o usurpador Aquiles, na própria estância, ou depois em Portugal, contra a IIDE, para

chegar até a Suíça, onde Páris, conduzido por Beatriz (da mesma forma que Dante, no célebre poema anda, conduzido pela amada) acaba descobrindo não só a verdade sobre suas origens quanto o amor (fantástico) da jornalista Lilith, que acaba vindo com ele para o castelo. Por fim, lembremos que todo o relato de Páris se dá metalinguisticamente, com diversas interrupções e comentários do narrador sobre o que conta, culminado com uma referência específica à literatura, que nos interessa: “Eu então entendia tudo o que me acontecera hoje, ontem e desde sempre. E decidi que nunca mais me submeteria à literatura” (p. 289). A referência pode permitir a substituição da palavra *literatura* por outras, como *sonho*, *ficção*, *mentira*, *utopia*, etc., mas fiquemos com a própria literatura. Renegada, ela então cada vez mais envolve a personagem e narrador, como quando, por exemplo, comenta sua despedida de Astor, que decide ficar em Portugal para regatar o amor da frustrada cantora de ópera Cecília: “imagine que este meu relato seja um romance, eu seja um escritor: se as ações das personagens não forem suficientes, é porque eu não soube escrever” (p. 329), antecipação de juízo que se permite fazer o próprio escritor, obviamente, sobre seu trabalho. Mas o relato se conclui com uma espécie de eco de dois acontecimentos anteriores, dois nascimentos de bebês que ocorreram em momentos difíceis para as personagens, e que foram encaminhadas por Beatriz (p. 134, no trem e p. 238, na prisão). Aqui, a frase final “Mas ouça, apure bem o ouvido: não está escutando? Não percebe, bem distante, o choro de um recém-nascido?” (p. 339) é uma referência outra vez ambígua: será um filho de Páris-Lilith (e por isso eles podem ficar juntos na prisão?) ou é o nascimento do próprio Paris, após o relato de sua história (e gênese) de qualquer forma, ainda um recurso literário?

### Paródia e ironia

Mudemos o rumo. Estilisticamente falando, o terceiro volume (e vou me cingir a esse, deixando ao leitor eventualmente interessado a oportunidade de fazer a experiência com os dois anteriores) firma-se sobre dois procedimentos: a paródia e a ironia.

Existem as seguintes paródias explícitas: do *Fausto* de Goethe (p. 30/1), do conto infantil de *Rapunzel* (p. 47/9), de Simões Lopes Neto (ou mais genericamente de um caso gauchesco), no episódio cuja fórmula de reiteração “não é, Vicência?” é muito engraçada (p. 82/5), sobre a relação Beatriz/Páris já explicitada, relativa à *Divina Comédia* de Dante, ao Hamlet shakesperiano (p. 136/7), à utopia de Olímpia (a Thomas Moore ou Campanella, como se queira, ou até mesmo a Platão, se preferirmos a original *República*, talvez mais fiel pela posição ideológica de Olímpio), culminando na explicitação a Tolstói (p. 268) cuja abertura de *Ana Karenina* poderia servir muito bem de epígrafe a toda a saga.

Quanto à ironia, podemos mencionar aquelas ao positivismo (p. 25), ao comunismo (p. 124), às deferentes menções de Páris aos gaúchos (ps. 132, 177, 314, 316, e 327), sobre Getúlio Vargas e seu governo (especialmente ps. 178, 183, 221/2 e 376), sobre os próprios ideais de Olímpio (p. 160/1), sobre a economia portuguesa (p. 231), a relação entre Olímpio e Charlotte (p. 266, 271, 273, etc.), a crise externa do Brasil (p. 279), a vida cotidiana da elite pelotense (p. 295/6, 344) e outras tantas.

O que há em comum entre a paródia e a ironia é o fato de ambas partirem de uma referência determinada ou conceito, para, mantendo-a referida, invertê-la ou desviá-la de seu sentido original, provocando um resultado quase sempre contraditório, ou, no mínimo, absolutamente distante do efeito original. Ora, tratam-se, a paródia e a ironia, de dois recursos estilísticos notadamente “literários”, porque concretizam um discurso, isto é, uma construção simbólica, ao nível da linguagem, que é também um discurso ideológico.

E é aqui que chego ao núcleo de minha proposição Tomazzoni, no ensaio citado, refere a importância que a reflexão sobre a literatura assume o relato. Vou mais longe: essa perspectiva é o próprio carne da construção romanesca, de modo que posso afirmar, seguramente, que o projeto de *Um castelo no pampa* é o de uma paródia do romanesco tradicional, parodia da epopeia clássica, melhor, paródia do romanesco tradicional da gauchesca, na medida em que sua aparente principal personagem, Doutor Olímpio, é a sede ficcional da contradição e da falsa imagem e seu oposto, Paris (o neto), capaz de vislumbra-lo criticamente, não é menos contraditório.

Observe-se que no romance tradicional realista a caracterização das personagens se dá fragmentariamente, cabendo ao leitor montar as diferentes perspectivas, sem a segurança de compor um todo. Na verdade, isso não se aplica apenas às personagens, mas a toda a ação ficcional, a todo o relato: é impossível, neste momento, caracterizar-se uma narrativa unitária. A fragmentariedade é característica da contemporaneidade (diria alguém da pós-modernidade? E a fidelidade do escritor, ao referir o real, é justamente fazê-lo fragmentariamente. Não por um acaso, um romance anterior de Assis Brasil tomava ao dramaturgo (dito louco...) Qorpo Santo como personagem central (consulte o leitor o final daquele texto). Para realizar esse desmonte do romance realista, contudo, Assis Brasil, conscientemente, lançou mão de um outro tipo de romance, o do Romantismo, numa espécie de duplo jogo de espelhos: faz-se a sério paródia do romance romântico. Daí o tom evidentemente folhetinesco, por exemplo, do bloco dominado por Páris. Ou de pequenas brincadeiras como a casa de Nini/Urânia chamar-se *Pépetuo Abandono* e posteriormente transformar-se em *Eterno Amor* (p. 16/148). Observe-se a tradição da antecipação da ação, que ocorre no relato de Paris (e os títulos dos capítulos a ele dedicados), a espécie de predestinação de Nini a tornar-se amante de Olímpio, para não falarmos na própria ideia do castelo, que é uma referência explícita ao romantismo da primeira fase, quando a literatura europeia vai buscar na Idade Média as suas raízes e identidade (não possuindo a pampa tal passado, nada como construí-lo, artificialmente..., afinal, os gaúchos não eram centauros às semelhanças dos antigos cavaleiros da Távola Redonda?).

### Ideologia gauchesca

Constitui-se, pois, a saga de *Um castelo no pampa* (já que Assis Brasil quer manter o vocabulário no masculino) uma denúncia da falsidade do projeto latifundiário-pecuarista do Rio Grande, sua falência e suas contradições, através de um aparato literário específico, que escolheu a paródia e a ironia como elementos de afirmação. Partindo do modelo primeiro – o romance romântico – para contestar a realidade traduzida na forma literária da gauchesca que é nosso modelo primeiro (reflexo do projeto ideológico constituído a partir da segunda metade do século XIX no âmbito do Partenon Literário pelas elites intelectuais da província, derrotadas apenas aparentemente pelo Império em 1845), Luiz Antonio de Assis Brasil denuncia aquela mesma ideologia contida na gauchesca, desmontando o modelo mediante a construção de seu contrário. Não se trata apenas de contar a história de uma família plena de degenerações e taras: não é uma tragédia romântica. Trata-se, sim, de, com realismo, mas não no sentido do romance burguês tradicional, reexaminar o modelo e sua ideologia, constituindo um outro discurso que, na verdade, não se encontra contido em nenhuma personagem especificamente, mas na reunião desses relatos fragmentários cuja tarefa cabe ao leitor (da mesma forma que sua criação coube ao escritor) concretizar.

Daí a (última) referência importante ao Doutor Olímpio e sua relação com a (eventual) figura real-histórica: da mesma forma que não se conhece o Olímpio real (ficcionalmente) mas sim aquele que a biografia de Câncio Barbosa criou para a posteridade, também a imagem da personagem referência na realidade histórica é relativizada (e denunciada) como um discurso, quer dizer, uma construção simbólica, ou seja, ideológica. Tudo o que sobra é o “esquecimento que, nesta hora, com uma nuvem de pesares, começa a instalar-se para sempre nos campos e nas pedras augustas do Castelo no Pampa” (p. 388), como se sintetiza ao final do relato, dando sentido à ironia final do título do último volume, *Os senhores do século (2)*: “Somos Os senhores do século, Olímpio” (p. 21), afirma Getúlio Vargas logo no início do romance, para ser repetido pelo próprio Olímpio em outro momento (p. 70). Aqui, sem ironia, ainda, é a ideia de um novo Rio Grande, distante daquela província caudilhesca, ao que se pretende aludir. Contudo, com a evolução dos acontecimentos, a perversidade retorna (p. 160) para culminar na única perspectiva possível de análise, sintetizada naquela referência a Tolstói (p. 368) reduzindo drama político-histórico à trajetória da relação familiar. Aqui, então, a irônica se consubstancia, na medida em que fica evidente que os homens que poderiam, de fato, ter-se tornados “senhores do século” não foram além de mesquinhos e egoístas senhores de uma política que reduz a coisa pública à propriedade

familiar. Eis, afinal, a grande crítica que a saga de *Um castelo no pampa* nos apresenta, sem absoluto discernimento.

- 
- (1) TOMAZZONI, Airton – **O Romance (?) Senhor**, in Ensaio, Editora Mercado Aberto, Porto Alegre. Sem data. P. 4.
  - (2) ASSIS BRASIL, Luiz Antonio – **Os senhores do século**, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto. 1994. 388 páginas.

*Contexto/Crítica*, Porto Alegre, s/d

**NOVO ROMANCE DE ASSIS BRASIL:  
O QUE DIZEM OS NOMES DAS PERSONAGENS**

Antônio Hohlfeldt

A uma possibilidade de leitura de *Perversas famílias*, o novo romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, que apontamos no comentário da semana passada, podemos acrescentar outra: a alusão mítica e simbólica que os nomes das personagens propõem ao leitor.

Sem querer esgotar o tema, levanto aqui certas alusões relativas a algumas personagens mais importantes. O doutor, por exemplo, chama-se Olímpio. Explicitamente, a referência é ao “lugar onde moram os deuses” (p. 79), decisão da própria mãe. Na verdade, Olímpio designa Apolo, considerado como a luz da vida, o sol, o mais radioso dos mortais, destruidor dos exércitos e sempre vitorioso; deus da morte súbita e das profecias; deus que eventualmente habitava o Parnaso, lugar das Musas, isto é, da poesia e das artes em geral. Ora, veja-se como bem se aplica isso á personagem: Olímpio é, desde logo, um predestinado. Desde que o bispo D. Felício, ao batizá-lo, inadvertidamente rompeu-lhe a pele com seu anel (p. 126), provocando cicatriz que duraria toda vida (p. 296). Liderança política desde cedo reconhecida (p. 116), Olímpio, jovem, segue a tradição acadêmica e pública um livro de poemas (p. 26) a que se seguiriam depois dois outros volumes na área da política e da história (p. 187). Morrendo repentinamente (p. 73), glorifica uma vida feita inteiramente à base dos jogos da vontade e astúcia, de profecias que tratava de cicatrizar, como a vontade de ser deputado, a conclusão do castelo iniciado pelo pai, e assim por diante. Mais que isso, erigiu como (falso) dogma o conceito da *liberdade*, primeira palavra por ele pronunciada em vida (p. 163).

Quanto a Charlotte (Carlota), a esposa, seu nome significa virilidade, refere-se ao varão. E assim foi a Condessa ao longo da vida e, sobretudo, após a morte do marido.

Arquelau, irmão mais novo de Olímpio, na mitologia grega, é o nome do filho de Têmeno expulso da casa pelos irmãos. Não está muito distante da realidade deste homem inculto e de curta inteligência, nascido após a morte do pai, e que desposa Beatriz, cujo nome significa “a que faz a felicidade de alguém, a bem-aventurada”, o que, no caso do marido e, sobretudo, do menino Páris, é absolutamente verdadeiro.

Aquiles, o filho mais velho de Olímpio e Charlotte, na tradição mitológica é filho de Peleu e Tétis e vem a ser assassinado por Páris, que o ferirá no calcanhar, único local do seu corpo que não fora tornado invulnerável pela mãe. Estaremos aqui antecipando o desfecho da evidente e expressa oposição existente entre ele e o sobrinho? Leia-se: “Percebi naquele instante que deveria incluir Arquelau no rol das pessoas temíveis” (p. 99) e depois o registro de uma pretensa vitória de Páris sobre o opositor: “Apesar aparências eu era o vencedor daquela batalha preliminar à guerra que se anunciava” (p. 282).

Proteu, o outro filho de Olímpio, médico, é um deus marinho, capaz de adquirir diferentes formas, fugidio e fugitivo. Na narrativa, o suicida protege a irmã Selene, nega-se a casar e refugia-se em seu quarto, sempre ensimesmado.

Selene, a lua, na narrativa mítica suicida-se por amor do irmão. É a deusa Diana, em Roma, protetora e símbolo da castidade e da virgindade. Evidentemente, a ironia do escritor faz com que ela, ao gerar Páris, deva ser castigada. E, mais que isso, a relação ocorre com alguém que se chama nada menos que Hermes, o mensageiro dos deuses, aquele que, na tradição, teria roubado, quando criança, novilhos de Apolo (ou seja, de Olímpio). Ora, Hermes refaz a lenda, ao roubar Selene a seu pai, Olímpio, devendo ser por isso castigado.

Pode-se verificar que até mesmo nas personagens menores o escritor fixou sua atenção. A preta Amália, a primeira a proteger Páris, tem na significação de seu nome o conceito de trabalhadora e expedita. Quanto a Cristina, a segunda esposa de Hermes, seu nome significa “seguidora de Cristo”, de que, evidentemente, Hermes é uma extensão. Por fim, Águeda, a solteirona, irmã de Dona Plácida, atua exatamente dentro da simbologia de seu nome, que significa bondade.



## OS ANTEPASSADOS DE TODOS NÓS, NUMA BOA FICÇÃO

Regina Dalcastagnè

Em meio aos pampas gaúchos, em pleno Século XIX, ergue-se um castelo medieval. Para habitá-lo Luiz Antonio de Assis Brasil convocou uma família que trouxe na bagagem seus dramas, segredos e paixões. Um bastardo bêbado, uma viagem daltônica, uma condessa austríaca, um político liberal dos começos da República, seus parentes e fantasmas, todos se ajeitam pelos muitos cômodos do lugar e começam a trazer sua história – uma mistura de ideias literários, traições, amores proibidos e velhacarias políticas. *Perversas famílias*, último livro de Assis Brasil leva o leitor para uma visita a esse castelo.

Logo na entrada, informações sobre a construção, a qualidade do material, a suntuosidade da decoração. Aos poucos pode-se ir confirmando cada detalhe, subindo às torres, entrando nos grandes banheiros ou na biblioteca de 25 mil volumes, na cozinha que ainda cheira a “louro, esfragao e banha”, ou nos jardins, belos como todo o resto. Um pouco mais adiante ouvem-se passos e sussurros, como se ainda houvesse vida por aqueles cômodos, um sopro qualquer da existência. De repente o visitante esbarra numa menina e o resto da família começa a surgir, descendo escadas, abrindo portas, ligando o rádio. Já estão quase todos ali e o castelo se transforma então num grande palco, onde a história volta a se fazer.

Muitos começos são possíveis. Muitas vidas transcorreram ali, senão sob o teto daquele castelo, ao menos sobre a terra que o sustenta. Por isso a história vai se montar aos poucos, indo e voltando no tempo, acompanhando pessoas diferentes em diferentes etapas da vida, nem sempre pela ordem cronológica. Primeiro se pode encontrar o velho, com sua fala grandiloquente e seus gestos largos, para só depois descobrir o jovem, antiescravagista e republicano. Os dois uma só pessoa, que vai se mostrando devagar – como quando encontramos um estranho e aos poucos o vamos conhecendo. Ou então se pode rir daquele menino com olhos apavorados e jeito mentiroso, confundi-lo com um irmão da menina daltônica que passara ainda há pouco por ali, para depois ser visado de que ele não é irmão, mas filho.

**Medieval** – Para acompanhar a história desde o início, seria preciso reordenar os capítulos do livro, embaralhados pelo vento dos pampas. Mas isso seria desprezar as surpresas que só uma narração fragmentada pode oferecer. *Perversas famílias* iniciar-se-ia então pela história da terra que um dia pertenceu a um colono que a ganhou de um comandante e que a deixou para seus filhos. Ali foi construída uma casa, onde cresceram crianças e se perdeu muito dinheiro. Para cobrir as dívidas a terra é vendida. Agora sim vai começar a história dos Borges da Fonseca e Menezes. João Felício, o novo proprietário, seria pai de Olímpio, o jovem abolicionista, o mesmo que um dia passará a ser conhecido como Doutor, grande homem da República do Rio Grande do Sul, dono de um castelo medieval que ele mesmo fez construir.

Junto com Olímpio o leitor/visitante vai acompanhar um pedaço da história do Brasil – os movimentos republicanos no Sul do País. Vai participar de encontros com figuras importantes como Quintino Bocaiúva e Rui Barbosa, inserir-se-á nas acirradas discussões da época, sobre positivismo, Platão e a Liberdade. Não como se tivesse entrando num desses museus empoeirados, ou num livro didático cheio de datas e nomes, mas como um observador divertido que saísse de uma máquina do tempo e pudesse observar, invisível, a exaltação rebelde (e também a empáfia) da juventude republicana. Jovens representados por uma das personagens, um cavalheiro “de cabelos insubmissos, moço suficiente para alojar na cabeça mil ideias renovadoras, mas rico o necessário para ter a audácia de defendê-las”.

Mas essa História com H maiúsculo é só uma das muitas que vão sendo encenadas no castelo, seja porque tenham se passado realmente ali dentro, seja porque ele é o depositário de tantas existências. A ideia do castelo não veio de Olímpio, republicano convicto que se cerca de aristocracia por todos os lados e acaba se casando com uma condessa, mas de seu pai João Felício, que morre sem conseguir erguer seu maior sonho. O filho apenas segue os riscos do pai,

aproveita as fundações já feitas, imagina as torres e a rica decoração e, para espanto de todos, faz surgir ali, em meio ao pampa, um castelo republicano consagrado à Liberdade. Castelo onde, muitos anos depois, um menino se encontra com os fantasmas do tio e do avô.

**Mentiras** – Páris, o menino, é a última geração dos Borges da Fonseca e Menezes e outro plano narrativo do romance, que se diferencia dentro do contexto do livro por ser o único narrado pela própria personagem. Justamente em consequência disso, essa parte é carregada por uma saborosa inocência, temperada pela maldade das crianças e pela ironia implacável de Páris diante dos parentes que acaba de conhecer. Decidido a mentir e “ser perverso”, o menino é um ponto de vista estranho sobre a família, que acaba sendo representada sob seu olhar perspicaz. A partir de Páris, as outras personagens tomam novas proporções, exibindo suas fragilidades, talvez porque tenham que se justificar diante do menino, talvez porque já tenha chegado a hora de fazê-lo diante de si próprios.

Aqui o visitante vai se entreter não só com a pesada história da família mas, principalmente, com a estripulia do menino que vai se fazendo adolescente e se tornando homem em meio à intenção de mentir sempre e a terrível necessidade de ser verdadeiro com algumas pessoas. Toda a história de Páris é feita de humor e ironia. Impossível não simpatizar com ele, não se solidarizar com seus medos ou torcer pelo efeito planejado para as suas mentiras. Mas também é difícil não se comover com o resto da família, todos essencialmente humanos, com suas histórias expostas, seus segredos e pesadelos mais íntimos exibidos diante do olhar atento de qualquer visitante.

**Eça** – Luiz Antonio de Assis Brasil (não confundir com o piauiense Francisco de Assis Brasil, outro bom romancista), com sua escrita cativante e seu humor contínuo, confessadamente inspirado em Eça de Queiroz, consegue fazer de suas personagens os nossos antepassados. No final da visita, a sensação é de que não estávamos num lugar estranho e a dúvida que nos assalta é de como podemos estar indiferentes ao destino daquelas pessoas durante tanto tempo. Mais uma vez, realiza-se o milagre da boa ficção – fazer da mentira verdade, tão mais autênticas quanto mais nos identificamos com elas.

Os outros oito livros publicados por Assis Brasil – que incluem um romance da força de *Videiras de cristal*, recriação da história dos colonos fanáticos gaúchos conhecidos por “os Mucker” – já haviam consolidado seu nome com um dos melhores ficcionistas da nova geração. *Perversas famílias*, primeiro volume de uma trilogia da *Um castelo no pampa*, reafirma plenamente essa reputação. A visita que o leitor faz à propriedade de Borges da Fonseca e Menezes é uma aventura fascinante. Um livro que se pega para não mais largar, que se lê de um só fôlego. Até que no final do dia, já postado do lado de fora dos altos portões, o visitante espera ansioso a próxima incursão.

*Perversas famílias* – Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre. Mercado Aberto, 404 páginas.

*Correio de Brasília*, Brasília, Caderno Dois, 08.mar.1993,p. 5

## ASSIS BRASIL DESVENDA A ALMA DA OLIGARQUIA

Tau Golin

*Oligarquia: "... onde os ricos governam, enquanto o pobre não pode partilhar do poder"*

Platão

A historiografia do Rio Grande do Sul já evoluiu muito principalmente nas duas últimas décadas. Mas não se conseguiu ainda uma produção que abarque o processo da sociabilidade humana rio-grandense. As tradições historiográficas de matrizes positivista 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".

Os *esquerdistas* – onde se encontram também positivistas passando por marxistas e bem comportados acadêmicos -, independentemente de suas correntes teóricas, demonstram limites de outra natureza: enquadram a história rio-grandense em algumas categorias, sem estabelecer conexões com a dinâmica particularmente processual da sociedade. Assim, o categorismo transformou-se em discurso ideológico genérico, aplicável em qualquer parte do mundo. Por sorte, as reflexões de alguns historiadores de esquerda tem sido as principais inovações – nenhuma, entretanto, que chegue perto dos historiadores marxistas contemporâneos de outros países, os ingleses, por exemplo.

Alem disso, há a questão da narrativa. Independentemente da matriz historiográfica, eles são extremamente conservadores. Estão presos à herança da linguagem oficialista. Ora, os estudos sobre linguagem podem esclarecer o quanto a narrativa está conectada ao conteúdo. Não é aleatoriamente que nossa historiografia possui aquele mofo característico do arquivismo.

Esse são apenas alguns elementos que demonstram a dificuldade do exercício teórico da totalidade rio-grandense. A totalidade não é uma soma de acontecimentos factuais e, muito menos, a tarefa de amontoar categorias para se chegar sempre ao mesmo resultado; invariavelmente, tudo seria produto de uma arquetípica luta de classes.

Então, o Rio Grande do Sul, apesar da quantidade fantástica de livros, ainda é um vastíssimo campo aberto à historiografia. Talvez seja um dos estados melhor abastecido de publicações de micro-história. O que nos falta é a macro-história. Sabe qual o sentido dessa boiada de fatos. Varias publicações, e principalmente muitas perguntas feitas nesse sentido, já colocam o problema como um tema a ser enfrentado.

Enquanto isso, a literatura segue fazendo o seu trabalho e parte da função da historiografia. Quando Marx dizia que aprendia sociologia e economia com Balzac, estava colocando a literatura como fonte fundamental de sua bibliografia. Com a devida proporção e humildade que exige o assunto, a nossa posição ainda é, metodológica e teoricamente, pré-marxista. Qual a obra de história que empreendeu o imenso espaço historiográfico de Érico Veríssimo? Qual o lugar de Cyro Martins? E, assim, como todos os problemas suscitados e colocados ao debate por muitos outros escritores.

A incompreensão teórica sobre a estética tem feito os historiadores tratar do assunto com enorme preconceito, quando não com amargo desprezo. E a literatura, de certa forma desde o romance de 30, apesar de nosso estágio incipiente, continua dando obras fundamentais à cultura rio-grandense.

Nas esferas da estética e da história, Luiz Antonio de Assis Brasil permite que se diga que, enfim, o Rio Grande do Sul possui um escritor da envergadura da grande tradição da literatura ocidental. *Perversas famílias*, primeiro volume da trilogia *Um castelo no pampa*, é um livro que, além do seu valor em si, pode servir de paradigma para a discussão 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.

*Perversas famílias* pode ser lido somente como um grande romance. No entanto, ele trata no plano literário de temas que suscitam discussões alentadoras nos campos historiográficos e sociológicos. Coube a ele fazer a devassa, já tentada por outros, na alma oligárquica. Talvez o autor não esteja preocupado com tal debate circunscrito à historiografia. No entanto, esse é um registro necessário. A debilidade daqueles que tratam da oligarquia atacando a sua exterioridade acaba sempre numa preferência ideológica, num ódio sectário, sem compreendê-la. Era isso que Marx sabia ver em Balzac. Em *A comédia humana*, antes do leitor fazer uma opção ideológica ou de classe, a monarquia e a burguesia estão desnudadas.

Em seu livro, Assis Brasil alcança esteticamente esse resultado: demonstra como a oligarquia vive, quais são os elementos que compõem a sua cultura, como ela vê a si mesma; e, o que impressionante, como a elite olha para os indivíduos e as classes sociais fora de seu círculo. Ao contrário daqueles autores que adotam uma postura religiosa ao abordar a oligarquia, pois fazem dela algo nebuloso, incompreensível, distante, portentoso, e, portanto, com todos os elementos voláteis típicos da classificação do mal, Assis Brasil a apanha em sua tragédia.

Para fazer isso não é necessário apenas conhecer a cultura europeia. “Aqui tudo é estrangeiro”, diz um dos personagens. No entanto, não se trata somente de culturas fora de lugar, assunto já tão debatido. Assis Brasil encontra a expressão contraditória dessa cultura que a oligarquia impõe hierarquicamente contra o meio social em que é dominante. E como ela mesma se revela sujeito dessa contradição. Não há síntese, não há aculturação, e muito menos absorção. O que há é um distanciamento trágico, um desprezo absoluto, uma dramaticidade contida no ato de ignorar o meio.

Os críticos essencialistas, a esta altura, devem estar com comichão e considerando excessiva a adoção do termo “oligarquia”. Não desconhecemos a polêmica da teoria política sobre o tema. Preferimos adotá-lo no sentido da globalidade dos restritos grupos divergentes aptos para exercer um “governo de poucos”. No caso rio-grandense, como ligadura de classe identificativa das frações da elite.

Trata-se de uma classe dominante constituída num processo de conquista do território. População, soldados, gaúchos, peonada, escravos, apaniguados, e inclusive a administração pública e o exército eram instrumentos e objetos da conquista. Esse foi o sentimento alienígena dos potentados, a objetividade da exploração, a dimensão “de fora”, e o absoluto valor superior dado àquilo que era ou vinha de além fronteira rio-grandense. A oligarquia constituiu-se como classe dominante mais seu aspecto de intrusa a acompanhou através das décadas.

O Rio Grande como território de exploração (com seu povo) está indicado na figura de João Felício, um mineiro que viera fazer fortuna. Conhecedor da demanda de charque provocada pela mineração em Minas Gerais, localizou-se no estado para produzir uma mercadoria com lucratividade certa. A origem mineira de João Felício não é a Léatória. Inúmeras famílias oligárquicas tradicionais são igualmente mineiras. E são paulistas, catarinenses, europeus etc.

No Rio Grande do Sul, estado que resultou dos interesses territoriais impostos pelo mercantilismo, a sociedade já se constituiu com as suas contradições intrínsecas. Não evoluiu de comunidade de pastoreios, mais ou menos mescladas com índios e aventureiros, conformando classes e categorias sociais a posteriori. Sendo um projeto de conquista e ocupação, o modelo de organização social era pertinente ao Estado que geria a geopolítica.

A terra dada somente àqueles que poderiam fazê-la produzir economicamente afastou grande número de pessoas da posse. A fronteira entre as classes sociais até hoje é muito discutível. Mas parece bem evidente que, ao contrário do que ocorreu em outras sociedades, no Rio Grande do Sul a oligarquia foi a primeira a se formar e merecer tal classificação. Aliás, a oligarquia como mau governo da aristocracia está claramente tipificada no Sul. E, igualmente, o seu confronto com a democracia, na Primeira República.

Essa oligarquia, que abarca a tudo com sua vontade irreduzível, acaba por revelar em todos os momentos da vida social algo que está em sua origem. Uma exterioridade genérica com o

meio. No século 19 e na República Velha a rejeição à “tacanhez terrunha” chegou inclusive ao afastamento físico da oligarquia com o meio rural. Seu desprezo encontrava refugio nas cidades em desenvolvimento. A urbanidade opunha-se ao campo, negando-o, por contraditório que pareça, em um estado pastoril. A elite, condenando a correspondência entre modo de viver, fez dos capatazes os administradores predominantes das estâncias, refugiou-se nas cidades, onde criaria um modo de vida longe do atraso campanha e da fedentina das charqueadas.

Edificaram castelos, casarões, sobrados. Mas, historicamente, esse modo de vida artificial seria chamado à realidade pelo desastroso modo de produzir dos estancieiros. A crise retirou-os da artificialidade social e devolve-os ao campo – ou determinou hábitos e costumes mais adequados aos pagos. A decadência da representação pomposa da elite revelou um outro tipo de produtor, aquele não afeito às convenções sociais urbanas, que adotara a tacanha mas sólida cotidianidade dos campos. O odioso modo de vida gauchesco acabaria sendo o perfil oligárquico.

Na obra de Assis Brasil, Bento Maria era um típico sesmeiro do período da conquista. Decadente, venderia suas terras para o charqueador mineiro João Felício. Este escolhera para casar uma moça do lugar, dona Plácida, a Genebrina, filha do estancieiro-militar, e uma das mais sólidas personagens criadas pelo autor. O alienígena João Felício optaria pela noiva que tivera educação europeia. Eis a Genebrina. A que encanta aquele mineiro hierarquicamente mais universal, agauchado no pampa, mas que agora teria lampejos da Europa nos dedos da esposa pianista, na leitura dos clássicos na língua original, sem compreender o significado. O símbolo também atrai o homem.

Na cidade, Felício ergue para Genebrina o Solar dos Leões. E, para ser presente de surpresa, começa a edificar *Um castelo no pampa*. Interrompe a construção após o acidente em que, prensado sob uma pedra do alicerce do castelo, fica paralisado. A morte de João Felício deixou um castelo inconcluso no pampa. E uma mulher culta frente à estupidez geral das estancieiras. Enamorou-se do professor de sua caçula. Ficou “prenha”, escondeu a gravidez e morreu no parto. Deixou um filho bastardo. Uma mancha atribuída às tentações da pecaminosa influencia dos livros e da arte.

Ao rebento dessa paixão seria reservada a história comum aos bastardos. O desprezo e o ódio do clã. Olímpio, o filho mais velho, é que teria papel destacado na República. Atribui-se a este personagem muitos traços de Joaquim Francisco de Assis Brasil, advogado, diplomata, ministro, liberal, chefe dos maragatos e o construtor do castelo de Pedras Altas. Olímpio é uma verdadeira aula de história. O romance desde já pode ser relacionado entre os clássicos para o entendimento das articulações e razões que puseram fim à monarquia e dos conflitos posteriores entre seus dois algozes: liberais e positivistas – a luta entre eles, respectivamente como maragatos e chimangos, dividiu o Rio Grande do Sul.

Olímpio é o Doutor. É o libelo da condição excludente da oligarquia com o meio que domina. É o agente de “inovações” políticas, sociais e de produção que são, para o pampa, retumbantes transposições de exotismo. Pouco nasceria do próprio meio. Quase surgiria da arbitrariedade dos proprietários. Olímpio, assim, é também a crítica proprietária dos estancieiros tradicionais; uma reflexão interna da classe. Ele simboliza a principal potencialidade oligárquica. É a nova elite da transição da monarquia à República, adotada com paixão as ideias liberais, mas as conflituando com sua tradição cortesã e origem escravocrata – os braços negros eram diretamente responsáveis pela sua riqueza herdada. O castelo, símbolo feudal, é o nexos irrompido dessa oligarquia, mesmo quando se tornara republicana.

O Doutor vai concluir o castelo iniciado por seu pai. Mas Olímpio quer estar acima de todos. Prosseguir com a tradição de distanciamento com o meio terrunho, gauchesco e ignorante do Rio Grande, apesar de seu discurso progressista e utópico. O castelo é sua maternidade. A criar a inteligência de seu proprietário, impõe sobre os habitantes místicos. Os livros, símbolos da sabedoria, estavam às pamparras na cabeça do Doutor. Uma estranha alquimia para o simples mortal.

A imensidade de prateleiras condensava-se no cérebro daquele homem. Um ser presente, porém inatingível; inclusive para os familiares.

Tal construção de Assis Brasil, em *Perversas famílias*, se enriquece pelo acréscimo de outro símbolo derradeiro, que apresilha essa relação de distanciamento da oligarquia no período em questão. Como uma peça de porcelana, o Doutor traz para coabitar o castelo, como sua esposa, uma condessa. Uma nobre e falida vienense, Charlotte, a Condessa von Spiegel-Herb. O Doutor conheceu-a em Paris, onde se encontrava com a Exposição Universal. Era final do século 19. O-límpio trataria seu castelo de ocasião. Traria para o castelo que estava construindo no pampa uma condessa europeia.

No primeiro volume, Assis Brasil começa já a trabalhar uma outra contradição. A primeira foi a complexidade da transição da monarquia para a República. A segunda abarca a emergência da burguesia urbana e a fusão entre alguns de seus setores com famílias oligárquicas. O produto dessa relação é Paris, filho de Selene (a caçula que abandona a casa do Doutor por um amor “plebeu-burguês”) com o engenheiro Hermes (o fabricante de cofres). Selene não morre no parto, como a avó Genebrina, mas enlouquece. Seu filho prossegue a sina dos bastardos. Paris passa para a tutela da família do Doutor. Inicialmente, sua educação é entregue aos jesuítas. Expulso do colégio, vive algum tempo no castelo, depois vai para pensões em Bagé e Pelotas, com o objetivo de estudar. Na tragédia de Paris, Assis Brasil também conduz o seu romance. Paris é a visão de fora, perscrutadora do castelo e dos habitantes, da estância, do Doutor e dos políticos que o cercam. É também é um dos narradores do romance.

Não se sabe como Assis Brasil conduzirá o segundo volume de *Um castelo no pampa*. Tudo indica que Paris será um dos principais personagens. Considerando o efeito do primeiro volume, a continuação estará sendo ansiosamente esperada. Em *Perversas famílias* a estética pôde demonstrar a sua potencialidade na apreensão do social, fazendo a vida fluir em suas conexões tipicamente regionais e universais. Um autor que consegue tal resultado merece ser considerado o mais importante escritor rio-grandense da atualidade.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 13 de março de 1993, Segundo Caderno

## NOVO ROMANCE DE ASSIS BRASIL: NARRATIVA DE MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES

Antônio Hohlfeldt

Atravessando quinhentos anos da história do Rio Grande do Sul, mas centralizado sua atenção na época contemporânea, Luiz Antonio de Assis Brasil inicia, com *Perversas famílias*, provavelmente seu projeto literário mais ambicioso, uma trilogia a que domina genericamente *Um castelo no pampa*, retomando toda a tradição do chamado romance-rio, uma conquista do realismo. Esta perspectiva é tão mais evidente quanto referir-se o título desse primeiro volume não a uma personagem, especificamente, mas a um coletivo denominado *família*, que é, em última análise, o tema com o qual o escritor trabalha.

Contraopondo-se à tradição de valorização das raízes e das árvores genealógicas, que, aliás, reconstitui cuidadosamente, Assis Brasil relata centralmente a história de um personagem que considera a si mesma como o início de uma genealogia: “Minha estirpe começa em mim” (p. 194) adverte o doutor, e ainda que a frase não seja sua, assume-a categoricamente. No entanto, a realidade vai demonstrar o contrário. E é esta contradição que se torna o fulcro da narrativa, na medida em que a personagem deste moderno político, ou que ao menos se pretende moderno, rompendo com a velha tradição do compromisso pela palavra, assumindo novas alianças com outras classes sociais e entendendo que a política deve trabalhar essencialmente com ideias e conceitos a serem livremente esgrimidos frente aos outros, mesmo que isso signifique manipulação das verdadeiras razões dos acontecimentos (veja-se, a respeito, a magnífica passagem do diálogo entre o doutor e o bispo D. Felício, p. 271 e seguintes), acaba sucumbindo à dupla tentação de alcançar aquele antigo *status* nobiliárquico oriundo da Europa (com o casamento efetivado entre ele e Charlotte, Condessa von Spiegel Herb), enquanto sua família, antes e depois dele, degenerando gradativamente – a viúva do fundador do clã, Dona Plácida, produz um rebento, Astor, como resultado de seu romance com o professor Félix, enquanto a filha do doutor, Selene, ao relacionar-se com Hermes, também fora do casamento, termina gerando Páris, bisneto do protagonista e provável sucessor, como herói, num dos próximos volumes da trilogia.

O grande desafio – concretizado – de Luiz Antonio de Assis Brasil é narrar, através desta família de fundas raízes na terra, a própria história da província. Neste sentido, é referencial, inclusive pelo tom bíblico, o segundo capítulo do romance, em que o narrador recua exatos quinhentos anos e ali, tão objetivo quanto sintético, vem revendo a formação do clã até alcançar o fundador, João Felício, mineiro aqui estabelecido, e que adquire a propriedade ao quase nativo – porque filho de colonos de São Miguel – Bento Maria.

Para dinamizar a narrativa, o escritor não utiliza uma única perspectiva mas, ao contrário, como que reconhecendo a impossibilidade (ou a desnecessidade) da onisciência do narrador, fragmenta-a, valendo-se, para isso, de múltiplas vozes: temos inicialmente um narrador onisciente, em terceira pessoa, que refere sobre tudo fatos pretéritos da vida do Doutor, subdividindo-se, contudo, em dois momentos diferentes: um deles (como no primeiro capítulo) reflete fatos ocorridos num presente recente, culminando na morte da personagem, ainda no início da narrativa; o outro, que se desenrola ao longo de todo o volume, centra sua atenção na juventude da personagem, exatamente nos principais momentos de sua afirmação. Neste caso, haverá uma simbiose posterior a uma terceira perspectiva, ainda em terceira pessoa do singular, que tem como fio condutor a figura do fundador, João Felício e, depois, liga-se a uma quarta linha narrativa, expressa na segunda pessoa do singular e que dá voz à mãe – Dona Plácida -, por sua vez viúva do fundador. Podemos identificar, ainda, o ponto de vista, em primeira pessoa do singular, do bisneto do Doutor, o menino Páris, que surge exatamente a partir da morte do velho e que, igualmente, cruza todo o romance, culminando as alternativas narrativas com outra primeira pessoa do singular, a de Selene, filha do Doutor, mãe de Páris, e que vem a enlouquecer após o parto, sendo imediatamente internada.



*Livros**Com a postura de um bruxo, ele debruça-se no passado.*

Tabajara Ruas

No pequeno quarto onde escreve seus livros, cabem apenas Luiz Antonio de Assis Brasil e o passado. Como um bruxo, ele debruça-se sobre páginas amareladas, examina gravuras antigas, remove ignotos rincões da memória e despreende a imaginação em vôo cego que vai povoando o quarto, lentamente, de sua arte de escritor; homens a cavalo, cidades incendiadas, negros açoitados, padres torturados pela carne, mulheres prisioneiras da solidão, negociantes desonestos, guerreiros covardes, luxúria reprimida, sentimentos de rejeição, explosões de cólera e loucura, desespero, sacristias, galpões, cobiça, avareza, incesto e o pampa abraçando a todos em sua mortalha de silêncio.

Que enigma busca decifrar Luiz Antonio de Assis Brasil entre as paredes de seu pequeno quarto? Nossa identidade de habitantes do Sul, ele responde; mas isso não tem importância. Há um mistério maior em seus livros, e esse mistério é o poder de sua arte. É através dela que ele edifica esse território de solidões espantosas povoados de gente ásperas e ambíguas: o coronel Baltazar Antão, Dona Camila, Isabel e Micaela, Laurita, Filhinho, o coronel Chicão... São nossos bisavós e suas perplexidades, narradas por voz em surdina no canto de uma sala iluminada pela luz suave, mas reveladora, de uma vela.

Luiz Antonio de Assis Brasil é um homem urbano, ponderado, culto, extremamente gentil. Algum demônio habita seu pequeno quarto e lhe sussurra essas histórias densas de amargura, fortaleza e violência. Ele sabe que o Rio Grande está ali, num desses livros tão temidos. Porque só podem ser temidos: no ano do Sesquicentenário da Revolução Farroupilha ele lançou *As Virtudes da casa*, história de mulheres isoladas numa estância perdida no pampa. Mais do que nunca, com paixão e lucidez, ele busca nesse livro as matrizes de nossa maneira de ser. Ninguém aceitou o desafio de responder a essas páginas turvas, cheirando a sexo, incenso e campo. Não aceitaram nossos intelectuais que discutem Kundera no Borgart; não aceitaram nossos tradicionalistas que aos domingos se fantasiam com bombachas e outras insumentárias curiosas.

Em qualquer país culto, não colonizado culturalmente, um livro como *As virtudes da casa* provocaria discussões intensas e ricas. Aqui prefere-se discutir o sexo em Praga ou Nova Iorque. Luiz Antonio de Assis Brasil nos propõe outro desafio: já está nas livrarias. *Os Cães da Província*, onde vamos encontrar nossa loucura, nossa genialidade e nossas perversões. É possível que para todos seja mais confortável ler sobre essas coisas acontecendo num país distante, como é mais cômodo que continuemos brincando com nosso sonho infantil de heróis mitológicos. O Rio Grande do Sul verdadeiro e secreto que o escritor nos oferece é incômodo demais. E além disso, ainda não virou moda.

Diário do Sul, Porto Alegre

## UM CASTELO NO PAMPA, OU QUEM SABE NO INFERNO

Tabajara Ruas

Advirto que não será fácil entrar nesse castelo, primeiro porque fala sobre nós, meridionais, e segundo porque o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil preservara em transportar seus leitores para sítios incômodos. Ninguém diria vendo-o tão afável. Ninguém diria vendo-o tão professor cercado por discípulos, tão intelectual cercado de suscetibilidade, tão ao alcance da mão. Mas não está ao alcance da mão. Não quando liga o computador e acaricia as teclas, olhar vago. Quando se transforma. Quando vira esse escritor estranho que olha a seu redor com o propósito de entender, que é o jeito mais agudo de tudo ver, o jeito mais dolorido, o olhar de quem sabe “tudo o que flameja sobre a noite/foi do coração humano alimentado”, ou que sabe o necessário para entender que-quer-que-seja é entender a si mesmo, e daí sabemos que somos produtos do nosso cenário, e nosso cenário é nossa cultura.

Gigantesco painel das origens da burguesia gaúcha e de seus hábitos sociais e culturais, tratado político e antropológico concebido como desafio estético, o primeiro volume da trilogia *Um castelo no pampa*, com o título explícito de *Perversas famílias*, é uma obra que não merece o desdém da interpretação nem a busca de paralelos ou explicações. Elas são tão óbvias e cansativas. *Perversas famílias* é a invenção de um demiurgo, a alucinação de um mágico, a dor de um artista interrogando seus fantasmas. Esse artista munuiu-se de erudição rebuscada e disciplinada de monge para exercitar vários jogos simultâneos, alguns graciosos, alguns desafiadores. O gracioso é ele enganar a tanto fingindo um estilo e fazendo outro, sugerindo o passado e criando o novo, nos dando um livro com o gosto e o sabor de uma época antiga e fazendo uma literatura voltada para o futuro. O desafiador é, quando disfarçado em ironia sussurrada, ele abra as portas pesadas do castelo e nos deixa diante das carnes pálidas de nossas vergonhas. Rasgando, às vezes com faca cega, as estranhas de nossas origens para investigar as causas dessa nossa tão baixa autoestima, dessa ainda hoje rasteira submissão cultura a mitos distantes.

Diz Astor, o bêbado, para Páris, a respeito do ilustrado senhor do castelo: “Tudo aqui é estrangeiro, menino. Desde o lustre que está sobre sua cabeça até o tapete aos seus pés. O meu finado irmão era um portento comprador, e odiava o Brasil. Ministro, Embaixador, Presidente do Estado, mas um renegado da pátria. Por debaixo de sua casemira inglesa, suas gravatas francesas de *grisperle*, tinha também um corpo de estrangeiro. Uma vez me disse: “Sabe, Astor, do país possuo apenas a merda dos intestinos”. Quase sem anos depois a frase vale: mudou apenas a direção e o idioma dos nossos deslumbramentos.

*Perversas famílias* é um livro para ser discutido, aberta e francamente, e para isso foi escrito. É um livro que busca desvendar nossa identidade, e investe com dura ironia. É um livro que não se paralisa num esquema, como superficialmente pode parecer, mas organiza-se como o vôo de uma borboleta presa nas paredes de um quarto vazio. É um livro para se contestado (se houver inteligência e coragem para tanto) desde o título e sua propriedade, passado pelo humor feroz até a descrença nas entrelinhas. É um livro para ser visto como uma homenagem para a literatura, monumento feito de retalhos de nossa memória cultural, nossa força e nossa fraqueza.

Romance de perversidade, e narrado com um maldoso sorriso imperceptível, esparrama-se num universo viscoso de vícios, anomalias, segredos, culpas, paixões, impulsos – painel completo, assustador e transparente de nós mesmos, construído com doce persuasão. E mesmo assim terá o rechaço dos atingidos pela síndrome do ilustrado senhor do castelo e revelada por Astor. O tempo passa e continuamos submissos. Mas o livro de Luiz Antonio de Assis Brasil não é uma casa de bonecas. Não é uma fazenda em Minesotta. É *Um castelo no pampa*. E nele somos introduzidos, não para ouvir baladas country de algum caipira letrado, mas para descobrir, com Páris, o mais assustador dos segredos quem somos, de onde viemos.

Esse universo em meio às dores do crescimento foi concebido pelo autor como o mais inventivo dos seus romances. Cada página é um susto da imaginação. As palavras sabem a coisa

nova. *Desertas Famílias* deverá suscitar as especulações mais diversas, sobre a origem dos personagens ou a propriedade dos pontos de vista, mas o prazer maior será usufruído por quem se deixa levar sem resistência pela mão do romancista. Luiz Antonio de Assis Brasil está soberano, senhor do seu castelo de palavras. Os pequenos episódios, as viradas da narrativa, os minúsculos enquadramentos, os vãos líricos, as citações, a dramaticidade crescente e as sempre inesperadas soluções mostram um artista dominando sua arte e mergulhando fundo na busca da originalidade. Tudo o autor consegue. Todas as armadilhas são desmanchadas. O romance flui como um rio caudaloso observado pelo autor sentado á margem, com seu cachimbo e o sorriso enigmático.

Fechamos a última página e consideramos longamente o privilegio – e a consolação – de esperara a continuação dessas terríveis revelações, o privilegio de convivermos com a plenitude criadora de um artista superior. Emergindo destes momentos amargos da nacionalidade como um facho de luz, o talento de Luiz Antonio de Assis Brasil é uma iluminação na nossa consciência e no nosso orgulho. Esse pensamento feliz nos leva a recordar a monumental entrega anterior de Luiz Antonio, o épico *Videiras de cristal*, publicado a exatamente dois anos, e misteriosamente ignorado pela crítica.

Com exceção óbvia do Rio Grande e de uma resenha publicada no *Jornal do Brasil*, mas feita aqui, nenhum dos pomposos cadernos de cultura dos jornalões e revistas do centro do país deu uma linha sobre o livro. Inveja? Rancor? Provincianismo? Ou apenas a banal incompetência? Não importa. Esperamos que *Perversas famílias*, primeiro volume da trilogia anunciada, receba a acolhida a que tem direito, não pelo autor, cuja glória é o poder da criação, mas pela literatura brasileira e seus leitores.

*Zero Hora*, Porto Alegre, Segundo Caderno, 19.dez. 1992, pág.5

**UMA SAGA DOS PAMPAS - PRIMEIRO DE UMA TRILOGIA, ROMANCE GAÚCHO, COM SABOR POSITIVISTA, NARRA A LUTA DE UMA CASTA**

Salim Miguel

Em seu romance *Perversas famílias*, primeiro da trilogia *Um castelo no pampa*, Luiz Antonio de Assis Brasil dá prosseguimento a uma obra coerente, que se consolida com o passar dos anos e o surgimento de novos títulos. Vocação de ficcionista, voca o de romancista, Assis Brasil definiu sua proposta a partir do primeiro livro (*Um quarto de légua em quadro*, 1976), que é por igual o primeiro da trilogia, continuada com *A prole do corvo*, 1978, e *Bacia das almas*, 1981. Ele resgata e aclara aspectos históricos e culturais do Rio Grande do Sul, seja através de amplos painéis, seja se detendo na figura do teatrólogo Qorpo Santo (*Cães da Província*, 1987) ou do movimento dos *Muckers* (*Videiras de cristal*, 1990). Por suas preocupa es, sua escrita, seus temas, Assis Brasil se insere numa linhagem de escritores gaúchos que tem, entre os nomes mais expressivos, um  rico Veríssimo e um Josué Guimarães.

Observa o que logo se faz necessária: para além de suas inequ ocas qualidades de escritor, dono de um estilo muito pessoal, o autor de *Perversas famílias* recupera, como poucos em nossos dias, o prazer da leitura, arte tão relegada. Assis Brasil envolve o leitor, deixando-o amarrado   trama, faz com que participe da vida de suas criaturas. Criador autêntico, as múltiplas vozes que ele faz chegar até nós acabam para confluir a unidade da obra, ajudando a ampliar nosso conhecimento do ser humano. No caso específico, se conhecemos algo da história do Rio Grande do Sul, tanto melhor. Caso contrário, isto não invalida o contexto: enredo e estrutura se sustentam por si só, pela competência de Assis Brasil e por sua capacidade no transmitir.

Para melhor absorver o conteúdo do livro é bom ficar atento às pistas que o autor vai deixando. Já na página 26 temos a primeira. Diz ele: "  preciso muito esforço, é necessário socorrer-se até de autores importantes como Eça e, procurando fazer um miserável pasticho de seu estilo, trazer alguma verdade a isso tudo que obviamente   mentira".

No transcorrer da leitura   fácil perceber-se a presença do Eça de *A cidade e as serras* ou de *A ilustre casa de Ramires*. No Doutor, de Assis Brasil, há um pouco de Jacinto de Thormes e outro tanto de Gonçalo Mendes Ramires. Impossível   concordar quando ele diz que quer "trazer alguma verdade a isso tudo que obviamente é uma mentira". Se   fic o nunca é mentira.

No Doutor, para cit -lo novamente, há muito de antepassados do próprio Assis Brasil, em especial Joaquim Francisco de Assis Brasil, conviveu com Vragas, Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos. Nem   por outro motivo que, ao concluir este primeiro volume, Assis Brasil deixa, em Nota do Autor, nova pista esclarecedora. Ei-la: "Todas as semelhanças que forem encontradas, neste romance, com fatos e pessoas da vida real, como tais devem ser consideradas: apenas semelhanças".

Em tudo que vai sendo revelado, mais do que mentira ficcional, é a realidade transformada em matéria ficcional que conta. Também, mais do que *pasticho*, o que temos é um texto paródico, amarga sátira para a evidente contradi o entre as palavras e a a o do Doutor. E, se no Eça de Queirós há um paralelo França-Portugal, aqui, em *Perversas famílias*, existe idêntico paralelo França-Brasil. Sabendo da constru o da Torre Eiffel, o Doutor, num arroubo incontido, exclama: "Em Paris a Torre, no pampa o Castelo". Figura chave de uma fascinante galeria de personagens, o Doutor, ao mesmo tempo em que luta pela liberta o dos escravos e pela Independência, busca na Europa uma condessa para casar, termina de erguer em pleno pampa o Castelo, que a morte do pai deixara inconcluso, e mant m amarrado a ele um serviçal, Raymond.

Não pretendemos tirar o sabor das descobertas (e leituras) que cada leitor irá fazendo; mas outra pista está na página 79, quando se l : "  também o lugar onde moram os deuses". Simbologia mais do que explícita: o Castelo é o Ol mpo, o Doutor se chama Olímpio, seus filhos Aquiles e Proteu, Páris seu neto, filho de sua filha Selene e de Hermes, enquanto Astor   filho de espúrio de Genebrina, mão do Doutor.

Outra constante em Assis Brasil é a recorrência. Tal como em *Bacia das almas*, o positivismo está presente em *Perversas famílias*. E Bento Maria, de quem João Felício, pai do Doutor, compra as terras, bem pode ter transitado das páginas de *As virtudes da casa*, romance de 1985, para este. Pois se no primeiro é a luta pelo desbravamento e a posse da terra, agora é o predomínio de uma casa em meio a desavenças, chegando até a perversão, conforme constata, em outra passagem sumamente esclarecedora, Beatriz, mulher de Arquelau, irmão do Doutor, em conversa com Páris, o enjeitado.

Embora primeiro de uma trilogia, o livro é autônomo. Pode ser lido independente dos que se lhe seguirão. Publicados os três, teremos uma saga abrangente que, fundindo ficção e realidade, acompanha a trajetória de uma família e vai do final do Segundo Império até a Era Vargas. Personagens e situações esboçadas irão se completar.

Voltemos ao prazer da leitura. Como acontecia com os folhetins de antigamente, que eram entregues semanalmente de porta em porta, é aguardar, com ansiedade, o próximo volume.

*Jornal do Brasil, Ficção/Ideias/Livros; 13.mar.1993*

## Ligações perigosas ao sul

Deonísio da Silva

Autor de dez romances, vários deles em sucessivas redações, Luiz Antonio de Assis Brasil é, como tantos outros de sua dimensão, um autor pouco conhecido além dos limites de sua região, o Brasil meridional, celeiro de notáveis romancistas, que nos deu uma das megaestrelas da literatura deste século, Érico Veríssimo. Além de escritor, é professor na PUC-RSRS de Porto Alegre, onde observa o doutoramento com o romance **Cães da Província** como tese, e onde publicou todos os seus livros, ora pela Editora Movimento, por onde quase todos os escritores gaúchos iniciantes começaram, ora pela LPM é Mercado Aberto.

Em abril e maio deste ano, integrando um grupo de escritores brasileiros, convidados pela Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas do Mundo), percorreu diversas cidades alemãs, como Berlim e Heidelberg, fazendo leituras políticas e debatendo com universitários este seu décimo romance, *Pedra na memória*, o segundo volume da série Um castelo no pampa. O primeiro foi *Perversas famílias*. Ambos revelam sua fidelidade a um projeto literário em que as ligações perigosas da sociedade da época são espelhadas num contexto político apropriado.

### Castelo nos pampas

As tramas do romance – o autor sabe como poucos contar uma boa história – começam com a nascente república e estendem-se até os fabulosos anos 20, os das revoluções, do tenentismo e dos modernistas. Um dos principais personagens, o Dr. Olímpio, de hábitos elegantes e refinados, procedente de Páris, tendo o criado Raymond a tiracolo, chega ao Rio de Janeiro, achando que a cidade “tornou-se, enfim, o palco das sonhadas ações republicanas”. Ali, em meio a “anciãos de bengala e ar profundamente ofendido” ele percebe que “até o costumeiro cheiro de mijo das ruas amainou ao sabor da proclamação”. Logo segue para Porto Alegre, onde os republicanos puseram no poder o Marechal Câmara, alta autoridade militar do Império recém-abatido. Diante da estranheza do Dr. Olímpio, Júlio de Castilhos explica: “a República surgiu de um golpe militar. Nada mais natural que um oficial assumisse o governo”, aproveitando para resumir o seu plano: “implantar no Rio Grande um sólido governo inspirado nas luzes do positivismo político”. Nos diálogos com o Marechal, Dr. Olímpio vai destilando sua verve. À pergunta de “como está Páris?”, responde à queima-roupa: “com bons governos civis”. Ah, esses moços”, retruca o militar: “proclamam a república e não sabendo o que fazer com ela, entregam-na”.

É assim, de supetão, que o romancista estabelece o quadro para a história que nos vai narrar, levando p protagonista a Pelotas, cidade próspera e culta em todos os sentidos, onde a língua oficial é o francês e em cujo teatro, o Sete de Abril, encena-se **Sansão e Dalila**, sendo Sansão “um genovês de cabelos pintados que come sanduíches de mortadela” e paquera Cecília, uma das românticas beldades locais. Lá ele erguerá Um castelo no pampa, obedecendo ao modelo europeu, sem esquecendo de uma adega para 2.000 garrafas, “um excelente lugar para encarcerar o Júlio”, e uma capela. Diante do espanto do construtor Leverrier, francês, naturalmente, que observa serem ateus o cliente e os republicanos, esclarece com outra pergunta: “desde quando uma capela tem algo a ver com a religião?”

Luiz Antonio intercionaliza sua prosa. Os eventos dão-se em Pelotas, Porto Alegre, Rio, mas também em Buenos Aires, Lisboa, Londres e Viena, não fosse o doutor um cidadão do mundo, ainda que apegado a sua terra e ao poder local. Pudera! Em que outro lugar do mundo, em tempos republicanos, depois de rolarem cabeças coroadas, um latifundiário e déspota, mesmo esclarecido, poderia mandar tanto e viver tão bem? Afinal, sai regime velho, entra regime novo, e quem manda são os mesmos de sempre, pois o doutor acha impossível o positivismo republicano organizar a ratatuaia.

### De amores e revoluções

Mas, como diz um personagem, “gaúcho” está sempre pensando em revolução porque fica muito tempo sem fazer nada, olhando para o gado” e logo explode o Rio Grande revoltoso”. Ao final, na esplendida biblioteca do castelo do pampa, o doutor Olímpio, nas palavras do general Zeca Neto, “presta um grande serviço a si mesmo”, enquanto a paz é assinada, não sem constrangimentos diversos, pelos chefes militares presentes.

Com este romance, Luiz Antonio de Assis Brasil dá mostras de sua maturidade como escritor, armando as tramas e construindo as personagens com um domínio técnico invejável. Espalhando diversas histórias de amor no entrecho de fatos políticos que moldaram a vida de nosso País a partir do Brasil meridional, ele faz com que o gênero consolide seu lugar insuperável o romance é ainda a melhor forma de espelhar essas diversas sagas que constituíram a nação brasileira, a sociedade em que vivemos, seus usos e costumes.

### Soda corrosiva

É uma das melhores interpretações de um tempo tido como heróico, que encontrou líderes que pensavam para muito além de seus currais, dos interesses de particulares ou dos pequenos grupos, que arregimentavam. Ganha importância em seu romance o *homo politicus*, interessado num projeto de fazer do Brasil uma nação. Nada disso, porém, detém a soda corrosiva que o escritor derrama sobre carcaças escolhidas, recuperando a verdadeira história, secreta, da sociedade em que vivemos, frequentemente enganada por figuras notáveis, que do alto das estaturas nas praças públicas ainda dão a impressão de reinar, sobranceiras, sobre a ratatuia que as desconhece. Afinal, apesar de todos os esforços republicanos, ainda continuamos com uma das maiores reservas analfabéticas do mundo.

Sorte das estatuas! Do contrário, muitas delas viriam abaixo a marretadas, para que os vivos deixassem de uma vez por todos de serem governados não apenas por mortos, mas por mortos errados ou seus prepostos.

---

PEDRAS NA MEMÓRIA, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Mercado Aberto. 419 págs. R\$ 18,60.

**D.S é o doutor em letras, escritor e professor da UFSCAR.**

*Jornal da Tarde*, São Paulo, 20.ago.1994, Caderno de Sábado, p. 4

## LIBERDADE E PECADO EM *PERVERSAS FAMÍLIAS*

João Vianney Cavalcanti Nuto

A trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, é um exemplo, antológico na literatura brasileira, do *roman-fleuve* ou romance de saga, aquele romance caudaloso que focaliza várias gerações de uma família e, recontando fatos históricos, cumpre a antiga função épica de rememoração. *Perversas famílias*, nono romance de Luiz Antonio de Assis Brasil e primeiro de uma série *Um castelo no pampa*, retoma e enriquece a tradição do romance de saga.

*Perversas famílias* abrange quatro gerações da família de Olímpio (ou, simplesmente, Doutor), cuja ascensão política e econômica culmina com a construção de um castelo medieval em pleno pampa gaúcho, visto por aquele membro da elite “esclarecida e progressista” como um símbolo da Liberdade (palavra favorita do Doutor) no meio da “Monarquia decrépita”. Mas um castelo de estilo medieval ... com toda nobreza dos castelos europeus, só que deslocado para a rústica província gaúcha e produto de uma fortuna iniciada na lida do charqueamento de carne... Ironicamente, o castelo simboliza a falta de identidade cultural de uma classe social que aspira ao progresso e à ascensão, mas que não consegue se desvincular da imagem do colonizador como modelo. Progredir no império é assemelhar-se ao que a Europa tem de mais tradicional. Por isso é o que o fazendeiro João Felício (pai do Doutor) decide construir o castelo: para igualar-se à esposa educadora na Suíça, conhecida como a Genebrina. Ainda preso à sua origem popular (quase se pode dizer “indígena”), João Felício é literalmente esmagado por uma pedra que encerra sua canhestra tentativa de “nobilização”.

Quem consegue tornar-se um nobre senhor feudal é Olímpio, o filho de João Felício, que é bacharel e conhecedor refinado da cultura europeia, incluindo as mais revolucionárias doutrinas filosóficas e políticas. Enfim, o Doutor é um jovem “preparado”, um jovem “de visão”, cuja nobreza de espírito (a “verdadeira nobreza”), manifesta na abolição de seus escravos e nos ideais de Liberdade, é completada pela posse do castelo e pelo casamento com uma condessa austríaca.

Alegoria da Liberdade, o castelo, assim como o livro do Doutor sobre a Revolução dos Farapos, é parte de um projeto particular de heroização épica. Mas, ao contrário de uma epopeia, o romance *Perversas famílias* permite a sátira, contrapondo a Liberdade ao Pecado oculto por trás da fachada do castelo: “a Liberdade precisa conviver com o pecado, são indispensáveis”, diz o fantasma de Olímpio, com a sabedoria dos mortos. O pecado se revela nos aspectos mais escusos da nobre famílias do Doutor: alcoolismo, suicídio, uma suspeita de assassinato, intrigas, rejeição, esnobismo, tudo isto devidamente regido pela opressão e desprezo de Olímpio, o Libertador. Mas a noção do pecado em *Perversas famílias* não se restringe ap maniqueísmo cristão. Pecado é toda força transgressora da ordem épica instituída por Olímpio. E, neste caso, o maior pecado é a paixão amorosa como a de D. Plácida (mãe do Doutor, viúva de João Felício) que não gostava de epopeias: “- As epopeias não tem sentimentos (...) As personagens são frias, com uma pedra no peito. Vivem apenas para dizerem frases mitológicas. (...) Epopeias tem sabor de morte e mármore”. O pecado de D. Plácida é manter um caso amoroso e gerar um filho ilegítimo. O mesmo pecado é repetido por Selene, a filha do Doutor, que ousa casar-se com um “plebeu”, contra a aprovação da família. Como, “a coitada da avó”, Selene, personagem associada à Lua, não se enquadra naquele mundo de luta pela terra e pelo poder. Sua liberdade é a do Pecado: liberdade lírico-erótica, despida dos traços épicos da Liberdade social do Doutor.

Habilmente o autor tece o contraponto entre Liberdade e Pecado através de variados recursos narrativos. Contrariando a forma mais comum do romance de saga, *Perversas famílias* foge da estrutura linear, apresentando avanços e recuos no tempo e alternando focos narrativos, nos quais liberdade e pecado se imbricam. No pólo da Liberdade, a narrativa se identifica mais com o romance de saga, utilizando a terceira para dar uma visão panorâmica dos conflitos familiares, econômicos e políticos, através de personagens planos. O pecado, como sempre oculto e negado, é gradativamente revelado por narrativas intimistas, mas quais narradores-personagens, não panes narram os atos, mas expressam os desejos. Assim, o narrador revela gradativamente a paixão “imoral” de D. Plácida, através de um discurso em que a própria personagem é o interlocu-

tor: "(...) tu, Genebrina, te afogas nos sentimentos caudalosos do platino professor Feliz del Arroyo". A paixão, o alheamento e o abandono de Selene são expressos pela própria personagem, assim como os estranhamentos do seu filho Páris, o herdeiro pseudo-órfão e mal tolerado pela família que, tentando desvendar sua verdadeira origem, vai testemunhando a Liberdade e o Pecado do qual é fruto. Esta estrutura narrativa evita que o romance se concentre exclusivamente na figura do Doutor, dando profundidade a personagens que, nos trechos em terceira pessoa, tenderiam a permanecer planos, além de gerar um polifonia que contrapõe visões masculinas e femininas.

O romance *Perversas famílias* peca por algumas alegorias excessivamente óbvias, como os nomes mitológicos dos personagens e a cena em que Selene se despe diante do pai para expressar sua liberdade, mas se enriquece pelo virtuosismo narrativo com que mistura a visão panorâmica do romance de saga com a introspecção do romance psicológico sem perder a fluência do texto nem o interesse do leitor.

*Literatura Brasileira Contemporânea/ Boletim Universidade de Brasília*  
Segunda quinzena de julho de 1997 Ano I, nº 5

### IMIGRAÇÃO E TRAGÉDIA EM *VIDEIRAS DE CRISTAL*

Aos meus filhos. A besta do apocalipse está a solta. Chegou a hora de fazermos parar os ímpios, nem que seja pelo ferro e pelo fogo. Jacó está certo. A noite passada foi deles, mas a de hoje será nossa.

Luiz Antonio de Assis Brasil

Lúgia Militz da Costa

Na base das diferenças entre a tragédia grega antiga e a tragédia moderna, é necessário considerar a situação existencial humana, em função do respectivo contexto epistemológico. No tempo da tragédia Ática, o homem sentia-se “em sua casa” no mundo, ou seja, sentia-se como integrante da natureza e de todo o universo; após, com todas as informações políticas, sociais, históricas e culturais, passou a considerar-se um estranho no seu próprio mundo. Se a tragédia antiga podia ser entendida como um culto, uma afirmação de valores mítico-religiosos, a moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus, um mundo dependente só dos homens. Na tragédia grega o destino era algo que dependia dos deuses ou dos poderes acima deles; na tragédia moderna, ele está vinculado ao caráter do herói. É o caráter desregrado que leva o herói à ruína, e não a fatalidade do destino. De vítima da “Moira”, ele passa a sujeito individual do conflito trágico.

De resto, os fundamentos do gênero trágico, centrados no conflito entre ordens culturais hierarquicamente diversas, permanecem igualmente na tragédia moderna.

O trágico instala-se, portanto, pela decomposição da ordem geral da cultura humana, e isso se dá através da violência recíproca. A violência é o fator desencadeante da tragédia; ela é que causa as represálias, que são as ações impulsionadas pela vingança. Assim, o ultrapassamento dos limites e a consequente necessidade de punição para o restabelecimento da ordem rompida identificam o gênero.

O exame dos elementos trágicos na obra *Videira de Cristal*<sup>1</sup> parte da relação entre a questão do trágico e a temática da imigração alemã, tomando como ponto de referência a linha histórico-ficcional imprimida ao tema por Josué Guimarães em *A ferro e fogo*, trilogia incompleta do autor gaúcho publicada na década de 70.<sup>2</sup> A opção por este campo referencial de análise justifica-se não só pelo fato de *Videiras de cristal* começar no ponto em que *Tempo de guerra* termina, com o episódio dos *Muckers* que seria o alvo do último tomo de *A ferro e fogo*, mas também pelo fato de Assis Brasil dedicar o livro à memória do próprio Josué Guimarães. Nenhum desses elementos é gratuito, e com a retomada do tema e reconstrução da sequência da história, Assis Brasil revigora a ficção de Josué Guimarães e se inclui, mais uma vez, na série literária que prioriza as relações entre literatura e história no Rio Grande do Sul.

O livro de Assis Brasil rastreia um percurso trágico que começa com a chegada dos alemães em 1824. Dentro da narrativa, é o médico psiquiatra alemão Christian Fischer que detém o espaço do discurso informativo sobre a história do imigrante, nas cartas que escreve ao seu tio e tutor, que ficara na Alemanha, *Videiras de cristal* contextualiza-se temporariamente a partir de 1824. Um registro inicial, através da personagem Christian Fischer, situa o leitor:

E assim a colônia apresenta duas faces de um lado a face boa, isto é, a dos imigrantes que, aqui chegados há quase cinquenta anos, adquiriram fortuna e vieram morar em São Leopoldo. (...) Enriqueceram no comércio, intermediando as mercadorias do interior. E Porto Alegre sabe comprar: comida, selas de cavalo, charutos e objetos de funilaria; explica-se: a Província é um imenso campo para cria do gado e o poucos objetos manufaturados que produzem são lamentáveis. Os alemães constituem, portanto, uma ilha industrial e agrícola no meio desse cenário. E, como o dinheiro

não pode estar em duas mãos ao mesmo tempo, fica de preferência nas mãos dos que já o têm. Revela-se assim a outra face da colônia: a má, constituída por toda esta gente que se espalha na duas margens do rio dos Sinos e forma pequenos núcleos de vida apagada: falam apenas alemão, vivem em seus pequenos lotes de terras e tudo o que ganham não conseguem juntar porque estão sempre em débito com o comerciante, esse deus protetor e terrível. Raros são os que podem comprar um sapato, e a grande maioria não sabe ler nem escrever. É possível que estejam até melhor do que estariam na Alemanha, mas o fato é que há uma grande distância social e econômica em relação aos seus patrícios de São Leopoldo.<sup>3</sup>

Mais adiante, lê-se:

Antes do término da Revolução de 1835 a 1845 os colonos ainda viviam em uma relativa igualdade social, todos se ajudavam, compartilhando as mesmas dificuldades e tendo as mesmas esperanças. Com a revolução começaram as disparidades, muitos enriqueceram e passaram a explorar seus concidadãos, assumindo aqui o lugar que odiavam dos nobres da Alemanha.<sup>4</sup>

As passagens citadas evidenciam as diferenças sócio-econômicas que se efetivaram entre os imigrantes e seus descendentes na província gaúcha. Paralelamente a essa situação de penúria de uma grande parte deles, a carência de orientação espiritual era deplorável, tanto para alemães católicos como para luteranos, nascidos ou não aqui:

Quando os jesuítas aqui chegaram há vinte anos, encontraram a colônia no mais completo abandono espiritual. Não havia padres e, para suprir esta falta, alguns colonos improvisavam-se de sacerdotes, dirigindo orações; houve até um caso alarmante: um colono vestia-se de paramentos e imitava os gestos do padre na missa, só faltando consagrar a hóstia.<sup>5</sup>

Cinquenta anos após sua chegada ao Rio Grande do Sul, os imigrantes alemães mantinham-se, portanto, em situação de abandono material e espiritual. Nesse percurso e contexto é que o episódio dos *Muckers* pode ser compreendido e motivado em Videiras de cristal, como represália dos colonos marginalizados e desorientados, expostos a violências múltiplas desde que aqui aportaram.

O conflito trágico, como se viu, instala-se com a ruptura da ordem cultural. As diferenças hierárquicas são desrespeitadas entre os próprios homens ou entre a ordem humana e divina, e a situação trágica fica deflagrada. A seita criada pelos imigrantes, entendida como solução para suportar e reagir ao quadro aflitivo que lhe era imposto, funcionaria, dentro do mecanismo trágico, como vingança possível á violência que não poderia ter sido praticada sobre eles, que para cá vieram com diferentes perspectivas. Essa comunidade dos alemães da “face má da colônia”, com o movimento *Muckers*, quebrou os mitos e as normas legais tradicionalmente aceitos, rompendo com a ordem estabelecida pelos homens com o poder divino. A represália detona o acirramento da violência, com o ultrapassamento progressivo e desmedido de qualquer limite.

Entre as muitas ações que impulsionaram os seguidores para a morte trágica, salienta-se a ruptura de dogmas e sacramentos, com a criação de novos ritos sagrados, como de batismo e casamento, independentemente da tradição católica ou luterana. Os *Muckers* propuseram nova interpretação para a Bíblia e, em vez do nome de Cristo, falavam de Espírito Natural. Jacobina, com êxtases e delírios, encarna este espírito, protagonizando cenas fantásticas, segundo o discurso da personagem Jacó Mula, que a vê levitar, iluminada. Com ela se identificavam sobretudo as curas impossíveis, nas quais até cegos passavam a enxergar. Do ponto de vista político- ideológico, a indiferença às autoridades governamentais e ás leis da província tornou-se praxe. O pro-

blema da escolaridade foi resolvido dentro da própria seita: os *Muckers* não permitiam que seus filhos frequentassem a escola da colônia. A hostilidade com os detentores do poder oficial substituiu, com o crescimento inevitável do movimento, a parente indiferença inicial.

Misturando o poder humano com o divino, a pessoa fantástica de Jacobina seduzia celereamente a coletividade do Ferrabrás. Através de linguagem metafísica, o texto manifesta a preocupação do Padre Mathias Munsch a esse respeito:

As almas dos íeis se assemelham a Videiras de cristal: fecundas nos vênos luminosos mas frágeis e quebradiças quando cobertas pela geada do inverno.<sup>6</sup>

A seita dos *Muckers* punha em risco o poder civil e eclesiástico da sociedade instituída e intalava o caos onde antes parecia haver o cosmos equilibrado. Mas o equilíbrio era falso, como se pôde ver.]A revolta contra os valores de uma comunidade, onde um determinado grupo não se vê representado, antecipa a possibilidade de um epílogo catastrófico.

Por outro lado, como na tragédia existe sempre um conteúdo pedagógico e exemplar, cabe verificar se esse tipo de relação com o gênero ocorre na narrativa de Videiras de cristal. Para poderem ser consideradas a partir do gênero trágico, as mortes dos *Muckers* e de Jacobina na catástrofe final devem apresentar ligações com a purificação da comunidade, tornando-se sua punição e mesmo eles próprios uma “coisa Santa”, à medida que, através do seu sacrifício, toda a comunidade se redime da violência praticada por seus membros. A pergunta que se coloca é a seguinte: a morte de Jacobina e as implicações dela decorrentes poderiam configurar a personagem como heroína? A morte dela instauraria a reposição da ordem perdida na comunidade? No gênero dramático, a morte de um heroitrágico se relaciona com um novo ciclo de vida que deve se abrir, purificado. A morte de Jacobina e dos *Muckers* também não parece distanciar-se muito desse efeito, se for considerado que sua punição sacrificial corresponderia à conscientização ética dos colonos imigrantes, mesmo que abandonados à sua própria sorte e desorientados em uma terra estranha. Se foi um erro fatal para eles querer um poder espiritual como se divinos fossem, o sacrifício deles como vítimas desse erro tornou-se exemplar para seus descendentes, que viram a necessidade de nunca mais repetir o fanatismo coletivo e os delírios paranóicos, porque, irreversivelmente, eles conduziram à tragédia. A história dos *Muckers* é exemplar quanto à certeza de não poder ser repetida.

Igualmente, o fato de eles, que eram cerca de duzentas pessoas, terem sido dizimados por batalhões de soldados armados numa verdadeira operação de guerra, conforme o texto de Assis Brasil, acaba transformando-os em vítimas sacrificiais santificadas, porque punidas com uma violência desmedida, que ultrapassa qualquer delírio paranóico *Mucker*. Represália sobre represália, a violência oficial se agiganta com a operação de guerra lançada sobre as duas centenas de fiei malditos. Aliás, o relato da situação de guerra é épico e belo em Videiras de cristal. Também para a comunidade a lição torna-se exemplar: marginalizar imigrantes ou seus descendentes, retirando-lhes a dignidade de sobrevivência, pode comprometer a segurança e a vida de todos. O poder público não deve mais incorrer no erro de abandonar à própria sorte as pessoas a quem chama para servi-lo. Se fazer isso, já sabe como poderá terminar. Purificada também a comunidade para um novo e diferente ciclo de vida, onde o respeito pelo ser humano, com seus direitos, crenças e valores, parece ser o pilar mais vigoroso, resta avaliar: Jacobina, catalizando a culpa suprema dos *Muckers* e permitindo, com sua morte, a restauração dos valores perdidos pela coletividade, aproxima-se de uma heroína trágica, ou seja, mitifica-se ao resgatar o bem com seu próprio sangue? Que espaço atribui a ela e aos seguidores da seita a cultura do Rio Grande do Sul, hoje? Estão vivas no imaginário popular essas figuras que partiram negativamente do discurso oficial da história?

Em meio caminho entre os santos e os “santarrões” (*Muckers*), Jacobina é recriada por Luiz Antonio de Assis Brasil com a ambiguidade de um mito duvidoso: pura e adúltera, santa e “assassina” e, no entanto, mística, angelical e sobrenatural, capaz de levar ao delírio, à luta armada e à própria morte, pela fé num ideal, uma leva de seguidores...

In COSTA, L.M. *Ficção brasileira*. Santa Maria: UFSM, 1995, p. 87-92

## VIDEIRAS DE CRISTAL - LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Renate Schreiner

### A língua e os costumes como fatores determinantes da imagem

O romance dos *Muckers*, Videiras de cristal, foi lançado por Luiz Antonio de Assis Brasil, em dezembro de 1990, e é dedicado à memória de Josué Guimarães, de quem sabemos que tinha o propósito de concluir sua trilogia A ferro e fogo com uma obra sobre o mesmo tema. O episódio histórico específico, restrito a tempo e espaço bem determinados, ilumina a questão da imagem do imigrante alemão no Rio Grande do Sul como um todo, de forma particular e decisiva.

A partir do texto de Assis Brasil, fica clara a existência de dois mundos – o dos brasileiros (representados em especial pelas autoridades governamentais, além do correspondente do jornal A reforma), de fala exclusivamente portuguesa, e o dos alemães e seus descendentes, em franca maioria na região, de fala alemã ou de um de seus dialetos. Bem como no texto de Josué Guimarães, a língua utilizada pelo autor poderia ter sido a alemã, tendo em vista a origem da maioria de suas personagens. No decorrer do texto, o autor se vale apenas de algumas expressões em alemão, como *Der Wunderdoktor* (o médico milagroso), *Auf Wiedersehen* (até logo), *Mutter* (mãe) ou *Oma* (avó). Quanto aos nomes, sentiu necessidade de esclarecer, em nota explicativa no final da obra, que distinguiu personagens nascidas no Brasil das ainda nascidas na Alemanha, aportuguesando seus nomes.

As personagens de Videiras de cristal se comunicam com correção linguística. “João Lehn fala o precioso idioma alemão” (p.29)<sup>3</sup>. Jacobina não fala português e necessita de intérprete no interrogatório (p.205) e também na Santa Casa (p.210). O Doutor Fischer, ao fazer-se amável a Jacó Mula, fala-lhe no dialeto do Hunsruck (p.38). Tão dominante é a língua alemã na região retratada, que o padre Musnsch se pergunta: “Estou mesmo no Brasil? (...) fazia um mês que não ouvia o idioma dos brasileiros” (p.66).

Poucos são os imigrantes que dominam o português, tanto assim que merece ser destacado que o Doutor Hillebrand se encontra entre um grupo de homens que “falavam em português” (p.110) e que Koseritz, redator do *Deutsche Zeitung* e residente em Porto Alegre, escreve em *excelente* português (p.85), tendo sido cumprimentado pelo Doutor Fischer, pela coragem de escrever seu romance “diretamente em português, esse idioma tão difícil” (p.237).

Numa nova perspectiva, em Videiras de cristal o problema da alteridade linguística parece recair antes sobre as autoridades brasileiras do que sobre os alemães, como, por exemplo, sobre o próprio Presidente da província que “não entende uma palavra de alemão” (p.86) e consequentemente se vê em dificuldades de resolver o problema que diz respeito aos *Muckers*.

Também os homens fardados, todos brasileiros, que vieram ao Ferrabrás com ordem de prender líderes dos *Muckers*, soletram “os nomes alemães com imensa dificuldade”. (p.191).

A coerência dos dois idiomas nas cidades é retratada através do fato de o Doutor Fogaça distribuir um panfleto mal impresso, onde se lê em alemão e português um informe sobre a “ilegal prisão” e “posterior soltura” de *Muckers* (p.200), bem como também através da descrição da Rua da Praia em que se ouviam diversos idiomas (p.209).

Ao lado desse aspecto linguístico, também a minuciosa citação de costumes se torna fator substancial para a fixação da imagem do imigrante alemão. Assim o leitor toma conhecimento de que as portas não tinham chave (p.49), que havia escarradeiras nas casas (p.122), e que havia o relógio de parede e o de bolso (p.101). O leitor também depara com a necessidade de

<sup>3</sup> Todas as referências bibliográficas de Videiras de cristal são da edição indicada na bibliografia, no final do trabalho.

tinteiro e penas de escrever (p.233), e com a existência de diferentes tipos de armas na colônia na época (p.235). Os meios de locomoção eram os cavalos (p.81), as mulas (p.215) ou as carroças, sendo que uma viagem do Ferrabrás a São Leopoldo levava cerca de 8 horas (p.195). A Porto Alegre ia-se de vapor, e a duração da viagem tornava necessário levar um baú de vime com pães e linguiça (p.209).

As mulheres usavam saias (p.98) e quanto aos homens, na colônia, a roupa típica deles era “camisa de riscado sem gola e fechada junto ao pescoço, calça de sarja marrom até as canelas e tamancos de pau” (p.197). Em dia de festa os homens usavam chapéus de feltro (p.170). Para o domingo tomava-se banho (p.135), sendo comum noutros dias lavar-se na gamela (p.397) ou valer-se de bacia para lavar as mãos (p.216).

Nesta obra, em contraste à alimentação dos alemães, descrita em *O tempo e o vento*, Fischer recebe uma comida insípida a ponto de afirmar: “parece que os alemães, junto com a língua trouxeram maus hábitos alimentares” (p.47). No dia de festa, entretanto, como o foi o casamento de Maria Sehn com Guilherme Gaelzer, assaram leitões no braseiro (p.171), mas ainda não se fala em churrasco, como ocorre em *A ferro e fogo*.

O dia de casamento nas igrejas é festejado “com harmônio, canto e bênçãos”, a noiva joga o ramallete para o ar, lança-se arroz sobre os noivos (p.96). O casamento de Maria Sehn e Guilherme Gaelzer, o primeiro realizado entre os *Muckers* em seu templo, embora não tivesse sido acompanhado pelo som do harmônio, não deixou de cumprir os rituais, e o noivo estava com uma orquídea na lapela, com gravata vermelha e sapatos de verniz (p.168). Em contraste com as outras noivas, comumente vestidas de branco, esta vestiu-se de preto. O salão, como era costume nessas ocasiões, esteve enfeitado com guirlandas presas ao teto e havia biscoitos confeitados para todos (p.167). Estava tudo tão festivo que houve quem sonhasse com o fotógrafo de São Leopoldo (p.170).

Era hábito contar histórias para as crianças a fim de distraí-las (p.57), crianças pequenas, tinham como brinquedo chocalhos feitos de porongos com sementes de feijão (p.97) e divertimento dos maiores podia ser também a batalha de travesseiros (p.96). As mulheres pintavam ovos de Páscoa e faziam bolachas no Natal (p.30) e no Advento (p.268). Além disso, também bordavam ponto de cruz e remendavam as roupas, desfiando tecidos de roupa velha quando lhes faltavam os fios (p.116). Linhas, agulhas e botões eram ainda de certa forma preciosidades que mereciam ser mencionadas ao lado dos alimentos essenciais (p.94). Da mesma forma, o café era tão precioso que entre os *Muckers* tinha de ser distribuído com justiça (p.116).

Na vida familiar, cabia ao homem a voz de mando na casa (p.173) e, enquanto impunha sua vontade (p.96), a mulher casada sabia que não se pertencia (p.169). A educação para a honestidade era levada a extremos (p.71).

Além disso, quanto à vida nas colônias, observa-se que as missas eram rezadas em moradias espaçosas (p.217), e as pessoas procuravam manter atitude de respeito frente ao padre (p.218). A venda era o ponto de reunião para os homens, onde bebiam cerveja, (p.77) e os armazéns cheios de gente podiam significar prenúncios de turbulências (p.279).

Na cidade, nas primeiras fábricas, trabalhava-se doze horas com intervalo para o almoço. Os operários, que não usavam sapatos eram oriundos dos arredores, manifestavam-se em fala atrapalhada, inquietos ao tratarem com gente da cidade (p.92). Porto Alegre determinava-se como oposição à colônia e era atraente, tendo em vista que lá o fotógrafo mantinha sua máquina instalada sobre o tripé (p.200), as ruas burburinhavam de pessoas e lá existia a atração das apresentações de teatro.

Os detalhes acima citados retratam de forma abrangente aspectos característicos tanto da época, quanto da vida nas colônias em contraste com as cidades e acompanham a tessitura do texto como um fio condutor, procurando construir a imagem do imigrante sobre o fato real. Em contraponto às obras anteriormente analisadas, cresce em *Videiras de cristal*, a preocupação com definir em detalhes os costumes e o modo de vida na colônia de imigração alemã.

## A importância do fato histórico

### A questão social: os dois lados da colonização

Em forte contraste à imagem generalizada de sucesso material e econômico presente em *O tempo e o vento*, e de certa forma também perceptível em *A ferro e fogo*, a partir do progresso material alcançado por Catarina Schneider, em *Videiras de cristal* determinam-se com clareza os dois lados sociais da colonização. Tendo em vista essa questão, o médico Fischer escreve a seu tio:

... a colônia apresenta duas faces: de um lado a face boa, (...) dos imigrantes que, aqui chagados há quase cinquenta anos. Adquiriram fortuna e vieram morar em São Leopoldo. (...) É como o dinheiro não pode estar em duas mãos ao mesmo tempo, fica de preferência na mão dos que já o têm. Revela-se assim face da colônia: a má, constituída por toda esta gente que se espalha nas duas margens do rio dos Sinos e forma pequenos núcleos de vida apagada: (...) vivem em seus pequenos lotes de terras e tudo o que ganham não conseguem juntar porque estão sempre em débito com o comerciante, esse deus protetor e terrível. (...) o fato é que há uma grande distância social e econômica em relação aos seus patrícios de São Leopoldo (p.46-47).

Porto Alegre também retrata essa realidade acima descrita portanto; conhecer a cidade não significa apenas percorrer as ruas da Capital da Província, mas saber também “que há ali inúmeros alemães, divididos em suas classes: (...) há uma hierarquia perfeita entre os alemães da Província: os de Porto Alegre no topo, gozando, além da riqueza, a proteção das autoridades brasileiras (...) por fim os colonos, a arraia miúda das Picadas (p.85).

No interior, o comerciante faz às vezes de banqueiro (p.84), e comerciantes atacadistas de São Leopoldo também se beneficiam com a venda de gêneros alimentícios à capital Porto Alegre (p.50). A questão dos *Muckers* envolve interesses comerciais, tanto assim que o moleiro Phillip Sehn fundamenta seu ódio aos fiéis de Jacobina no fato de se tornarem auto-suficientes e não deixarem moer seus órgãos no seu moinho. O problema passa a ser “o dinheiro que não circula” (p.140). Phillip Sehn interpreta a adesão de seu próprio irmão à causa dos *Muckers* como a atitude de “um traidor de sua classe” (p.140).

Quanto aos dois lados da colonização, o doutor Hillebrand observa que no início os colonos ainda viviam uma relativa igualdade social, compartilhando dificuldades e esperanças, e vê na Revolução de 1835 a 45 o início das disparidades (p.49). Com o decorrer do tempo, entretanto, é importante salientar que não apenas a casa limpa e rica do médico Fischer em São Leopoldo (p.39) contrasta com o local no interior em que se encontra o velho louco e miserável, entre excrementos humanos (p.88), mas com este também contrastam as casas de Sehn (p.94) ou do comerciante Gaelzer (p.95) na própria colônia.

Há igualmente o drama dos velhinhos que devem se encontrar dicididos entre o filho pobre e o rico (p.48). Há o caso de Ana Maria Hofstätter que precisa auxiliar no sustento da família e por isso se torna doméstica no ferrabrás. E assim, a diferença social existente entre os imigrantes, também se estende ao próprio reduto dos *Muckers*, a ponto de ser perceptível “a distância entre o Doutor Maravilhoso e aquela meia dúzia de tristes e obsequiosos seres” (p.21). mais tarde, quando o velho Sehn pela primeira vez pisa na casa de Maurer, “todos os fiéis se ergueram à entrada das pessoas mais importantes de todo Padre Eterno” (p.133).

A toda esta realidade social existente, contrapõe-se a ordem de Jacobina: “Só cuidem para que nenhum receba mais do que o outro” (p.97). O surgimento do fanatismo religioso em torno de Jacobina se fortifica através do abandono em que se encontram a maioria de seus seguidores, que vêem nela uma luz em sua desesperança ou, como é o caso do velho Sehn, o

princípio de uma sociedade mais justa. Neste sentido, a liderança dessa mulher representa uma afronta à ordem instituída.

### **Os aspectos históricos e políticos**

Nos primeiros anos de imigração, muitos professores foram escolhidos entre os colonos (p.151) e também pastores não formados exerciam atividades junto às comunidades de luteranos (p.126-127), que constituíam um pequeno reduto dentro da enorme extensão católica do país (p.106). A partir dos problemas do “Pastor” Klein, nota-se a transformação desse fato com o passar do tempo.

Nesses primórdios de colônia, todos ajudavam-se uns aos outros (p.150). O Imperador havia também mandado dar armas aos colonos, o que fazia parte do contrato que todos haviam assinado na Alemanha (p.226). Há menção também ao fato de lotes de terras terem sido adquiridos à firma Schmitt e Krämer (p.123). Tais são elementos históricos que dizem respeito à questão dos primeiros tempos de imigração.

O enredo específico de *Videiras de cristal*, entretanto, desenrola-se em época posterior, a partir de 1872 (p.11), abrangendo a época de surgimento do grupo dos *Muckers* (apelido dado a eles pelo Pastor Brutschin, de Dois Irmãos) (p.108), numa época em que a comunidade Evangélica de Padre Eterno já se tornara independente da de Campo Bom (p.124), embora o registro civil no Império continuasse sendo feito pela Igreja Católica (p.162). Nessa época já começavam a morrer os primeiros imigrantes (p.268), introduzindo na paisagem o cemitério e na vida social uma atividade profissional específica.

Num espaço definido geograficamente com precisão a partir de mapa com escalas para as distâncias (p.9), com nomes de picadas, povoados, passos e estradas, com características climáticas nítidas (p.30, p.235, p.443), o leitor localiza-se também no tempo – época de construção da primeira estrada de ferro no Rio Grande do Sul (p.871) e de sua inauguração (p.316), época do Partenon Literário, retrato de intelectualidade da Província (p.238), época igualmente de confronto entre ideias de conservadores e liberais.

O governo da Província estava nas mãos de conservadores que ainda se escandalizavam ao ver surgir entre os liberais “até ideias de proclamação da República” (p.91). Além disso, autoridades políticas e policiais, redatores de jornais, médicos e pessoas da população são citados com nome real e decisões e atitudes tomadas por eles.

O leitor também depara com informações como a de que militar e pensionista do Exército só podia ser preso por um oficial superior (p.192), ou de que havia Inspetores de Quartelões com a incumbência de zelar pela ordem nas colônias (p.59), ou que os *Muckers*, perseguidos, decidiram escrever ao Imperador (p.306) e que o fizeram em carta na língua alemã, no Rio de Janeiro traduzida e entregue em mãos por alguns de seus líderes.

Sobre este panorama de dados históricos determinados, constrói-se decididamente o ponto de vista de que o episódio dos *Muckers* dependeu em grande parte da parcialidade das autoridades (p.148). Sabe-se que “João Lehn tinha razões subalternas para adotar essa atitude feroz com os *Muckers*” e que Lúcio Schreiner “não podia esquecer-se da afronta de Maurer ao negar-lhe os votos” (p.149) e, conseqüentemente, como autoridade policial agia, importando-se não com os acontecimentos reais, mas como lha diziam que aconteciam (p.114). Torna-se também vidente que o interesse das autoridades pelo povo apenas surgia com a proximidade de eleições, como é o caso igualmente de Lúcio Schreiner (p.57).

Ampliando o painel, há a informação de que o bispo não desejou se envolver com o problema e que autoridades subalternas tanto civis, quanto eclesiásticas, tornaram as decisões primeiras de repressão (p.223, 244, 265). Padre jesuíta e Pastor evangélico, embora opositores, se uniram para combater quem lhes afrontava a autoridade, afastando membros de ambas as co-

munidades. Como Jacobina ordenara retirar as crianças das escolas, a não contribuição de mensalidade para a escola, bem como também à paróquia, fixou a cisão, e o conseqüente isolamento dos *Muckers* foi determinado, portanto, por valores antes materiais do que de fé.

Mais tarde, quando a situação já estava incontrolável, o Padre Munsch reconheceu seu erro, mas não conseguiu a adesão do Pastor para a sua causa. Simbolicamente Padre Munsch em vão passou a tentar salvar a carreta com o aleijado excepcional, símbolo da própria colônia doente. Também simbolicamente o Pastor Boeber perdeu o contato com a realidade de sua paróquia na luta pelo encaixe que lhe faltava à conclusão da catedral que se propusera a construir em meio à selva. Na tentativa por resolver um problema que julgava ser de engenharia, não logrou alcançar o discernimento de que o problema residia em bases humanas e sua catedral inconclusa sucumbiu com o ruir de todo mundo.

Também o cacto é símbolo da própria imigração. À beleza das flores contrapõe-se a dureza dos espinhos. Não é de surpreender que alguns dos espécimes mais lindos tenham sido encontrados junto ao reduto dos *Muckers* e igualmente não será por acaso que o próprio médico Christian Fischer, tão envolvido em compreender a situação do imigrante e em especial dos *Muckers*, passa a ser o responsável por reunir o maior número de espécimes da planta.

As imagens metafóricas se inserem nos fatos que dizem respeito à realidade histórica, aspecto central do enredo. Caracterizam o período ataques mútuos entre liberais e conservadores, que em muito se distanciavam da verdade imparcial. Os liberais eram em sua grande maioria brasileiros (p.52), e muitos dos imigrantes e de seus descendentes eram conservadores, talvez porque, como Lúcio Schreiner apregoava, o Imperador do Brasil certamente era conservador, tendo sido quem trouxera os alemães (p.58) e conseqüentemente merecia o reconhecimento da população, muito embora fosse possível observar, a partir da pequena cena em que o Imperador é retratado em seu meio, seu distanciamento da realidade do povo (p.325 e 326). Importante, entretanto, se mostra na opinião da personagem Fischer, que os alemães e seus filhos ainda se sentiam estrangeiros no Brasil e, por conseqüente não se sentiam à vontade em manter oposição ao governo (p.52).

Na parte final da obra, são apresentados dados históricos concernentes à campanha militar através da qual foram subjugados os *Muckers* em seu reduto. O Coronel Genuíno e seu substituto San Tiago Dantas são retratados com seus homens, suas estratégias, fracassos e vitórias.

Em *Videiras de cristal* o leitor e confronta com dados históricos definidos, obviamente não esgotados na exemplificação do presente trabalho, tendo em vista serem esses dados históricos não ficcional.

## A imprensa

Conforme *Videiras de cristal*, a imprensa da época exerceu um papel decisivo sobre a questão dos *Muckers*.

De um lado havia, em mãos de liberais, o jornal de brasileiros. A *Reforma*, cujo correspondente de São Leopoldo, Fogaça, instiga os conservadores e o governo provincial (p.51). Sem assinatura, publica-se neste jornal um artigo, denunciando as reuniões no Ferrabrás e acusando o Delegado de São Leopoldo de omissão, devido a relações de parentesco com Jacobina Maurer.

Advém do relato a importância da notícia que, embora distorcida, é aceita como verdadeira pelo Presidente da Província que, ao sentir-se agredido pelo jornal liberal de oposição (p.183-186), reage, mandando chamar o jornalista Koseritz, agente intérprete da imigração e diretor do *Deutsche Zeitung*, jornal que circulava pelas colônias e apresentava certa ligação com o jornal *A Reforma*, podendo ser considerado a “versão alemã do periódico dos liberais rio-grandenses” (p.86). também Koseritz sente-se agredido pela notícia, tendo em vista desconhecer o assunto que diz respeito à zona de imigração. Não procurando saber da sua veracidade, sugere o envio

de força policial (p.185), oferecendo-se para utilizar seu próprio jornal “para precaver os incautos”.

Havia também em São Leopoldo o jornal confessional *Der Bote*, o “mais lido e melhor, dirigido a comunidade luterana” (p.50), cujo o diretor não aceita o artigo do ex-pastor leigo Klein, em que este critica a administração do Pastor Boeber (p.127), mas permite que escreva contra os *Muckers*, em período anterior à adesão de Klein ao grupo (p.91) e alerte, em artigos posteriores, sobre os perigos do fanatismo e da livre apreciação da Bíblia (p.128).

Em constante polêmica com o *Der Bote*, havia em São Leopoldo o *Deustches Volksblatt*, dirigido por jesuítas, de propriedade de um católico (p.50). Nele o Padre Munsch se manifesta, afirmando que “só os sacerdotes podem ser os intérpretes da Revolução” (p.139) e prometendo o “Inferno a seus fiéis que se deixarem encantar pelas imoralidades do Ferrabrás” (p.166).

Nota-se que a imprensa da época reflete nítidas zonas de conflito entre liberais e conservadores, oposição e governo, brasileiros e alemães, católicos e evangélicos, sendo que a todos esses segmentos, os *Muckers* através de seu isolamento e insubmissão se apresentaram como alvo para o ataque. O não compromisso com a informação verídica por parte de jornais e redatores serviu ao acirramento dos ânimos, preparando o campo para a violência.

### **A perspectiva do imigrante: o brasileiro visto como o OUTRO**

O texto *Videiras de cristal*, centralizado numa questão que diz respeito ao imigrante alemão, introduz uma nova perspectiva, que é a do posicionamento do imigrante ao lançar seu olhar sobre o brasileiro, desta vez visto como o OUTRO.

Observa-se aqui que a predominância étnica alemã se faz sentir no comportamento do Tenente-Coronel José Maria de Alencastro que, embora autoridade, como um dos poucos brasileiros presentes a uma festa, “evidenciava um constrangimento que nem sua condição de líder partidário conseguia superar” (p.112).

Há nesta obra alemães que, por sua vez, observam a alteridade do brasileiro se construir especialmente a partir da estranheza que lhe causa ou a partir de seu interesse pelo pitoresco. Nessa perspectiva, Fischer, através de suas cartas, dirige seu olhar de observador estrangeiro para a região e seus habitantes, comentando até pequenos detalhes, como o de que os nomes dos brasileiros eram enormes (p.51). também o Padre Superior dos jesuítas se posiciona, afirmando que “os padres brasileiros não eram aproveitáveis, e não só por desconhecerem por completo o idioma alemão (...) mas também por seus costumes” (p.64). Von Koseritz, por sua vez, manifesta: “Mias uma vez comprovo que os brasileiros são imprevisíveis. Acho que vou morrer sem entendê-los” (p.242).

A esses pontos de vista acrescem-se perspectivas com maior ou menor grau de preconceito em relação aos brasileiros e é necessário salientar que elas provêm de alemães também intransigentes para com seus próprios compatriotas, súditos de Jacobina. Grande adversários dos *muckres* procuram lançar sobre os brasileiros, especialmente sobre as autoridades, a culpa dos problemas vividos na colônia. Assim, por exemplo, Phillip Sehn diz: “Os brasileiros são frouxos” (p.216) e o Delegado Lúcio Schreiner afirma: “Estou farto dos brasileiros” (p.299). para o pastor Boeber os brasileiros são desregrados e bebedores de cachaça, e o médico Hillebrand “na prática não esconde sua indignação de ver seus domínios invadidos pelos brasileiros” (p.196). mais tarde ele se mostra preocupado em manter a imagem positiva do alemão e deseioso de lançar sobre os brasileiros a culpa do extermínio dos *Muckers* (p.446-7).

Ocorre em *Videiras de cristal*, a partir da penetração nos diferentes aspectos concernentes ao elemento imigrante alemão, a constatação da multiplicidade de perspectivas que não havia ocorrido nem em *O tempo e o vento*, nem em *A ferro e fogo*. Mantendo-se a cisão entre EU e

o OUTRO, sugere-se que, houve preconceito da parte de brasileiros para com os alemães, como vimos em *O tempo e o vento*, este preconceito também existiu da parte de alemães para com brasileiros.

A partir de *Videiras de cristal*, o preconceito, que num primeiro momento havia sido fundamentado de forma unívoca na alteridade étnica, no estereótipo e no desconhecimento, passa a ser visto como problema humano amplo, que supera os limites do etnocentrismo. Através desse aspecto, o texto de Assis Brasil logra alcançar um grau de imparcialidade não alcançado pelos textos anteriores analisados.

### **A reversão da imagem instituída**

Os fatos desaparecem. Fica apenas a literatura, são palavras de San Tiago Dantas (p.456), que Assis Brasil, em homologia entre autor e personagem, admitiu serem também suas<sup>4</sup>. Justifica-se, a partir da colocação, a própria necessidade de escrever para a compreensão da história social humana e através dela alcança compreensão do próprio ser humano a se debater a sua própria mesquinhez.

O homem açoitado pelo próprio orgulho e amor-próprio feridos, pela sede de poder e influência, pelo medo do ridículo, pelos interesses comerciais, pelas rivalidades e traições, bem como pelo ódio, na luta por sobrevivência ao abandono e ao mundo hostil, perde o domínio da razão e pratica as maiores atrocidades. Em construção edificada sobre o fato histórico, surge a literatura a perguntar-se sobre o sentido da existência humana, sobre o motivo de tantas dores e angustias.

Para compreender o presente, faz-se necessário construí-lo sobre o resgate da memória do passado. A partir de Assis Brasil, a reversão da imagem institucionalizada da tragédia dos *Muckers* passa pelo retrato multifacetado da realidade histórica. A ficção, por tanto, encontra sua razão de ser na sua própria história humana, ao mesmo tempo em que submerge diante da realidade.

*Videiras de cristal* faz compreender com os *Muckers*, mais do que tudo, representaram uma afronta à ordem instituída e por isso abalaram a vida na colônia, a ponto de serem combatidos de todos os lados. O retrato *sui-generis* da colônia torna-se fundamento para a reversão da imagem unívoca de culpabilidade exclusiva dos seguidores da seita.

Como mulher, Jacobina, por si só, afrontava uma sociedade machista. A partir da insubmissão às autoridades e às leis das igrejas católicas e evangélicas, a partir da insubmissão às autoridades civis da região (não prometendo seus votos a Lúcio Schreiner e procurando auxílio diretamente com o Imperador), a partir da libertação do domínio do médico (sendo-lhes suficientes os conhecimentos do curandeiro Maurer), os *Muckers* procuraram viver o socialismo da divisão de bens e alimentos com a aceitação de pobres, doentes e ingênuos. Esta auto-suficiência abalou as bases estruturais da sociedade da região na época, tanto assim que os chefes da comunidade se puseram contra a seita (p.181)<sup>5</sup>.

O autor de *Videiras de cristal*, ao abandonar este tema, reverte a imagem instituída, encontrando-se, portanto, na trilha do discurso transgressivo. A transgressão se fixa na reversão da imagem que passa a ser construída sobre nova leitura do fato real e histórico.

Diferentes perspectivas são fixadas na busca de uma imagem que se pretende imparcial. A voz do narrador retrata diversos pontos de vista e através dela o leitor se defronta com sentimentos e razões de diferentes seguidores de Jacobina, do pastor evangélico, do padre jesuíta e de seu superior, das autoridades instituídas, tanto de descendência lusa quanto alemã, de conservadores e liberais, do estrangeiro Christian Fischer com sua necessidade de defender os

<sup>4</sup> Palestra proferida a 30 de agosto de 1991, na cidade de Estrela, Rio Grande do Sul, por Assis Brasil.

<sup>5</sup> O velho Sehn foi um dos poucos imigrantes abastados que aderiu ao movimento, justificando-o com as seguintes palavras: “Não podemos mais ficar à mercê deste bando de fascínoras” (p.134).

*Muckers* e dos militares brasileiros como Genuíno e San Tiago Dantas, a se debaterem com a incumbência de subjugar os *Muckers* inimigos.

Constata-se, com todo o painel, que não é possível condenar os *Muckers*, embora também não possam ser inocentados de seus atos, permanecendo a constatação de que crimes foram cometidos de todos os lados. Ao vislumbrar diferentes perspectivas a linhas de conduta, o leitor passa a compreender o caráter antes humano do que étnico das decisões tomadas. O problema de um fato histórico específico se ilumina a ponto de deixar entrever homens e atitudes numa amplitude acima do preconceito. A definição identitária do imigrante alemão, calcada no resgate da memória do passado e na difusão dos dados históricos concernentes à imigração no Estado, abre as portas para a superação de preconceitos e conseqüentemente para uma nova imagem ficcional.

Ao penetrar mais fundo nos costumes e na pesquisa histórica, dá-se continuidade em *Videiras de cristal* ao processo de reversão do discurso excludente, já presente em *A ferro e fogo*, através da desconstrução da imagem unívoca e do discurso monológico, institucionalizado na literatura do Rio Grande do Sul a partir de *O tempo e o vento*, assim que a reconstituição e divulgação do fato histórico passa a tornar-se condição *sine qua non* para a nova ficção de abrangência do imigrante alemão na prosa de ficção do Rio Grande do Sul.

Reverter a imagem do imigrante alemão, como vimos, de modo algum significa idealizá-lo, mas significa antes recuperar o dado histórico e defender a disposição ao diálogo, como maneira única de aproximação entre o EU e o OUTRO. A alteridade pode ser vista de múltiplas perspectivas, tanto assim que em *Videiras de cristal* os papéis também podem inverter-se e o EU passa a ser visto como o OUTRO.

Através da ruptura de preconceitos, *Videiras de cristal* ocupa papel importante para a aquisição de uma visão crítica que abranja o outro lado da história, tanto assim que, a partir de sua publicação, abre-se o caminho para a grande obra de ficção sobre a saga do imigrante alemão, desejada por Jean Roche em 1969. Resta saber se esta ainda precisará ser o do imigrante alemão ou se não poderá ser agora a do homem do rio Grande do Sul, formado da interação das mais diferentes etnias. E então novamente será possível afirmar com San Tiago Dantas ou com o próprio Assis Brasil: desaparecem os fatos, mas permanece a literatura.

## CONCLUSÃO

A partir das três obras analisadas, é possível constatar vozes polifônicas formadoras de uma base dialógica com o leitor que, ao elaborar os dados, passa a ser co-autor, tendo em vista sua participação na seleção e combinação dos aspectos formadores da imagem. A polifonia dialógica se instala entre as diferentes épocas de escritura, obras, personagens e o leitor, tendo em vista que “todo discurso se estabelece sobre u discurso anterior e aponta para outro (que é seu ‘futuro’)”.<sup>6</sup>

Em *O tempo e o vento* (1949-1962) a imagem transmitida se encontra centrada na visão unívoca da oligarquia que, ao defrontar-se com a ameaça de perda da exclusividade do domínio social, se mantém fechada à aproximação efetiva os imigrantes. O Rio Grande do Sul ameaça descaracterizar-se com o novo elemento humano, e este, conseqüentemente passa a ser condenado ao silêncio, tanto que não ocorre nesta obra, a representação do mundo ideológico do OUTRO, visto que o imigrante não logra proferir suas palavras, permanecendo considerado intruso, limitado a ser focalizado como o OUTRO, sem que lhe seja concedida a palavra.

SCHREINER, Renate. *Entre ficção e realidade: a imagem do imigrante alemão na literatura do Rio Grande do Sul*. Santa Cruz: FATES, 1996, p. 102-119

<sup>6</sup> ORLANDI, Eni et alii. *Voices e contrastes: discurso na cidade e no campo*. São Paulo, Cortez, 1989. p.32.

**PRÊMIO AÇORIANOS E TIBICUERA  
PEDRA DA MEMÓRIA**

Léandro Sarmatz

Segunda parte de uma trilogia (a primeira é *Perversas famílias*, e a terceira ainda não saiu), *Pedra na Memória* é um romance na acepção completa da palavra. Nele, Assis Brasil, o consagrada autor de *Cães da Província*, *Videiras de cristal*, entre outros, ergue uma narrativa plena de acontecimentos e significados.

Assumidamente influenciado por Eça de Queirós, o autor esbanja um domínio de3 fabulista pouco visto. Além disso, preenche seus personagens com carne, ossos e sangue – deixamos a leitura e ainda temos em nossas cabeças as figuras bem desenhadas de Doutor Olímpio, Proteu, Astor e outros de menos importância mas de igual profundidade.

Assis Brasil nos conduz através de cenários opulentos, onde a riqueza da paisagem não eclipsa a trama bem urdida – seja em Porto Alegre, Lisboa, Londres, Buenos Aires ou outra capital. É em algumas dessas cidades que movem-se seus personagens.

*Pedra da memória* alinha-se na mesma fileira romanesca de Érico Veríssimo, o ancestral direto de Assis Brasil na elaboração de grandes painéis temáticos. É romance para ser lido num só fôlego, dado o ritmo alucinante dos eventos. A história eu não conta para não estragar o prazer da descoberta, uma descoberta que será feita com muito gosto pelos leitores que apreciam narrativas movimentadas.

*Jornal Porto & Virgula* (Ed. da Feira do Livro) Porto Alegre, 7.nov.1999

## A PERVERSA MEMÓRIA DOS FALSOS SENHORES

Antonio Hohlfedt

Ainda ignorada ou contestada pela chamada crítica acadêmica e/ou de simples resenha de alguns segmentos do centro do País, resultado do puro e tradicional preconceito, aliado à uma crassa ignorância da história nacional e regional, a obra literária de Luiz Antonio de Assis Brasil, não obstante, consolida-se e afirma-se não apenas enquanto sucesso junto a seus literalmente milhares de leitores àqueles que entendem ser a literatura – especialmente a prosa – uma forma de pensar criticamente a realidade, abrindo-lhe caminhos de compreensão mais profunda.

No caso de *Um castelo no pampa*, que o escritor teima em não caracterizar como trilogia, ainda que boa parte dos leitores ignore tal preocupação, a importância de um escritor e de um projeto literário ficam mais do que evidentes. Para os que tentam comparar Assis Brasil com Érico Veríssimo, pode-se dizer que, sem dúvida, não teríamos Luiz Antonio sem o escritor de Cruz Alta. Por outro lado, não se pode deixar de assinalar que, por lhe ser sucessora, a perspectiva de Assis Brasil é mais ampla e de certo modo ultrapassa a de Érico Veríssimo. Cabia a esse 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. De simbiose mineira - açoriana de João Felício, chegamos à figura de falso herói Dr. Olímpio, que, de fato e de direito, centraliza a ação, para desfazer-se e sofrer profunda decadência a partir de sua prole, especialmente na figura de Páris.

Cada volume da não pretendida trilogia buscou uma estrutura narrativa específica. No primeiro, a referencialidade à mitologia grega é mais do que evidente. No segundo, o contraste entre a visão de algumas personagens centrais e aquelas que constituem o conjunto de diferentes servidores do Castelo, mais ou menos anônimos (mesmo que em alguns casos seus homens de batismo venham designados no texto), confrontam duas diferentes visões do mundo. Por fim, no terceiro volume, recentemente lançado, opõe-se uma eventual “realidade” a uma perspectiva da “ficção”, a partir da narrativa que Cância Barbosa está a construir em torno de seu amigo e chefe.

*Um castelo no pampa*, neste sentido, é uma sólida construção romanesca – certamente mais sólida que a casa a que alude e às figuras a que se refere – e leva o escritor, recentemente premiado com o *Açorianos de Literatura*, ao reconhecimento de um dos criadores mais objetivos e críticos de nossa realidade. Poucas vezes, em nossa produtiva literatura, as contradições do Rio Grande do Sul foram tão clara e objetivamente compreendidas e denunciadas. Por outro lado, raramente um escritor se mostrou tão fiel e tão competente, profissionalmente falando, quanto Luiz Antonio de Assis Brasil que, por isso mesmo, merece o reconhecimento que hoje em dia alcança. Livros

*Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 28.dez..1994

## O ROMANCE E SEUS SENHORES

Volnyr Santos

A literatura que se faz no Rio Grande do Sul – já se disse antes – vive de uma realidade concreta: uma história marcada por circunstâncias que tornaram a região o palco ideal para a expressão de valores diferenciados em relação ao Brasil. A consequência disso é o fato de, artisticamente, o Rio Grande ser mostrado a partir dessa perspectiva histórica.

Essa constatação, no entanto, não obriga o artista gaúcho (escritor ou não) a fazer da **gauchidade** uma forma de expressão.

Também é verdade que (talvez) por isso a arte aqui feita tem uma marca própria, especialmente em relação ao texto literário. Começando com Érico Veríssimo, considerado (até agora) o nosso grande escritor, os livros publicados posteriormente parecem sofrer não só de **gauchismo**, mas também da “influência” desse conhecido romancista. A aparente consciência disso é tão grave, que a crítica do centro do país, especialmente de São Paulo, não consegue distinguir entre a influência do **localismo** e a **universidade** que certos aspectos da realidade física podem sugerir.

Com **O castelo no pampa**, romance iniciado em 1992 com *Perversas famílias*, continuando em 1993 com *Pedra da memória* e terminando em 1994 com **Os senhores do século**, Luiz Antonio de Assis Brasil retoma, sob a perspectiva histórica, a ascensão e morte do Doutor Olímpio, personagem que tipifica certo modelo de político rio-grandense, ao mesmo tempo em que aborda aspectos da realidade social e cultural gauchesca.

Num imenso painel em que é recuperada parte da história político do Rio Grande do Sul, Assis Brasil constrói uma narrativa na qual, de modo ambíguo, a realidade e a imaginação (de que outro material se nutre a literatura?) se fundem para dar ao leitor a possibilidade estética de constatar que o *presente* não deixa de estar no *passado* (isto é, na história), desde que isso represente não apenas o registro da experiência histórica, mas signifique, virtualmente, a possibilidade de relacionamento dos fatos com a experiência de leitores atuais.

Gaetan Picón, em *O escritor e sua sombra*, já disse isso de forma convincente: “O sentimento de grandeza de uma obra não é jamais o de sua realidade histórica, mas sempre o de sua relação com uma consciência viva. A obra não está na história, mas está na leitura que dela fazemos”.

Visto desse modo, o romance *O castelo no pampa*, ao refazer o trajeto histórico de Olímpio (político, embaixador e ministro), propõe uma retomada de problemas que envolvem a sociedade brasileira, insinuando atitudes que, de certo modo, encaminham a compreensão do personagem dentro de um processo em que os pressupostos de *verossimilhança* se confundem, dando à narrativa uma imagem da sociedade, utilizando, para tanto, as suas próprias regras de linguagem, de códigos discursivos e de gênero. Isso significa dizer que a literatura, enquanto dimensão da cultura, revela o modo de organização social, articulando-se, ela própria, dentro desses padrões.

Dito isso, é de se perguntar em que medida a literatura que se faz no Rio Grande do Sul, marcada de forma indelével por fatos em que se reconhecem aspectos marcantes de uma história guerreira, pode prescindir desses elementos. A resposta, obviamente, não é tão simples, considerando que há quem julgue que fazer literatura é escrever, de forma exclusiva, para leitores contemporâneos, pelo fato de imaginarem que somente os coevos são capazes de entender as provocações que o texto requer. Como elemento complicador, acrescenta-se que a internacionalização decorrente dos modismos faz com que os escritores dos países periféricos (como é o caso brasileiro) dêem sequência a ideias e procedimentos literários já utilizados pela elite do país nuclear, como já observou Fábio Lucas.

**Um castelo no pampa**, especialmente no terceiro volume da série – **Os senhores do século** – alcança objetivos que, de certo modo, respondem às questões propostas. Sem perder

o vínculo com a realidade histórica, o romance mostra, numa perspectiva crítica, que é possível tratar de assunto – digamos, **histórico** – e fazer dele um cenário de comunicação estética, rompendo com o sistema institucionalizado, trazendo para o texto não só a literariedade então desgastada pela repetição de soluções formais consagradas, mas também a possibilidade de dar a conhecer (vá lá, conceda-se!) as inovações, mesmo que isso ocorra de uma perspectiva irônica.

Lidando com a realidade histórica gaúcha, Assis Brasil dá sequência a uma atitude que vem de seus primeiros romances, acrescentando ao texto grande força expressiva justamente pelo apelo que faz à própria literatura. Ao aproximar textos clássicos como a **Odisseia**, **Madame Bovary**, **Fausto**, ou ainda, o teatro de Shakespeare, ao universo gaúcho, o autor faz com isso a relação com os mitos que ocultam a consciência da mortalidade do homem e que são, a um só tempo, uma forma de abreviatura de existência e um modo de compensação.

Como a característica essencial do mito situa-se dentro do pensamento conservador, ele afasta-se do fluxo do tempo e repete-se permanentemente. Eis aí um dado expressivo que Assis Brasil utiliza com propriedade no romance **Os senhores do século**: o personagem Páris, neto do Dr. Olímpio e, portanto, um provável herdeiro de tudo quanto o avô deixou, vive a ilusão do mito, deixando-se dominar pela irrealidade e pela aparência. (Sua atuação cinge-se à repetição de ações de personagens clássicos). Resta dizer que a boa literatura independe de motivações. Históricas ou não. E a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, se não obteve (ainda), sob a perspectiva crítica, o reconhecimento que seus leitores já referendaram, isso se deve a um certo preconceito que teima em permanecer e cuja origem, provavelmente, se acha na (equivocada) noção de que seus livros têm como referente apenas a tradição imposta pela obra de Érico Veríssimo. Isso não corresponde à verdade literária (afinal, são dois escritores que têm procedimentos narrativos diferenciados que uma detida análise viria mostrar), como também uma forma de canonização de certas obras (como é o caso de Érico Veríssimo), considerando, na avaliação, apenas a circunstância de terem sido produzidas.

*Jornal do BRIQUE*, Porto Alegre, jan.1995.

## O SENHOR DOS PAMPAS

Regina Dalcastagnè

A História costuma guardar lacunas que só a ficção pode preencher, seja restabelecendo aquilo que foi propositalmente esquecido no meio do caminho, seja recuperando a dimensão humana de acontecimentos que se fizeram monumentais com o passar dos anos.

O escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil vem dedicando sua obra a essa tarefa – recompor a história do Rio Grande do Sul (e por extensão a do Brasil) a partir de ângulos novos, de personagens quase insignificantes, de fatos ignorados.

A trilogia *Um castelo no pampa*, que se encerra agora com a publicação de *Os senhores do século*, é um belo exemplo do que a ficção pode fazer pela História.

**Nobreza** – Ao resgatar a memória de um antepassado seu que, em pleno século XIX, fez erguer um castelo medieval no pampa gaúcho, Assis Brasil cria uma personagem repleta de significados.

O Dr. Olímpio que vai surgindo por entre as páginas do romance é um republicano ferrenho que não resiste aos encantos da nobreza. Ao mesmo tempo em que se bate contra o poder monárquico no Brasil, constroem castelo, casa-se com uma condessa austríaca e, para desespero de seus correligionários, adota hábitos absolutamente aristocráticos.

Só que, muito mais que a “biografia” desse homem, *Um castelo no pampa* é a história de um conflito – o desagradável confronto vivido pelas elites daqueles tempos entre a sofisticação e o requinte importados da Europa e a selvageria dos caudilhos gaúchos, da qual elas se sabiam dependentes.

O castelo do Dr. Olímpio, uma fortaleza luxuosa e anacrônica plantada num chão que arde em revoluções, se transforma em palco dessa crise, além de espaços por onde passam as principais decisões políticas do Rio Grande do Sul.

*Os senhores do século*, volume que fecha a trilogia, dá continuidade à história do Dr. Olímpio, chegando até a sua morte. Como nos livros anteriores – *Perversas famílias* e *Pedra da memória* – várias linhas narrativas, embaralhadas entre si e no tempo, dão conta do desenvolvimento da trama, que inclui desde os pais do protagonista até seu único neto, herdeiro da decadência do castelo. Cada uma dessas personagens tem vida própria e transporta consigo outras histórias, onde novos protagonistas vão se fazendo.

Assim, se o Dr. Olímpio é o grande protagonista de *Um castelo no pampa*, há outros deles isolados, seja num dos volumes do romance, seja em alguma das linhas narrativas que o atravessam.

Páris, o neto, é protagonista numa dessas linhas. É a única personagem que tem o privilégio de narrar suas próprias aventuras. E como as narra! Criado longe da família até os oito anos e sendo reincorporado a ela apenas algumas horas antes da morte do avô, ele é o olhar estranho, “não comprometido”, sobre a trama.

Destilando ironia, o menino, depois adolescente e enfim adulto, é o contraponto do avô – desde sempre destinado à posteridade, petrificado em função de uma biografia futura.

Já Urânia, a amante do Dr. Olímpio, é senhora absoluta do último volume do romance. Ela já havia aparecido antes, mas então era apenas uma pequena coadjuvante. Em *Os senhores do século* ela ganha vida e se transforma numa dessas personagens femininas que dificilmente serão esquecidas, pela dignidade e resolução que carregam em si.

**Feridas** – Apesar de trabalhar praticamente com as mesmas personagens em tempos diferentes e alternados de suas vidas, Luiz Antonio de Assis Brasil consegue reservar surpresas impressionantes para o leitor.

*Perversas famílias* parecia um livro acabado, perfeito em seu estilo, nos seus mistérios, na densidade de seus dramas. As personagens moviam-se ali com uma grandiosidade quase operística, rodeadas pelo luxo e assombradas pela dor.

Em *Pedra da memória*, Assis Brasil aproximou o foco, mostrou pequenas mesquinhas, exibiu as feridas, a vergonha, fez das personagens seres humanos.

Agora, em *Os senhores do século*, ele as conduz de volta ao mundo da ficção. Dr. Olímpio, que sempre viveu de forma a se transformar numa bela biografia – escrita pelo amigo Cândio Barbosa – entra finalmente para a História.

Mas, antes disso, ainda põe em dúvida a existência concreta de seus filhos: “Literários demais, esses dois, por que nos romances os irmãos são sempre opostos?”. Páris, o garoto que conversa com fantasmas e acreditava ter o poder sobrenatural de matar apenas com a força do pensamento, se envolve em aventuras cada vez mais surreais.

Tudo isso com a condescendência do leitor, uma vez que logo de início ele se confessa um “narrador pouco confiável”, e garante que “a mentira e a verdade tornam-se apenas detalhes para quem sucumbe às leituras”.

Luiz Antonio de Assis Brasil pode ser incluído hoje no primeiro time da literatura brasileira. Grande narrador, ele consegue equilibrar com maestria o humor e o drama, as paixões e a política, a História e a crítica a ela.

### Trecho

E irritado e triste, chegando ao máximo de minha resistência, abandonei-o e subi ao meu quarto, disposto a dar um fim em meus dias: os jovens naturalmente estão sempre à beira do suicídio. Sentei-me à mesinha de cabeceira e ali redigi um testamento monumental, em que me despedia de Beatriz e do mundo culpando-a por me haver deixado naquela penúria depois de haver afirmado que me amava. Não queria um enterro pomposo, pedia apenas que espalhassem minhas cinzas sobre os campos do Castelo, de modo a que eu me reintegrasse à Natureza que me criara etc, isso que os suicidas escrevem. Estava a ponto de assinar – apenas com as iniciais, como faziam nos romances antigos – quando senti um forte cheiro de enxofre inundando o aposento. Pressenti logo o que aconteceria, e por isso não foi uma absoluta surpresa ver, de pé e vermelho sobre o tapete, quem? – Ele, com uma capa que descia até os pés calçados com botinas de bicos curvos. Bastante característico: sobrancelhas grossas em V, cavanhaque de bode, nariz pontiagudo e dentes lustrosos abertos num riso diabólico. Sem surpresas, porque era o encontro de duas personagens. Eu já disse como na infância conversei com fantasmas, e assim, e como nenhuma desgraça seria maior da que eu vivia, eu, a criança, perguntei-lhe por que saíra do seu reino de trevas.

Correio Braziliense, Brasília, 06.fev.1995

**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.**

Flávio Loureiro Chaves

Com a publicação de **Os senhores do século**, Luiz Antonio de Assis Brasil finaliza a trilogia inaugurada em 1992 sob o título geral de **Um castelo no pampa**. Os volumes precedentes, **Perversas famílias** e **Pedra da memória**, dimensionaram a ação no microcosmo do antigo patriado do Brasil meridional, fazendo-a remontar à saga dos fundadores.

Alcançando agora um momento decisivo do nosso tempo, este último volume fixa o eixo cronológico na Revolução de 30, quando Getúlio Vargas empolga o governo do País. Projetada neste cenário, é interessante a situação do Doutor do Olímpio, protagonista de **Os senhores do século**. Nas trincheiras provinciais, ele já foi um inimigo declarado do ditador, liderando a oposição ao autoritarismo castilhistas. Mas, como logo se vê, o mecanismo político é uma engrenagem complexa. Na mudança dos eventos, as alianças partidárias acabaram por colocá-lo lado a lado com o governante da privilegiada posição de Ministro de Estado.

No panorama descortinado por Assis Brasil prevalece então uma sutil ironia, denunciando a visão crítica. Seja qual for a aparente diferenciação ideológica, aqueles que aí comparecem pretendem ser Os senhores do século. A própria História logo irá desmenti-los.

Qualquer um deles poderia assumir a onipotência emblemática traduzida por Olímpio a certa altura do relato: "Aqui sou eu que digo como são os novos tempos". No entanto, o que se lê é a crônica de decadência ou, melhor, da ilusão em que trafegam as personagens numa cadeia de desastres que vai da desagregação familiar à falência dos ideais. Este é o verdadeiro drama.

Percebe-se assim que o "romance histórico" de Assis Brasil tanto mais se fez romance quanto mais deixou de ser propriamente histórico. Ai permanece uma impressionante minúcia atribuindo veracidade ao relato, tudo rigorosamente conferido na bibliografia sobre a tumultuada formação social do Rio Grande do Sul. Embora fiel à exaustiva pesquisa dos fatos, o narrador sabe entretanto que tudo isso não vai além do contexto. As personagens imaginárias nascem na outra margem e não estão aí como ilustração da História, pois evidenciam justamente sua natureza absurda, indicando já uma "visão do mundo".

Este é o motivo pelo qual **Os senhores do século** está armado numa sequência cronológica bastante complexa, admitindo a imbricação entre o passado e o presente, misturando intencionalmente as mazelas de uma e outra geração familiar, como se não houvesse sucessão mas antes a repetição das ilusões.

Creio que também aí está a origem da preferência do autor pelas personagens femininas, a modo de Beatriz e Nini, certamente privilegiadas pela densidade psicológica que adquirem. Trata-se de um universo essencialmente viril e machista, os homens sempre ocupando o primeiro plano do comando social e político. Mas isso se dá apenas no nível mais aparente, no fundo, só as mulheres hão de intuir a natureza trágica da existência. Elas ocupam, assim, o espaço mais importante da narrativa psicológica que afinal predomina neste jogo de espelhos proposto por Assis Brasil. Pertencem à linhagem de Ana Terra e Bibiana no resgate de uma tradição literária cujos antecedentes são respeitáveis.

Propondo a dialética entre a realidade e a ficção, este livro de Assis Brasil melhor esclarece um território emaranhado da criação. Faz ver 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. Eis ai uma das razões da literatura. 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.

OS SENHORES DO SÉCULO, de Luiz Antonio de Assis Brasil, Mercado Aberto, 388 págs. R\$ 18, 60.

---

Flávio Loureiro Chaves é doutor em Letras pela USP, ensaísta e crítico literário.

*Jornal da Tarde*, São Paulo, 25.fev.1995, Caderno de Sábado, p. 6

**O VELHO PATRIARCA DO PAMPA**  
**TERCEIRO VOLUME DE UMA SAGA GAÚCHA RECREIA PERSONAGEM RELA QUE MARCOU A VIDA**  
**POLÍTICA DO PAÍS**

Carlos Emílio Corrêa Lima

Diferentemente de *Pedra da memória*, segundo livro – sequência que compõe a obra *Um castelo no pampa*, este *Os senhores do século*, sua terceira e exclusiva parcela, se orchestra (seu autor também é violoncelista) pelo jogo interativo das diferenças linguísticas propagadas pelas vozes, dos gêneros embutidos dentro dos gêneros. Um livro vário, com três sulcos narrativos entrelaçados aqui se erigiu. São eles o livro do Doutor Olímpio, que mescla intimidades biográficas ficcionais com movimentos de massa da história, o livro de Urânia (Nini), amante do Doutor, de fluxo romanesco tradicional e o livro de Páris, livro-farsa aventureesco do neto meio rejeitado do Doutor. Entrincheiradas entre eles, duas revoluções, uma delas a de 30, a primeira revolução brasileira de âmbito acional e um golpe militar, o de 64. Este terceiro volume de ficção impõe à obra seu equilíbrio final.

De novo é o bisavô do autor o personagem em torno do qual se tecem todas as ressonâncias. Ele é o eixo magnético central do enredo, esse Joaquim Francisco Assis Brasil (1857 – 1938). Dele emana a ficção. Ele é o Doutor. O *Doutor* é um clássico neoclássico: ele é bacharel, político, estancieiro-pecuarista, republicano e arrebatado neoliberal *avant la lettre*. Foi esculpido pelo autor com psicanalítico martelo e define um arquétipo brasileiro. O personagem criado por Assis Brasil tem verniz, estofa 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.

O personagem é a personificação imantada de uma refinada aristocracia estancieira *pecuniária* do Sul, e de suas, na verdade, falsas revoluções e libertações de opereta, de retórica andante com muitos morticínios, principalmente entre a gente do povo utilizada como massa de manobra.

*Um castelo no pampa*, agora que foi terminado, pode ser percorrido pelo leitor e comparado com uma obra que descreve a civilização estancieira do Rio Grande do Sul, como *Casa grande & senzala* conseguira magistralmente sintetizar a civilização senhorial da Zona da Mata nordestina. É como se estivesse realizando a leitura de um livro secretamente intitulado *Estância grande e galpão*. Todos os eventos mobilizados pelo romancista são uma espécie de cenografia completa dos costumes, taras, propósitos, hábitos, crenças, gestos, indumentária, comidas, utensílios e ideologia da aristocracia do Rio Grande. Esta classe patriarcal tem aqui seu mural gigantesco (são bem mais de mil páginas), onde se mostram suas alcovas e suas entranhas e muito de sua relação com seus serviçais e com o povo.

Neste *Os senhores do século* (a frase que dá o título é posta numa gala de Getúlio Vargas que aqui também é personagem), o autor abusa, versátil, de todas as possibilidades possíveis do gênero romance.

Na maioria dos momentos, uma falsa ideologia de *realismo* funciona mesmo para escondê-la de nossa percepção, conhecimento, de nossos olhos de curiosos e admirados leitores. E a realidade é fantástica e para entrarmos mesmo nela e não nesse falso mundo cotidianamente imposto só mergulhando no universo com imaginação. É o que perfaz com virtuosidade operística o escritor Assis Brasil numa verdadeira apoteose de narrativa literária e de suas celebrações técnicas. Maior prova material e espiritual da renovação das forças da literatura não poderia haver neste brotar de milênio. E não é a toa que todos os personagens neste último volume da

série se entregam com paixão às leituras para mais intensamente serem personagens puramente literários.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18.mar.1995.

**CONCERTO CAMPESTRE**

## SINFONIA RURAL DO PASSO CERTO

Ricardo Carle

Em Luiz Antonio de Assis Brasil 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 desvarios de uma história de amor.

Os leitores assíduos de Assis Brasil (um exército fiel) sabem que podem contar com ele. Possivelmente um dos segredos do sucesso do escritor no Rio Grande do Sul (o exílio interno perdura) seja sua capacidade de andar no passo certo. Quer dizer, garantir uma caminhada sem tropeços aos companheiros de viagem. Isso não significa que Assis Brasil seja condescendente ou inimigo da facilidade. Sua intenção, exitosa, é ser claro.

Luiz Antonio de Assis Brasil, que transmite a sabedoria do artífice numa oficina de literatura, tem talento para contador de causos. *Concerto Campestre* mantém a tradição das suas inspirações. A paisagem é a região rural gaúcha no século passado, terreno que palmilha com segurança (mesmo quando foge do domínio do gaúcho, como provou com maestria em *Videiras de cristal*). A semente da novela foi extraída do relato verídico ouvido por Assis Brasil da escritora sua amiga Hilda Simões Lopes.

Uma moça de família tradicional, pilhada em falta grave, castigada com extrema severidade pelo pai estancieiro. Os costumes medievais que inspiraram a lenda de Rapunzel foram preservados pela elite rio-grandense. Como houve nesses campos quem erguesse castelos (episódio que estimulou Assis Brasil a empreender uma trilogia), outras loucuras mágicas teriam sido cometidas. O Major Antônio Eleutério de Fontes, “potentado em terra e charqueador”, por exemplo, montou uma orquestra.

É expressivo o fato de a personagem de Assis Brasil ostentar a patente de major da Guarda Nacional e não a de coronel. Fontes tem sua influencia demarcada pelas coxilhas – longe da verdadeira política, já tramada nos centros urbanos do Rio Grande oitocentista. Evidentemente, labora com o regozijo de um reizinho no seu mundo restrito. Temos aí o vilão. Serão oferecidos em seguida a rainha barbada, o sacerdote aliciante, o pretendente plebeu e o príncipe hesitante, entre outros menos votados. numa tarde sufocante, acordes sinfônicos são disseminados pelo pampa sob uma chuva de sangue. A imagem impressionante é uma das pinceladas em perspectiva num livro em que os atores parecem se mover sobre uma superfície plana, com espíritos demasiado fugidios. Ainda quando atormentada, essa gente de *Concerto campestre* não sente o sangue fervendo sob a pele. Mesmo quando uma tempestade de violência se anima subitamente e produz suas vítimas.

O contador foi um pouco contido na exploração das emoções. Por vezes, tem-se a impressão de que Assis Brasil foi temeroso. Teria talvez recuado diante de uma tormenta por medo de ser tentado pelo turbilhão da imagem, pela maldição do estrépito semeado nos romances tributários do cinema. Poderia ter sido mais intenso. Augusto Meyer, por exemplo, era capaz de impactar divagando sobre uma lagoa mansa – lição que o professor Assis Brasil não desconhece.

Os leitores de Luiz Antonio de Assis Brasil podem ficar tranquilos. Não foram traídos. Enfim, *Concerto campestre* é uma fábula bem contada, povoada de seres fabulosos. O livro confirma o controle do autor sobre sua criação e desperta inquietações. Numa das dúvidas germinadas, entretanto, tem o poder dos parasitas destruidores. A literatura de Assis Brasil resiste, provando sua saúde inabalável.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 26.ago.1997, Segundo Caderno, capa.

**CONCERTO CAMPESTRE**

Álamo Oliveira

Concerto campestre é, numa definição redutora, uma alegoria sobre um tempo (meados do século passado) e um lugar (as fronteiras vazias do pampa) do Rio Grande do Sul e que o autor apresenta em plena decadência moral, social e política. Há os naturais e os intrusos e todos giram a volta do major Antônio Eleutério Fontes que, cansado de mandar e de ser obedecido, delega na esposa – D. Brígida – a sua prepotência para se dedicar ao mecenato da música. Fá – lo com tanta generosidade que não se conhece nas aldeias e cidades mais próximas quem possua orquestra própria (a Lira Santa Cecília) de melhor qualidade. Com dois filhos boçais e uma filha bonita (Clara Vitória), o major transfere para a sua orquestra grande parte do seu afecto e do seu dinheiro, para desespero (silencioso) de D. Brígida, que não se resigna a que se gaste tanto dinheiro com a música, mas que não pode, por dever social, hostilizar publicamente o marido. Assim, tudo parece correr sobre rodas: há dinheiro, a orquestra já toca afinada e até há um fazendeiro rico e de boa figura para casar com Clara Vitória; e há um padre que tudo abençoa: a música, a felicidade, o amor, o bem-viver, a boa comida. Há um senão: o maestro – um mulato feneiro arranjado pelo padre – que o major instalou no quarto de hóspedes a paredes meias com o da filha. O resultado desta vizinhança foi catastrófico. Curiosamente, é o major quem reage de forma mais violenta: expulsou Clara Vitória grávida, deu cabo de Lira de Santa Cecília e ai dando cabo do fazendeiro que julgou ser o responsável daquela afronta, para a sorte do maestro a quem só restou fugir.

O que logo ressalta em *Concerto campestre* é o conhecimento da história, na sua multiplicidade de envolvências. E é esse conhecimento que provoca no leitor a certeza que está a (re) viver a verdade de um tempo e de um lugar que, tratada sobre a forma de ficção, toca as fronteiras mágicas do fantástico, do surreal. Daí, o encantamento deste livro, apoiado por uma escritora de grande rigor formal, que respira, alegoricamente, ao ritmo musical, faseado por andamento que alternam, por oposição, entre o suave e o forte, entre o trágico e o cômico, entre o sossego lírico e a inquietação dos medos.

Com esse rigor narrativo, Assis – Brasil define as personagens do seu romance, através de traços fortes, por ventura caricaturais, tornado – as paradigmáticas das diversas classes sociais que povoam o pampa do Rio Grande do Sul de então e que o autor descreve de forma radiográfica. E, assim, ele imbrinca as personagens nas sucessivas situações a que estão sujeitas, sem nunca perder a sua colocação no tempo e no lugar e não deixando que estes se sobreponham ao desenvolvimento dos conflitos. Para tanto, utilizou “pinceladas” de envolvência discretas, mas suficientes definidoras de um surpreendente sentido plástico.

*Concerto campestre* é mais um notável romance de Luiz Antonio Assis – Brasil – um romance que merece ser partilhado por grande número de leitores. Na verdade, Assis – Brasil é um dos grandes escritores do grande mundo da língua portuguesa e, hoje, é difícil entender porque é que as fronteiras continuam a ser as causadoras dos nossos limites.

*Atlântida*, Ponta Delgada (Portugal), 2ºSemestre 1997, Voll. XLIII

## SOBRE UM LIVRO E O SEU AUTOR

Luis Augusto Fischer

Luiz Antonio de Assis Brasil, o escritor patrono da Feira do Livro deste ano, lançou três livros em 97, um dos quais, de contos, já mencionado aqui. Outro foi *Concerto campestre*, pela L&PM, editora a que o autor voltou depois de ter permanecido como exclusivo da mercado Abrto por vários anos. Este o nosso assunto.

A novela, como todas as narrativas de Assis Brasil, fica de pé, se sustenta, desperta interesse por si, sem precisar de qualificativos, de muletas. Considerada no quadro evolutivo de sua obra, fica bem colocada. Mas, de certa maneira, representa uma virada. Vamos lembrar, a traços largos, a trajetória de Luiz Antonio: começou com duas novelas de matéria claramente histórica. Um quarto de légua em quadro e A prole do corvo, aquela fixando-se no episódio da chegada dos açorianos, nos meados do século 18, esta tematizando momento da Guerra os Farrapos, entre 1835 e 1845. Seguiram-se romances mais largos, como *Bacia das almas* e *As virtudes da casa*, esta a meu juízo ainda sua melhor criação pela força dos personagens e da trama (que envolve um dos mitos mais arraigados entre nós, o da hospitalidade a qualquer custo, mesmo que a custo da sanidade mental) e 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. Depois novelas mais uma vez, uma pequena jóia chamada mais uma vez, uma pequena jóia chamada Manhã transfigurada, passada em Viamão e retratando uma possível história de amor, O homem amoroso e ainda Cães da Província, celebrada obra que reconstitui ficcionalmente a vida de Josué Joaquim de Campos Leão, o alucinado dramaturgo Qorpo-Santo, numa Porto Alegre totalmente aconhada e estupefada com o personagem, na altura de 1860.

Depois se seguiram os romances mais recentes, Videiras de cristal, em que tomou o bastão de Josué Guimarães na descrição dos episódios que envolveram Jacobina Maurer e seus seguidores e outros contemporâneos, e mais recentemente ainda a série, ou o larguíssimo romance, Um castelo no pampa. E só por esta listagem, cuja data inicial está em 1976, podemos avaliar o que significa sua obra: num intervalo de vinte anos, Luiz Antonio está fazendo falar a todos o passado comum de nosso estado. Está revisando nosso patrimônio espiritual, e fazendo reviver aos olhos contemporâneos histórias que de outra forma permaneceriam reservadas aos historiadores dedicados. O papel de sua literatura na formação recente de nossa cultura é decisivo.

Mas voltemos ao *Concerto*. A primeira novidade que se apresenta é precisamente o retorno à novela, esta forma tão aparentada do romance mas que dele guarda uma diferença essencial: enquanto o romance, em sua forma consagrada desde o século 19, reconstrói uma totalidade, um conjunto completo de relações numa certa época, tomada em sua integralidade) e numa certa região, a novela se fixa numa trama específica, que, embora tenha por cenário a uma totalidade histórica, ganha sua força não do desenho conjunto, mas do desenho de um conflito, entre poucos personagens, em geral num transcurso bastante mais restrito de tempo. (Assim também com outro lançamento seu do ano, o *Breviário das Terras do Brasil*, que comentaremos noutra hora.)

No *Concerto*, Luiz Antonio conta a história de uma jovem, filha de estancieiro relativamente moderno, que na altura dos acontecimentos (algo entre 1850 e 1880) já se desataca por investir dinheiro numa charqueada atenta ao mercado. A moça, Clara Vitória, é a única filha mulher do major Antonio Eleutério e de d. Brígida. Seu pai apresenta ainda outro traço absolutamente peculiar: gosta de música, mesmo sendo um bronco campeiro, e não um refinado pelotense.

Tanto gosta que acaba montando uma inusitada orquestra em sua fazenda, contratando músicos (cuja qualidade técnica se pode imaginar) e em especial um maestro, mulato vindo de Minas Gerais, um centro muito evoluído em civilização. A moça, está claro, se destina a um casamento correto, e seu pretendente é Silvestre Pimentel, homem forte e bom bruto, como deve. Está armado o coreto para a tragédia amorosa. Clara se apaixona pelo Maestro, que ensina a ela coisas magníficas como o sentido das palavras (em cena antológica), a magia da música, o encantamento do amor espiritual, o arrebatamento do amor física.

O idílio pecaminoso e encoberto, partilhando apenas por uma serviçal da casa e por um músico amigo dele, por sinal um sujeito dado a ópera que admira a vida humana pelo prisma da inevitabilidade do destino, acaba em gravidez. E se segue daí todo um tremendo horror, com o pai enviando a filha a um fundo de campo, para morrer á mingua, coisa que afinal não acontece por obra de almas caridosas. E mais não devo contar, para não cortar o barato de quem ainda não leu.

Alguns comentários vêm à mente de pronto. Primeiro, a alta capacidade do autor em criar situações e em pôr personagens de pé, o que é um feito de registrar em nossa época, que por quinhentos motivos se dedica mais à descrição de sensações e à metanarrativa do que às prerrogativas do romance, da novela, tradicionais. Segundo, a vocação óbvia de seus relatos para a tela do cinema. Só, por insuficiência de discernimento é que Assis Brasil não ganhou Hollywood ainda, tal a plasticidade de seus quadros, de suas cenas, de seus personagens (incluídos aí alguns personagens de marcação, daqueles que se apresentam com face única, sem ambiguidades como o violinista e a Siá Gonçalves, neste caso), e que funcionam para a leitura como pontos seguros aos quais podemos recorrer para saber o que mesmo está se passando. (pode observar como o cinemão norte-americano e as telenovelas da Globo usam o recurso: botam lá um sujeito seguro, sereno, amigo, às vezes ligeiramente tolo, como contraponto seguro para as peripécias e ambiguidades dos protagonistas. Na literatura brasileira, também Rubem Fonseca utiliza o recurso.)

Os poucos defeitos do livro (algum erro de revisão, alguma descrição demasiado detalhista, algum dado extemporâneo) não fazem a menor cócega no leitor, que fica preso solidamente ao andamento das coisas. Em particular a partir da descoberta da gravidez de Clara Vitória, episódio que precipita os acontecimentos, todos eles fortes, em ritmo apreciável: a tentativa de assassinato de Silvestre pelo pai da moça, o envio dela para aquele fim de mundo, a fuga do Maestro para uma Porto Alegre que só lhe traz desconcertos, etc. De certa forma, aí está o melhor da novela: os quase dois terços iniciais preparam aquela susessão de eventos, em ritmo lento, muitas vezes acertadamente lírico (algumas vezes forçadamente épico, como nas descrições da vida mental e econômica do major, em suas relações com o padre, etc.).

No balanço geral, pode-se sem susto dizer que se trata de literatura de gente grande, em oposição a uma prática paradidática que tantas vezes acomete a ficção gaúcha e que tem travado, creio, um desenvolvimento mais forte das formas artísticas entre nós. Mais uma vez, a exemplo do que já havíamos visto em *As virtudes da casa*, o enredo põe em relevo personagem feminina, nisso estando de acordo com uma circunstância não de todo compreendida: o fato de que nossos melhores personagens de ficção (e agora de cinema, com *Anahy*) serem mulheres, na linhagem da trágica Maria Altina de Simões Lopes Neto, da estóica Ana Terra, a sábia e bruxa Bibiana, da felina Maria Valéria, da forte Frau Catarina Schneider de Josué, e não os homens. Claro, há Blau Nunes, há o Capitão Rodrigo, há o General Netto de Tabajara Ruas, há o Naziozeno de Dyonélio; mas parece que elas é que concentram em si os horrores e as virtudes da vida gaúcha, pelo menos na arte.

E mais uma vez, igualmente a exemplo do que aconteceu em *As virtudes da casa*, é o pai, o estancieiro, o gaúcho honrado que, por ironia e trampa do destino, acaba induzindo sua filha (no outro romance, também sua mulher) ao pecado, acaba levando a si mesmo ao fracasso, tragédia. Assim caminham as coisas, e Luiz Antonio de Assis Brasil, com sua qualidade narrativa, percebe, dando-nos a conhecer nossos próprios demônios. O livro não tem a contundência

de uma revisão histórica acerca das mazelas centrais de nosso passado (em resumo, o confronto entre a sobrevivência da herança guerreira, representada em Blau Nunes, e a imposição da lógica do Estado moderno sobre a ética dos caudilhos, representada parodicamente no *Antonio Chimango*), e nem a isso se propõe; mas tem a força da representação ficcional de uma grande e triste história de amor, que diz respeito a todos nós.

ABC, São Leopoldo, 21.dez.1997.

**CONCERTO DO PATRONO**

Goida

Luiz Antonio de Assis Brasil lançou recentemente o seu 12º romance, *Concerto campestre* (L&PM Editores). É um livro que agente lê de uma sentada, saboreando cada página. Nele, Assis Brasil reuniu duas paixões que ele conhece a fundo a musica e a Historia do Rio Grande do Sul. Numa fazenda perdida do interior, um poderoso estancieiro resolve criar e manter uma pequena orquestra particular, isto na metade do século passado. Contrata-se um mestre-orquestra, vindo de longe, e realiza seu sonho, quase como Fitzcarraldo (personagem de um filme de Wim Wenders, que lutava construir um teatro de ópera, lá na Amazônia, no início deste século). Isto não é um fato inédito na História Mundial da Música. Entre 1761 e 1790, Franz Joseph Haydn serviu, no interior da Áustria, ao príncipe Esterhazy como Kapellmeister, dirigindo uma orquestra particular. No livro de Assis Brasil, além da música, há um romance proibido, o da filha do estancieiro pelo chefe da orquestra. Luiz Antonio, que nasceu em 1945, tem carreira como músico (da OSPA), professor homem público e romancista. É, com todo merecimento, Patrono da 43ª Feira do livro, que se realiza de 31 de outubro a 16 de novembro. O coroamento de uma trajetória de sucesso, algo que nunca afetou a simpatia e a tranquila humildade do escritor. Assis Brasil merece esta homenagem, a leitura, o reconhecimento de todos.

ABC, São Leopoldo, 21.set.1997, Lazer e Cultura p.4.

**CONCERTO CAMPESTRE**

Vitor Biasoli

Concerto campestre é o título de um dos romances publicados por Luiz Antonio de Assis Brasil, no ano passado. Ambientado na segunda metade do século XIX, a trama se passa numa estância da Campanha rio-grandense. Um estancieiro, antigo contrabandista de gado, de sólida fortuna, descobre as delícias da música, escutando dois índios de descendência missioneira, tocadores de rabeça e guitarra espanhola. É o seu primeiro contato com a arte musical e ele resolve criar uma orquestra particular. O estancieiro ao possui nenhuma sensibilidade ou conhecimento especial nessa área, apenas fortuna, fascínio pela música e desejo de impressionar os seus pares. Então contrata vários músicos – entre eles um maestro mulato formado nas igrejas de Minas Gerais – e se dedica ao luxo de ter a sua própria orquestra. Oferece concertos à população local, de baixo de um umbu da própria estância, e às vezes viaja com os músicos para as cidades da região. Uma paixão se estabelece entre a filha do estancieiro e um dos músicos mulatos da orquestra e está armada a situação que será o eixo da trama romanesca.

A narrativa, desenvolvida num tom de música de câmara, descreve um mundo rústico e violento que se encanta com as delícias das harmonias musicais, muitas vezes sem compreender direito o que escuta. Os instrumentistas, por sua vez, não são lá muito bons na sua arte e as partituras precisam ser simplificadas para eles tocarem com mais facilidade. A ironia do autor é muito fina ao apontar a ausência de sofisticação cultural da Campanha rio-grandense e, lá pelas tantas, surge um personagem a nos dizer que é preciso ter alma para escutar os concertos,. Pois a “alma se encarrega de aplinar o que é mal tocado” e assim chegamos ao som perfeito. É inimaginável o som que esta orquestra campeira produzia, mas é negável o fascínio e o espanto que era capaz de causar na população local. E, ao longo do romance, é a orquestra que embala os sonhos de grandeza de um estancieiro, a relação amorosa (clandestina) da sua filha com um dos músicos e as nossas divagações (como leitores) a respeito das dificuldades de uma prática artística se desenvolver na cultura rio-grandense.

Quando o resultado do amor entre o jovem casal vem ao conhecimento de todos, aflora o substrato rústico e violento da Campanha. Como as regras da convivência social foram subvertidas pela relação amorosa clandestina, só resta a fúria e a indignação ao estancieiro e sua esposa. Não há tolerância nem sutileza de sentimentos, apenas dor, condenação e violência. Não há requintes culturais capazes de possibilitar um trato mais humano (tolerante) com as realidades da vida, com as relações amorosas que não seguem as rígidas regras sociais, por exemplo. E, nessas circunstâncias, uma orquestra musical se torna algo completamente supérfluo e desprezível. (Ironias do autor para apontar a “alma bárbara” do Rio Grande? Pode ser).

Mas o autor sabe que o público leitor quer sentir que há algum espaço para o amor e prepara um final surpreendente. É ler e se encantar, com este Concerto campestre, rude e deliado ao mesmo tempo.

*A Razão, Santa Maria, 07.ago.1998*

## MÚSICA MÁGICA

Vicente Araguas  
Madrid, Espanha

Luiz Antonio de Assis Brasil, autor brasileño perfectamente desconocido entre nosotros (y de empezar a difundirlo se encarga una editorial tan pequeña como meritoria, y rica en su catálogo de autores extranjeros), comparece ahora en lengua castellana en versión bastante aceptable – de no ser por algunos “falsos amigos” que la limitan: *apenas* no es *apenas*, aunque también pueda serlo – de Juana María Inarejos Ortiz. Y lo hace por medio de *Concierto campestre*, primera edición portuguesa de 1997, una novela que pide lectura y difusión en el mundo librero español, demasiado acostumbrado – cuando se trata de literatura en lengua lusa – a degustar sota, caballo y rey. *Concierto campestre* es novela exuberante, como el entorno que la rodea, y tan barroca como las apetencias sensuales de sus protagonistas, empujados por la vorágine ambiental del Brasil selvático y primitivo de mediados del siglo XIX, cuando ni siquiera Stefan Zweig había podido señalar todavía cuánto de futuro encerraba. Ahí, en esse entorno pródigo en hipérboles, también – es claro – en brutalidad, sitúa Assis Brasil la historia del hacendado António Eleutério de Fontes, quien da en la manía melancólica de hacer acompañar su soledad agreste de una orquesta perfectamente integrada en el paisaje y dirigida por un enigmático maestro, al cabo artífice del más que dramático *in crescendo* que terminará precipitando al glorioso *socavón*, ombligo de la novela, todo aquello que habían venido arrullando sus *toccatas*. 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 sua narración, haciendo que ésta se mueva em *flashbacks* siempre al ritmo de la música con el fin de mudar en lógico el rompecabezas inquietante que es – en conclusión – *Concierto campestre*. Una novela, hasta cierto punto, deudora del viejo realismo mágico, solamente que cuando el hilo fantástico se estira en profundidad – así es el rostro azulado por causa de la barba diariamente afeitada de doña Brígida, esposa de António Eleutério –, Assis Brasil vuelve al ovillo primitivo del realismo melancólico que convierte lo probable en tan solo posible. De esta manera el argumento de *Concierto campestre*, con la historia de amor bravío, y por lo tanto transgresor, entre Clara Vitória, hija de António Eleutério y doña Brígida, y el maestro (genial en su economía expresiva el cachicán de éste, Rossini), deviene en la onda del realismo *comme il faut*, y ahí se incluyen las uvas milagrosas que se producen en el *socavón*, *onfalós* y núcleo puro y duro del argumento, al que irá a parar la heroína de la historia como consecuencia de su enredo sentimental con el músico. Y es entonces cuando el arrebató y la violencia se apoderan de esta historia briosa, y el momento en que Assis Brasil tensa vigorosamente las cuerdas en las que descansaba su estrategia narrativa. Que tiene como fondo histórico un Brasil todavía imperial, en el que indios y esclavos sirven de comparsas para una novela en la que el coro nunca se deja ver al completo sino que resulta suma de individualidades, outro de los aciertos de Luiz Antonio de Assis Brasil. 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* convendría considerar las escenas eróticas que saltan aquí y allá, incluyendo entre ellas las implícitas que aparecen al escuchar Clara Vitória la presencia del maestro, un hombre que la enamora no precisamente por su presencia física, deleznable, en la habitación contigua. Una novela, *Concierto campestre*, digna de una lectura entregada, cuando no de una audición.

*Revista de Libros*, Madrid, n. 84, p. 42, dez. 2003

---

Vicente Araguas é escritor, tradutor e crítico literário.

**CONCIERTO CAMPESTRE**

Diário Montañes  
Santander, Espanha

Uno de los más notables escritores brasileños es presentado en esta colección literaria de amplio espectro geográfico con una destacada y poética novela 'Concierto campestre'. Se trata de una obra ambientada hacia 1850 en la profunda tierra donde los latifundistas son hombres de horca y cuchillo, decididos a mantener su honor y su hacienda a toda costa.

Por uno de esos caprichos de la cultura, uno de talles hacendados, hombre que se ha hecho a sí mismo a base de esfuerzo y pisotones, decide tener una orquesta de cámara propia, y a los conciertos invitar a sus vecinos y autoridades nominales locales.

Para ello contrata a un maestro y director de orquesta, que se encarga de la ardua tarea de formar una pequeña orquesta con los músicos que encuentra por las zonas próximas. La formación de tal orquesta es ya toda una pieza maestra de la literatura mágica, al estilo de lo que hiciera García Márquez, donde el paisaje exuberante, la incapacidad de los músicos, la desesperación de los hacendados y el trabajo de los esclavos negros forma una amalgama que sería de opereta a no ser por la capacidad del autor para manejar el lenguaje y dar un tono poético a la situación. Con tal arranque, la novela adquiere una base que irá desarrollando adecuadamente a medida que avanza la trama. La hija del hacendado terminará por enamorarse del músico, romperá el matrimonio que le tenía preparado la familia con otro hacendado y llevará el desorden a la comunidad, con un final diverso para cada encausado. Pero el interés principal radica en la capacidad del autor para encandilar al lector con su estilo, entre lírico y épico, entre lujurioso e intimista, pero siempre moderado, medido en su extensión y en su intensidad: una novela suave y atractiva, que consigue que el interés no decaiga y la belleza no se difumine.

*Diário Montañes, Santander, Espanha, 8.jul.2003*

## **A MÚSICA SEM ESPERANÇA QUE VEM DAS PALAVRAS**

Elisabeth Orsini

O gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, de 52 anos, vive repetindo que o Rio Grande do Sul tem milhares de histórias fantásticas que proporcionam um inesgotável material ficcional, para seus escritores. Foi uma delas que serviu de inspiração para seu 12º livro, Concerto campestre. A trama gira em torno do romance ocorrido numa estância gaúcha, em meados do século XIX, entre o maestro mineiro de uma orquestra e a bela Clara Vitória, filha do estancieiro Antônio Eleutério.

- Ela infringiu os códigos morais da época e acabou confinada num boqueirão perdido da estância – conta Assis Brasil. – essa exclusão pela transgressão revela um aspecto ainda bárbaro da nossa sociedade.

A decisão de incluir um maestro mulato na trama não foi por acaso. Assis Brasil lembra que, no Rio Grande do Sul, vivia-se uma situação peculiar: uma sociedade predominante branca, com poucos negros e nenhuma comunicação entre as duas raças. Para o autor, o mulato tem um caráter incompreensível nessa sociedade, por ser um intermediário desconhecido no Rio Grande do Sul:

- O mulato já é um equívoco pela sua constituição humana, o que é um motivo literário rico.

O autor admite que essas diferenças ainda persistem na sociedade riograndense, onde a divisão das raças é nítida:

- Eu não usaria a palavra discriminação mas o sentimento de raça aqui ainda é bastante forte. O fato é que não vemos uma presença mais intensa de negros no serviço público ou nos postos diretivos da sociedade em geral.

Considerado um autor de romances históricos, Assis Brasil recusa o rótulo.

- Isso é um clichê – protesta. – Meus romances têm uma preocupação com a identidade brasileira, especialmente com a do sul do Brasil. Como a identidade transita necessariamente pelo passado isso gera confusões. Em outros livros meus, como As virtudes da casa, Manhã transfigurada e Cães da província, o espaço temporal está no passado, mas eles também não são romances históricos, apesar de os personagens serem. É apenas uma circunstância.

### **Assis Brasil diz perseguir a “perfeição do som”**

Ex-violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, o autor se diz influenciado pela música de duas formas.

- Como tema ela me influenciou em O homem amoroso e Concerto campestre – lembra.

- Ela também me levou a buscar a melhor sonoridade da palavra, a frase mais cadenciada. Venho perseguindo a perfeição do som desde Manhã transfigurada.

Para materializar esta busca Assis Brasil lê em voz alta todos os seus romances. Às vezes pede que amigos leiam, para que possa escutar atentamente. Ou então se grava para ouvir depois:

- Também busco essa frase sonora através de uma adjetivação pertinente, contrastante com o substantivo. Enfim, a música está presente no meu trabalho, temática e linguisticamente.

Ser um escritor gaúcho também é ser exaustivamente comparado a Érico Veríssimo, coisa que o autor acha um equívoco “totalmente compreensível”.

- Meu olhar sobre o passado é crítico, sem esperança. Ele pretende ser novo na medida em que mergulha no passado sem iluminações, coisa que Érico Veríssimo só começou a fazer depois de “Incidente em Antares”. No final da vida, ele também já estava olhando criticamente esse passado. Apesar disso, existe um clichê em relação ao Érico. Ele será sempre o homem de olhos líricos e fantasiosos sobre o passado sugerido por “O tempo e o vento”.

O mercado literário riograndense também é analisado por Assis Brasil. Ele admite que é um mercado muito isolado:

- Existe aqui o que o crítico Antônio Cândido classifica de “sistema literário”: temos autores, editoras, livrarias, escolas poderosas e leitores. Esse sistema tem certas marcas de auto-suficiência. Há autores gaúchos cujas edições tem tiragem de seis mil exemplares por edição, número que se compara a autores consagrados em termo de tiragens. Essa auto-suficiência faz com que, às vezes, a gente fique um pouco displicente em relação ao mercado do Rio e de São Paulo. Um autor gaúcho de repente pode se acomodar com sua grande tiragem no sul, porque isso lhe possibilita fazer uma carreira.

No final do outubro, Assis Brasil estará lançando outro livro pela editora L&PM. Trata-se de “Breviário das terras do Brasil”, folhetim publicado originalmente em 1988, no “Diário do Sul”. O livro se passa no século XVII, durante a Inquisição. A história é ambientada no Rio de Janeiro e gira em torno de um índio-escultor das missões do sul, que é aprisionado porque faz imagens com feições indígenas:

- ele é acusado de heresia e levado à inquisição no Rio de Janeiro. Mas isso é apenas um pretexto para uma disputa de poder entre as ordens religiosas no tempo da colônia. O processo que o índio sofre é, no fundo, um problema de conflito entre essas ordens religiosas.

**FARSA E TRAGÉDIA EM UM CONCERTO CAMPESTRE**

Léa Masina

O que torna Concerto campestre um momento de extraordinária vitalidade, no conjunto notável da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, é a transfiguração de duas vertentes, ambas presentes desde seus primeiros textos. A primeira é a vertente crítica, que promana do desejo de revisar a História, com notado influxo social. Documentam essa tendência os diários de Gaspar de Fróes, em *Um quarto de légua em quadro*, a consciência angustiada de Filhinho de Piva, em *A prole do corvo*, a geração débil e apática do Coronel Trajano, o patriarca de *Bacia das almas*. Não obstante, a crítica aos costumes, que leva o romancista a privilegiar vultos insólitos, evolui gradativamente para expressar-se numa crítica visceral. No universo ficcional de Concerto campestre, lê-se que nas sociedades oligárquicas, habitadas por homens divididos em classes, não existe espaço para o amor e a conciliação. E assim, a ironia, de leve esboçada nos primeiros livros, transforma-se em sátira e paródia já nos três romances que compõem a série *O castelo no pampa*.

Em Concerto campestre, curiosamente, a vertente crítica não se mostra apenas como formulação discursiva, mas como forma de conceber o mundo. Ao invés de seguir apenas a racionalidade mimética da narrativa tradicional, Assis Brasil acolhe, na lógica do texto, mundos simultâneos que alteram as passagens entre o universo mimético e real e a insurgência do sonho, do alegórico e do espectral. A oposição real-imaginário, como captação de matéria ficcional determinada, por sua vez, a articulação da novela como forma acabada e redonda, semelhante ao poema, onde cada elemento ocupa um determinado espaço, não podendo ser alterado ou substituído.

Se pela vertente irônica Concerto campestre pune a sociedade e os costumes com a ironia, o pastiche, a paródia, ao mesmo tempo que relata o debater-se inútil das vítimas, fantoches de um mundo decaído, pela segunda vertente, a obra instaura o grotesco como manifestação formal de uma ordem de mundo essencialmente barroca. As antíteses poderosas deslocam-se da forma tradicional e compõem a ordenação do universo novelesco, como se pode ler fartamente através das articulações das personagens e dos demais elementos narrativos. A seleção de episódios, por sua vez, manifestam as oposições desses mundos em que a chuva de sangue é o castigo bíblico: a ordem fora rompida. A fantasmagoria da videira, o caráter sepulcral da tapera onde Clara Vitória será confinada pelo pai, deixam claro tratar-se de texto que trabalha a alegoria barroca.

Mais uma vez, chama a atenção o modo hábil como Assis Brasil apresenta suas personagens, sempre justificadas pela ação que realizam. Não obstante, o narrador experiente dos romances anteriores surpreende o crítico ao deformá-las propositadamente, acentuando-lhes os traços definidores. Essa deformação caricaturesca, própria da sátira, transforma os entes humanos em marionetes rígidas, a noverem-se mecanicamente. A leitura que proponho corresponde, desse modo, ao recorte crítico do grotesco como categoria estética.

Veja-se, porém, que na Estância de Fontes, o jogo das distorções grotescas não é gratuito,. Pode-se entendê-lo como montagem parodística e, portanto, como paródia de uma literatura edificante que se mostra, no caso, pervertida. E essa é a sua qualidade. O Cômico deformante impõe mais a reflexão do que o riso. E se, no início da narrativa, julga-se perceber no aguçamento caricatural das personagens o zelo de um crítico da sociedade, como ensina Kayser, os acontecimentos irão mostrar que o grotesco, como categoria da estética barroca, reside propriamente na mistura de coisas incompatíveis: de um lado, os dramas mais cruéis da vida; de outro, o riso contrafeito das máscaras.

Em Concerto campestre o autor ultrapassa a crítica à sociedade: farsa e tragédia, máscara e face não se deixam separar. Não obstante, a máscara deixa a face - e isso ocorre quando

Clara Vitória e o maestro encolhem-se diante das circunstâncias, reconhecendo seus limites e sua pequenez. Resistindo ao desespero, separam-se, embora mantendo um amor sem projetos, desejo epifânico de que tudo terminasse bem. A experiência dolorosa do maestro, no decorrer dos concertos na Estância, fizera-o ver o fosso que separava os dois mundos, o dos pardos e dos pobres e o mundo dos brancos e ricos, cujos código ele jamais poderia atingir. Como na *commedia del'arte* italiana, a fuga dos amantes para além da sociedade, dos amigos, da lei, de tudo converte-se em fuga do mundo. Os pressentimentos, as súbitas consciências da insânia cometida, a relação conflituosa entre o Vigário, Deus e os escravos, que mais sofriam do que pecavam, confirmam a alegoria dos mundos antagônicos.

Entretanto, a confusão entre aparência e realidade decorre também da própria concepção dos sentidos e de seus deslocamentos: se ouvir, isso não é com a orelha, é com a alma, e se ouve-se também com os olhos, como dizia o músico Rossini, certamente um alter-ego do escritor, *Concerto campestre* tem de ser lido como um poema. A frase melódica, a harmonia formal recobrem, paradoxalmente, o jogo de distorções grotescas nessa comédia moralizante contra a natureza cruel do homem.

*Adverso*, Porto Alegre, Março (1<sup>o</sup> quinzena) 1998.

### CONCERTO CAMPESTRE IS A VERY SEDUCTIVE NOVEL

Ladyce West

**Concerto Campestre** is a very seductive novel and haunts our imaginations even after we have put down the book. The story tells us about two of the most common Brazilian passions: Music and Forbidden Love. Luiz Antonio de Assis Brasil shows how racial prejudice worked in the 19th c.; he also shows the emptiness of the lives of women, born and raised in farms at the time, usually illiterate; they had very little to distract themselves with and yet they were not of the laboring class...

Assis Brasil also shows the general prejudices and beliefs of country folks in rural Rio Grande do Sul in the 1800s. Rio Grande do Sul is the Southernmost province in Brazil. That's the land of gauchos, of Pampas Grass, of cattle raising, large land owners and particularly rebellious, and independent. In this book we find the rude upbringing of Brazilians at the time, their narrow mindedness, their hair-splitting definitions of social classes peculiar to this Rio Grande do Sul, and also to much of country life in Brazil.

The story: a country gent decides to have a small country orchestra for outdoor concerts. He contracts a well known mulatto maestro who sets about building this small group of musicians. This maestro conquers not only the country gent with his music, surprises all neighboring farmers, and also falls in love with daughter of his patron. She is an intelligent though illiterate woman, who is aware of the sterile life that awaits her, and looks at her approaching engagement to a neighboring farmer as one of the worst things that could happen to her. She reciprocates his love.

The story is narrated with an incredibly light touch; that which is not said, may be more important than what is written. This is a novel almost written between the lines. These ellipses are eloquent and disturbing. This is the hand of a masterful story teller, working on text and history. A very small novel [176 pages], it works as a window into the Brazilian unconscious. It will survive its time, it will become a classic, because it renders the Brazilian soul.

Let me remind those who are not particularly familiar with Luiz Antonio de Assis Brasil that he is one of the most outstanding contemporary writers in Brazil. In 2004 he won both the Jabuti Award [the great Brazilian literary award] and the Portugal Telecom award with his book: *A margem imóvel do rio*. He has an extensive list of publications. His most recent book is ***Musica Perdida***, 2006, L&PM Editors, RS.

I believe the most exciting literature being written in Brazil NOW is in Rio Grande do Sul. This state has produced some fantastic writers throughout last century, but it has recently catapulted to a place of prominence with several groups of excellent writers.

[http://livinginthepostcard.blog.terra.com.br/review\\_concerto\\_campestre\\_country\\_concer](http://livinginthepostcard.blog.terra.com.br/review_concerto_campestre_country_concer) Acesso em 24.09.2007

## CONCERTO CAMPESTRE, UM CLÁSSICO CONTEMPORÂNEO

Gabriela Vargas

Todo ano, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), são adicionados quatro novos livros à lista de leituras obrigatórias, com o total de doze leituras. Durante a divulgação das quatro obras escolhidas para o vestibular de 2008, eis uma surpresa muito grande e inovadora: entre os quatro autores escolhidos, três são vivos.

Os autores em questão são Milton Hatoum, autor manauense, que participa com seu célebre romance *Dois Irmãos*, vencedor do prêmio Jabuti em 2000, Lygia Fagundes Telles com *Antes do Baile Verde*, uma reunião de suas melhores crônicas entre os anos de 49 e 69, e o tão conhecido escritor gaúcho, exímio incentivador da cultura no Rio Grande, Luiz Antonio de Assis Brasil, com a obra *Concerto Campestre* (L&PM, 2007, 176 págs.).

Meu amigo, conterrâneo e colega aqui no *Digestivo*, Marcelo Spalding, fez uma excelente resenha sobre o livro *Dois Irmãos*. Então, como este ano enfrentarei o terrível vestibular, tive a ideia de fazer uma resenha sobre um dos outros livros em questão, *Concerto Campestre* e, de certa forma, ajudar meus concorrentes vestibulandos e tentar acabar com aquele mito de que todas as leituras obrigatórias têm de ser chatas e penosas. Muito pelo contrário, *Concerto Campestre* é um livro de leitura rápida que flui naturalmente.

O livro narra a história do Major Eleutério de Fontes, dono de uma estância nos pampas gaúchos que, já velho, descobre o prazer pela música ao ouvir dois índios tocarem rabeca e guitarra espanhola, quando ambos param na sua estância, esfomeados. Antes desse acontecimento, a música, para o Major, “era divertimento de borrachos e putas”. E não somente para ele, mas para toda a sociedade preconceituosa da época. Porém, depois desse acontecimento, o Major se entrega sem pestanejar ao prazer da arte e começa a contratar músicos que aparecem na sua estância aos montes, após estes saberem do abrigo que o major está oferecendo em troca de, nada mais, nada menos, que música, boa música.

Como é de se prever, a vinda de tantos músicos para a estância acaba trazendo uma grande desordem, pois aqueles homens ficam lá como uns vagabundos, comendo e bebendo de graça e não se organizam para tocar. Então, quando o major comenta com o vigário (sim, toda história dessa época que deseja chegar perto da realidade, tem que ter um padre, ou algo do gênero), este lhe dá a ideia de se contratar um maestro que mora na cidade e precisa de um lugar pra ficar, depois de ter se metido em confusões com mulheres. O major logo aceita e o maestro vai para a estância.

Um fato relevante nesse momento é que o Major tinha uma filha, chamada Clara Vitória, que estava na idade de casar, pelo menos naquela época. Sua mãe, Dona Brígida, fazia votos de que ela se casasse com um rapaz direito, de família, e tinha grande preferência pelo Silvestre Pimentel, sobrinho de um rico estancieiro de terras vizinhas, mas do qual Clara Vitória não gostava porque o homem por quem ela caiu de amores – e, como na maioria dos clássicos, um amor proibido – foi o maestro.

Os filhos dos estancieiros a volta afirmavam que morreria virgem, pois ninguém teria a audácia de macular aquela inocência angélica – e casavam-se com as outras. A ela não mais importavam esse juízos levianos, nem esses matrimônios de varejo: se havia algo de certo na vida, que a empolgava até latejarem as têmperas e doerem os ossos, fazendo com que perdesse a fome e até a palavra, era a sua paixão pelo Maestro.”

A história passa então a falar sobre o desenrolar do amor intenso e proibido que se dá entre Clara Vitória e o Maestro, e a forma como esse sentimento vai aumentando após cada encontro escondido, na calada da noite, quando os dois se amavam loucamente e o perigo que isso trás para o casal por causa da sociedade conservadora e rígida da época.

O livro se torna a cada página mais fascinante, trazendo muitas surpresas. Ficamos tão obcecados por saber o que irá acontecer no final, que é difícil largá-lo. Assis Brasil consegue tratar de um tema tão comum – o amor – de uma maneira nada banal.

*Concerto Campestre* faz jus ao nome, abordando muito a questão musical ligada ao social. Por exemplo, como a orquestra do Major passa a ser importante na região e o *status* que isso acaba por trazer para a sua família. Essa questão me faz lembrar quase inconscientemente dos mecenas do Renascimento, que incentivavam a arte com o seu dinheiro e, em troca disso, ganhavam grande reconhecimento por parte da sociedade. E é mais ou menos o que acontece com o Major; porém, ele incentiva a música não pensando nos benefícios que isso pode lhe trazer, mas o faz por prazer, porque realmente descobre o gosto pela música.

Assis Brasil consegue tornar este um livro encantador por tratar sobre uma orquestra e ao mesmo tempo misturar sentimentos comuns a qualquer indivíduo, humanizando a música, a arte. Esse é um livro que realmente vale a pena ser lido, não apenas pelos vestibulandos, mas por todos que gostem de boa literatura. Foi excelente a iniciativa da UFRGS de colocar autores vivos na lista, pois mostra que estes, por serem contemporâneos, não são menos competentes que os clássicos. São apenas estilos e épocas diferentes.

<http://www.digestivocultural.com> Acesso em 10.out.2007

**BREVIÁRIO DAS TERRAS DO BRASIL**

## OVO DA SERPENTE TROPICAL

José Onofre

Os países, como as pessoas, podem chegar a uma crise de objetivos que os torna incapazes não só de seguir em frente como de perceber o que está ocorrendo. Há movimentação e muita energia aplicada nela, mas a situação não muda. Países que se julgam com um destino manifesto, como o Brasil, crentes de um futuro escrito nas estrelas, perdem-se na própria metáfora. Problemas concretos, ao evidenciar as dificuldades na rota para o generoso futuro que espera o País, são considerados circunstanciais, devendo desaparecer na caminhada. Um ufanismo que atropela qualquer obstáculo, destituído de razão e juízo, é a base dessas certezas. Mas isto não é uma ideologia, é uma bravata. De fato, os brasileiros não conseguem encontrar motivos para se orgulhar do País, exceto em seus heróis esportivos. A frivolidade do brasileiro, sua bazófia e triunfalismo, nasce de seu crescente empobrecimento espiritual. O Brasil está com uma cultura pobre e uma arte de má qualidade. As pessoas consomem vulgaridades porque o biscoito fino prometido pelos modernistas não se materializou, nem para os “happy few” nem para a turma da televisão. E isto é coisa que não se resolve nem com incentivo nem com subsídios ou ação governamental. Não há exigência, tudo se nivela; e a qualidade, quando surge, logo desaparece num mar de mediocridade, com a cumplicidade de quem deveria fazer a distinção. Caminhando entre a miséria material e a espiritual, o brasileiro procura bruxas, anjos, duendes ou qualquer outra mágica que o justifique e o reconcilie com a má vida que está levando.

Os artistas nunca aceitaram a ideia de que a função da arte fosse a de reconciliar o homem com seu destino. Sempre consideraram seu trabalho como destinado à libertação do indivíduo de uma prisão cujas barras são a própria religião, o esquema familiar, a desinformação ideológica, o conformismo. A desobediência foi sempre seu principal objetivo. Desobedecer à repressão da família, da religião, do Estado e da própria sociedade, acabando com os mitos que enquadravam os indivíduos de conformidade com o grupo, era despertar o indivíduo da alienação. Hoje, a tarefa é a mesma, mas o objetivo mudou. O jugo do brasileiro não é mais a religião, embora ela ainda atue fortemente para impor sua moral. A família, fragmentada, tem pouca influência. Há o Estado, mais pelo que não faz do que pelo que faz, que parece subjugar todos os governos que o enfrentam, fazendo-os cúmplices a reproduzir e expandir o mesmo Estado que pretendiam reduzir. O Estado brasileiro passou por várias etapas e algumas rupturas, todas assimiladas de forma a que saísse mais forte da crise. Há o que se poderia chamar de “natureza” ou caráter do Estado brasileiro, que, sob governo autoritário ou democrático, conservador ou reformista, o torna incapaz de romper as barreiras da miséria e integrar o País, eliminando as causas e a marginalidade endêmica. Nunca conseguiu. Porque não pode ou porque não quis.

A ideia de que o Estado brasileiro não está programado para atender estas demandas circula como um fantasma desagradável, que faz seus ruídos sem deixar a menor pista. Foi buscando a origem desta ação deliberada de exclusão que o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil escreveu seu 13º romance, “Breviário das Terras Brasileiras- Uma Aventura no Tempo da Inquisição”. Assis Brasil preferiu ficar em seu território, a arte, para desembarcar no Brasil do século XVIII, em pleno período colonial, num tempo em que a Inquisição mandava mais que o Rei. Seu personagem é o índio guarani Francisco Abiaru, escultor em madeira especializado em imagens sacras. Abiaru e o padre que lhe ensinou o ofício tentam atravessar o rio de la Plata para vender esculturas em Buenos Aires. São apanhados por violenta tempestade, o padre morre afogado; e o índio, mais uma estátua de Cristo, em tamanho natural, são apanhados por um barco português e levados para o Rio de Janeiro, onde o índio é jogado na prisão hospício. Ao contar a vida de Abiaru, Assis Brasil está remontando os primeiros momentos da formação do estado brasileiro, quando a Igreja tinha um controle absoluto sobre a vida da Colônia e de qualquer um que ali vivesse.

O romance foi publicado originalmente como folhetim no extinto jornal "Diário do Sul", de Porto Alegre, em 1988, tem 29 capítulos e 226 páginas. A brutalidade da prisão do Rio de Janeiro não fica nada a dever aos presídios brasileiros de hoje, tampouco a capacidade de violência dos guardas. Mas o principal problema do índio Abiaru será, mais do que o desprezo por sua raça, indiferença por sua arte, a inveja do escultor oficial e o dogmatismo dos padres, que vêm no seu Cristo de olhos amendoados a presença da Heresia. Aproveitando o ambiente e a época, Assis Brasil deixa o texto se formar ao gosto da palavra, criando uma retórica leve e rica. Com ela descreve a possível vida nas ruas, onde a população e os animais domésticos abrem caminho pelo barro e pela miséria da cidade, numa promiscuidade antecipadora das favelas. No hospício, onde um mulato homossexual chora por não saber mais se é um preso ou um carcereiro, está o "holandês voador", um maluco que quer o retorno de Maurício de Nassau e consorte o que poderia ter sido o primeiros ultraleve do mundo, para escapar da prisão.

Nesta viagem por um suposto momento de vida no Brasil Colônia, já está incubado o ovo da serpente de país futuro. E esta serpente no paraíso brasileiro é a combinação de pragmatismo e conformismo, na corrupção e no rancor diante do povo miúdo, na subserviência aos graúdos e na brutalidade com os marginais, tudo encimado pela insensibilidade a qualquer manifestação do espírito que não tenha um valor material. O Brasil imaginado não está muito longe do país real, que ainda está precisando entender o que o retém, o paralisa e o impede de seguir seu rumo.

*Gazeta Mercantil*. São Paulo, 7.nov.1997. Cultura, p.7

## A INQUISIÇÃO NOS TRÓPICOS

Cecília Zokner

Francisco Abiaru, náufrago de uma pirágua, é salvo das águas do Rio da Prata por um navio português. Içado por uma corda, agarrado ao Cristo de madeira que esculpira nas Missões é, semi-desfalecido, largado no tombadilho do navio.

Aí tem início o caminho de seus dias futuros. Por ser índio missioneiro, por ter o seu Cristo os olhos amendoados é preso e, assim, segue para o Rio de Janeiro onde nos cárceres da Inquisição deverá responder por heresia.

É o que irá contar Luiz Antonio de Assis Brasil no seu Breviário das terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição, publicado pela L& PM de Porto Alegre, no fim do ano passado.

O drama de Francisco Abiaru na prisão, se entrelaça com o do Padre Vasco Antonio da Costa, da Rainha Hécuba, do Mestre Domingos, do holandês voador, com o do Vigário Geral. Todos eles se enliando nas tramas que leis ditadas por vontades esdrúxulas instituíam nesse século XVII ainda sob a Jurisdição da Inquisição. Sobre tudo, o medo reina entre eles e cada um a seu modo ou a ele se submete ou busca uma salvação para fugir das ordens que atravessaram o Atlântico para se instalar no Brasil-colônia.

No romance de Assis Brasil, elas se mostram como que menos cruéis, como que menos severas na convivência com as cores e com as luzes. A figura do índio guarani, os tons exuberantes e os perfumes da natureza tropical diluem os horrores da prisão e dos rituais que aparecem como se mais do que ditos fossem insinuados. Os próprios inquisidores se suavizam, as penas se reduzem e ao holandês voador, como ao índio é oferecida a salvação. Eles se lançam ao espaço numa nave artesanal de fazendas coloridas que se afasta dos seus juizes em gaciosas evoluções.

Nesse dia, que seria o dos castigos, a baía da Guanabara refulgia de “águas belíssimas”. A vista “alcançando a imensidão do mar e a grandeza do céu, dissolvendo-se toda a paisagem numa largueza onde se desconhecem os limites entre a terra, a água e o ar”.

A ficção permitiu o belo e o alentador de uma nave – algo prenhe de loucas esperanças – a voar para o seu destino. Assim finaliza Breviário das terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição. Para trás, no silêncio dos Arquivos, ainda por se conhecer, os duros, os fúnebrastos, os sombrios meandros da Inquisição no Brasil.

*O Estado do Paraná, Curitiba, 10.mai.1998.*

## A ILUSÃO

Cecília Zokner

Acusado de heresia por esculpir santos com fisionomia indígena – “fazer santos que contrariam toda fé”- o índio guarani Francisco Abiaru é atirado nas masmorras do Rio de Janeiro e, lá, espera julgamento. Como Petrus Cornelius, o holandês calvinista. Homens importantes mandaram que o deixassem solto no pátio da cadeia. Ele, então, trepa no beiral para chamar a atenção e obter o que deseja: “uns panos, linhas, varas de taquara e um agulhão grosso”. Quer construir a sua máquina voadora.

Francisco Abiaru convence o guarda da conveniência de lhe dar o que deseja e pouco a pouco vai obtendo essas fazendas que o holandês “armazena entre seus trapos”. E o artefacto vai se fazendo.

Quando chega a Visitação do Santo Ofício está terminado: “um bicho, um desenho imprudente, um delírio”. Que seu autor entende e explica na certeza de que voará . E, nas suas certezas, permanece alheio ao poder da ordem que o mantém preso: “poderosa e intrincada Ordem acima de qualquer ordem, odiada e temida, que julga, prende e mata e é dirigida ninguém sabe como e que se dedica a manter a pureza da fé, e que todos na Colônia portuguesa querem mais é destruir, sendo ela entretanto indestrutível como o Demônio, tudo vê, tudo enxerga e que tem Familiares (nome tão enganosamente suave) por todos os lados cuja função é delatar suspeitos e que tem mais poder que o Rei, e a cujo nome todos tremem de pavor e que leva o cáldido nome de Santo Ofício ou mais vulgarmente Inquisição”.

Por essa ordem será interrogado. O Visitador que viera ao Brasil para “verificar o estado das almas de uma terra assim carente de apoio espiritual” o inquire. E teve que render-se a sua loucura e curvar-se ao seu desejo: “Pois que assim seja. Voarás com tua máquina”. Assim aconteceu. Indiferente ao ritual que o julga, e aos outros acusados, Petrus Cornelius pede para armar seu artefacto e pede que o índio guarani o ajude. Juntos são amarrados na máquina voadora e juntos correm até a proeminência da pedra e se lançam no espaço aéreo. Partem em “graciosas evoluções”, em meio às nuvens.

Desta maneira termina Breviário das terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição, romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, publicado, em 1997, pela L&PM de Porto Alegre. Um final auspicioso nesse afastar-se de um tribunal do Santo Ofício, sem mesmo saber da absolvição, em asas coloridas.

Começara com o naufrágio da pequena embarcação, no rio da Prata, em que Francisco Abiaru carregava o Cristo de madeira. Salvo pela galera Nossa Senhora da Glória, a imagem que havia lavrado com as próprias mãos, escandaliza o frade – “magro e de estranha cabeça raspada, cingida por uma breve coroa de cabelos” - ao fixá-la nos seus olhos amendoados. Influenciando o capitão, o faz decidir a levar preso o índio para o Rio de Janeiro e lá, ainda que sem “ordem decretada e sim de boca” o jogam “numa enxovia recoberta de pedra no chão, no teto e nas paredes”.

Mas, Francisco Abiaru não está sozinho, pois, recolhidos, também ali estão “gentes de todo feitio, feiticeiros, mulheres de má vida, ladrões, blasfemadores, sodomitas, inventores de máquina, padres amancebados que dizem que o comércio carnal não é pecado, judeus ainda não conversos, muçulmanos que estiram seus tapetes ao solo e oram a Maomé, negros que não abandonam seus deuses da África, hereges de Calvino, João Huss e Lutero e adivinhadores do futuro”.

Muitos deles são passíveis, como ele, de comparecer ao Tribunal da Inquisição por verdadeiros ou por falsos crimes. Mas o Visitador chegara brando. No morro da Gávea, onde instalou a sessão final da Mesa do Santo Ofício com a pompa devida – e grande mesa, candelabro, toalha de veludo, cadeiras de braço e altos espaldares, jarros e bacias – absolveu a todos com um grande sinal da cruz.

No dia claro, na “grande pedra plana como um piso de sala, sobranceira à cidade e à baía refulgente de azuis belíssimos”, prevalecendo o perdão, para seu projeto louco voou Petrus Cornelius e levou o índio guarani.

*O Estado do Paraná*, Curitiba, 5. jul. 1998, p. 12

## MOISÉS ISRAEL E RAINHA HÉCUBA: QUEM SÃO ELES?

Isabel Cristina Farias de Lima

Tornar-se um geneticista [especialista em Crítica Geneticista] nos dias atuais é abrir caminhos no universo acadêmico, ou seja, é poder apreciar, duplamente, os escritos de um autor, pois temos o prazer de entrar em contato tanto com a obra publicada quanto com os manuscritos da mesma, o que nos proporciona um maior conhecimento do trabalho do escritor.

Vivenciamos um mundo de ideias e possibilidades que um escritor nos oferece a cada texto através de seus manuscritos; por isso, abranger este estudo é poder também transitar nos marcos deixados pelo escritor durante o processo de criação. É poder contribuir para avanços de novos caminhos de interpretações literárias no universo acadêmico.

Luiz Antonio de Assis Brasil, escritor contemporâneo que várias vezes nos homenageou com obras de cunho nacional, nos proporciona com Breviário das Terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição uma outra oportunidade: a de ingressarmos e investigarmos o processo de criação da mesma.

Gostaríamos de ressaltar que esta é a primeira obra do autor a passar por um processo de investigação de Crítica Genética. Nossa pesquisa está centrada no dossiê referente à obra do autor e estabelecemos como prototexto o próprio dossiê entregue pelo autor, que vem a ser o caderno de anotações, os originais datilografados e o folhetim publicado no Diário do Sul em meados de 1988, último objeto antes da publicação final em livro.

A narrativa traz uma história sobre a Inquisição portuguesa em terras brasileiras. É a história de um índio guarani, vítima da Inquisição, mostrando uma grande alegoria sobre a formação de um País que bravamente mantém-se vivo.

Para tanto, o autor constroipersonagens típicas para discutir nossas raízes nacionais e também a colonização portuguesa no Brasil: o Brasil que tanto nos comove e assusta ao mesmo tempo, pois, como ele mesmo afirma:

*"O que pretendo não é mostrar a outra face da Inquisição, mas trazer alguma luz em relação a esse assunto. Na verdade, ela foi um instrumento de dominação política antes de mais nada. No período absolutista, ela estava a serviço do poder civil, do poder real. Mecanismo que reforçou-se com a descoberta do ouro.*

O texto apresenta também várias personagens para referendar o universo diegético da obra: Francisco Abiaru, Rainha Hécuba, Moisés Israel ou Vasco Antônio, Mariana Gabriela, Mestre Domingos, O Visitador e o Holandês Voador ou Petrus Carnelius.

Entretanto, para ilustrar nosso trabalho, trazemos aqui apenas duas personagens: Rainha Hécuba e Moisés Israel ou Vasco Antônio, personagens prisioneiros, juntamente com Francisco Abiaru. Periféricas se formos analisá-las num todo dentro do campo diegético, mas pontuais no que se refere a construção da narrativa para mostrar a construção da nossa Nação.

Percorrendo o material de pesquisa, verificamos que Rainha Hécuba, personagem misteriosa, que aparece no silêncio da noite para alertar o aborígine Abiaru das mazelas que estão por vir e de como o Brasil está se estruturando, é uma alegoria do processo místico que abarcou o nosso povo e, de certa forma, ela representa o próprio Brasil. O país, tendo sua base étnica formada pelos índios, portugueses e negros, adotou, principalmente deste último, a predisposição para as crenças e adivinhações.

O processo alegórico, segundo Walter Benjamin, mostra ao observador a outra face da história: a face hipócrita. A alegoria pode ser a busca do outro lado da realidade ou uma maneira de ver a realidade por antecipação. É isso que vemos nas anotações do autor: o cuidado em criar uma personagem que percebesse os fatos sem estar baseado em dados científicos. Pois como ele mesmo diz:

*- Fazer com que cada prisioneiro da Inquisição represente um tipo, todos rebeldes: a) o lusitano xenófobo, que odeia tudo quanto é espanhol e pega uma cruzada contra a espanidade; b) aquele que é totalmente descrente da lusitanidade, e augura um péssimo futuro ao Brasil.*

Rainha Hécuba aparece acompanhada de uma garrafa, na qual todos respeitam por saber que é ali que fica guardado Alimã, seu enviado do Demônio que prediz o futuro das terras brasileiras.

Ao construir uma personagem voltada para adivinhações e crenças, o escritor quis "personificar" a terra: Brasil, pois quando ela perde sua garrafa fica sem rumo:

*(...)- Não sou mais Rainha" - ela diz, os olhos cravados nele - perdi meu consolador e o meu guia. (...) "esse infeliz pensa que posso ser ainda mãe. Meu leite secou. Me tiraram todo e nada mais me resta. De agora em diante pode me chamar de Brasil".*

É curioso a investigação desta personagem, por que Assis Brasil parece ter muito bem definida a construção desta metáfora, pois no caderno de anotações ela é apenas pontuada, assinalada, ao passo que no caderno datilografado ela é desenvolvida de forma bem definida, sem receios da parte do escritor, ou seja, ele gasta algumas laudas para expor o pensamento de Rainha Hécuba e se Alimã.

O autor, para melhor evidenciar esta alegoria/personagem muda alguns parágrafos de lugar e substitui, muitas vezes, frases inteiras. As mudanças de verbo parece ser uma constante no processo de criação do escritor; o que dá para nós uma maior clareza da construção deste actante, pois no diálogo do Visitador com o Filipe mostra bem a preocupação de todos quanto ao conteúdo da garrafa e o que ela e o seu possuidor representam naquele momento. Em outros momentos o autor deixa apenas como ideia, sem necessariamente desenvolver posteriormente.

Moisés Israel (Vasco Antônio), personagem religiosa, já tem outra função dentro da narrativa. O escritor cria esta personagem para exercer a função de um organizador dos fatos e sintetizador da tensão crescente que apresenta os escritos, uma vez que relata ao índio seu destino (e dele mesmo, Vasco Antônio) que em nada difere do que a Rainha Hécuba havia "adivinhado".

Moisés Israel traz dentro de si uma imensa melancolia, evidenciada cada vez mais por sua lucidez diante dos fatos e por suas longas introspecções, prevendo os destinos catastróficos da cada prisioneiro, pois nada mais havia para fazer do que esperar e pensar até que tudo chegasse a um fim. Tal como Rainha Hécuba, Moisés Israel também, em alguns momentos, é apenas pontuado no caderno de anotações para no caderno datilografado ser desenvolvido e "caracterizado" em suas mazelas e preocupações infinitas diante da nova terra.

Primeiramente o autor pensa em criar uma personagem forte, decidida e ciente de seu lugar na sociedade. Para isso no caderno de anotações ele "rascunha" um padre de fala alta e grossa, sem temer qualquer autoridade. Porém, mais adiante ele muda essa característica, pois resolve dar outro rumo ao personagem. De um actante resoluto, decidido e, muitas vezes, tendo

uma atitude debochada em relação ao Santo Ofício, surge um padre assustado, com todos os medos que um ser humano pode ter, sem forças e clareza para esperar o julgamento. Tornou-se tão pesada esta situação que para ele foi como se estivesse indo para o julgamento do Juízo Final, pois não aguentou tamanha pressão e se suicidou enforcando-se dentro de sua cela na prisão.

Quem são eles na verdade? Por que o escritor os pontuou em anotações enxutas para mais adiante serem desenvolvidos com toda a força? Eles são personagens que ajudam a elucidar a formação da Nação que o escritor queria evidenciar. Essa Nação que foi criada com interesses, com o velho "jeitinho" brasileiro para resolver problemas de interesse próprio. A partir daí, ele pede licença para o leitor reconstruir a história de forma mais comprometida, refletindo, via literatura, sobre os erros do passado, e a ver em que medida eles permanecem presentes entre nós, com que razões, por que motivos.

---

Comunicação foi apresentada na X<sup>o</sup> Semana de Letras da UFRGS, nos dias 02 - 05 de dezembro de 2003, no Campus do Vale - Instituto de Letras da UFRGS.

## CELEBRAÇÃO DA MISTIÇAGEM

Luís Bueno

Se, com aquela vontade de dizer tudo, mas sabendo que se vai dizer quase nada, fosse possível escolher uma expressão que definisse a melhor qualidade de romancista de Luiz Antonio de Assis Brasil, essa expressão seria, certamente, “um contador de histórias”. Dizendo de outra forma, ele é um autor que, escrevendo a partir da História, interessa-se mesmo pela história.

Seus dois novos livros são boa demonstração disso. Concerto campestre narra a história de um estancieiro já velho que resolve montar e manter uma orquestra particular. Para isso, além de alguns músicos, contrata um maestro com fama de libertino, que, mais tarde, acabará se envolvendo com sua filha. Esse caso de amor será o verdadeiro centro de desenvolvimento do livro. Mas a forma pela qual o leitor vai descobrir isso indica a habilidade do contador de histórias Assis Brasil. Aparentemente fixando o foco de atenção na estranha mania musical do fazendeiro, o narrador deixa para as últimas linhas de cada um dos três primeiros capítulos revelações bombásticas que, literalmente, desnorream o leitor. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que funde as histórias do pai e da filha, cria uma forma de suspense que nos joga irresistivelmente para a frente na leitura do livro.

O mundo em que o romance opera é o da vida íntima das famílias ricas do interior do Brasil no século 19; nesse ambiente, aparece uma heroína peculiar, Clara Vitória. Um pouco presa de sua própria ignorância, há nela uma coragem que resiste pela passividade, pela aceitação do caráter naturalmente transgressor do destino que lhe coube. Sem discursos ou heroísmos de almanaque, sua alma simples, mas nada banal, é desenhada com a perícia de um autor que, em obras anteriores, já havia se mostrado bom construtor de personagens femininas.

Em “Breviário das Terras do Brasil” estamos mais próximos da “grande História”, colocados diante do poder o Santo Ofício em inícios do século 18. Francisco Abiaru, um índio guarani criado nas Missões, é salvo por um navio português das águas do rio da Prata, agarrado a uma imagem de Jesus Cristo esculpida por ele mesmo. Os traços indígenas desse cristo levam um padre que está a bordo a suspeitar de heresia e conduzir o índio ao Rio de Janeiro, para os cárceres da Inquisição. Aí somos apresentados a uma série de acusados de crimes contra a igreja, como um padre jesuíta que permanece ligado a suas origens judaicas ou um holandês que inventou uma máquina de voar e sonha restabelecer o poder de Maurício de Nassau em Pernambuco.

O julgamento, no entanto, caminha de forma a dissolver a “grande História” da inquisição portuguesa na vida pessoal de um inquisidor cheio de culpas pelo papel que voluntariamente cumpriu, quando jovem, no processo do padre Vieira. e o que era para ser uma demonstração arbitrária de poder da metrópole acaba se convertendo numa celebração do que há de mais radicalmente próprio à colônia: o elemento marginal (o índio, o negro, o não-europeu) e a mestiçagem.

Essa celebração também está presente, embora mais sutilmente, em Concerto campestre. Afinal, o maestro, “um mulato-claro corpulento demais para a função”, é que vai provocar uma crise e sua superação num lugar morto do interior do rio Grande do Sul, trazendo-lhe vida. A figura-síntese do mulato é o elemento novo, capaz de iniciar uma nova tradição.

Em “Breviário das Terras do Brasil” ainda é possível apontar um ou outro detalhe que fica negligenciado em nome da fluência do texto, como acontece quando Francisco Abiaru, no meio de um diálogo, troca abruptamente o espanhol pelo português, aplainando um ponto que se revelará importante no livro – a relação do homem com o idioma e seu eventual esquecimento. Mas Concerto campestre, aparentemente menos ambiciosos, é exemplar da boa literatura que

Assis Brasil vem fazendo, uma literatura que consegue ir muito além de um regionalismo mais estreito sem deixa de se voltar para uma região específica do país.

*Folha de São Paulo, mais! 03.mai.1998.*

## PERSONAGENS SEM VOZ POVOAM ROMANCE-FOLHETIM

Volnyr Santos

*Assis Brasil expõe traços da marginalizada cultura indígena e da Inquisição no país do século 17.*

Não resta a menor dúvida de que há muitas e discutíveis razões para a visão preconceituosa que os primeiros colonizadores tiveram das terras americanas, até mesmo das brasileiras. Os portugueses aqui chegados não tinham interesse na preservação da cultura indígena existente. A própria palavra índio, por exemplo, hoje estereotipada na concepção de homens inferiores, nasceu da ilusão geográfica de Colombo e de seus marinheiros.

A contribuição que a literatura vem dar a essa discussão, sem que isso signifique um trabalho de pesquisa etnológica, vem da publicação de Breviário das Terras do Brasil, de Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre; L&PM, 1997), texto anteriormente publicado sob a forma de folhetim no jornal Diário do Sul, entre julho e setembro de 1988.

A narrativa preparada pelo escritor gaúcho utiliza técnicas de um tipo de texto reconhecido como romance-folhetim, o que de nenhum modo diminui sua importância enquanto contribuição criativa. É claro que não são omitidos do texto alguns aspectos canônicos do gênero: à intriga, num ritmo tenso, vão sendo acrescentados incidentes que se desdobram em outras situações similares contínuas, objetivando o desenlace quase sempre compensador.

No caso de Breviário das terras do Brasil, o caráter ortodoxo do romance-folhetim é extremamente sugestivo. É com esse recurso que Assis Brasil trata de uma temática curiosa, a presença da Inquisição no Brasil no século 17, sem perder a validade relativa dos valores a serem interpretados.

O formato da narrativa permite quebrar a rigidez e a complexidade do tema e, ao mesmo tempo, iluminar aqueles ângulos que normalmente escapam a um exame metódico e frio da realidade. Aos olhos da literatura, os mitos, as tradições em sua configuração viva se manifestam simbolicamente, dando ao escritor as condições de ficar muito além dos fatos, sem que isso represente uma deturpação.

### NO ÚLTIMO CAPÍTULO SÃO JULGADOS OS QUE VIOLARAM PRECEITOS CATÓLICOS

A Sociedade brasileira escravocrata do século 17 tinha sua dinâmica equilibrada pelo relacionamento entre colonos produtores de açúcar e reinóis. É nessa época que se dá a invasão holandesa e é também o momento histórico em que Portugal radicaliza o pacto colonial e, por consequência, se acentuam as insatisfações e as primeiras rebeliões. No fim do século, a descoberta do ouro, o surgimento da chamada região das minas. Acima disso tudo, a Igreja. E, acima da Igreja, a Inquisição.

O Brasil, não tendo um tribunal de inquisição autônomo, dependia do Santo Ofício português. A visitação era o modo como a Inquisição funcionava por aqui: um padre visitador, um notário e um meirinho julgavam crimes como judaísmo, bigamia, homossexualismo e heresia. É nesse espaço social, histórico e religioso que se situa o livro de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Como não há verdade que exclua a emoção estética, o romance estiliza, não sem uma dose de ironia, o mundo colonial desordenado e dividido do seiscentismo brasileiro, associando a trajetória de um índio guarani, Francisco Abiaru, naufragado no Rio da prata, à chegada de um visitador inquisitorial no rio de Janeiro. De Navio, o índio, juntamente com o padre-mestre jesuíta, dirige-se para Buenos Aires, para comercializar esculturas produzidas nas missões. Olhos amendoados - Salvo por um navio português, Francisco Abiaru vai ser levado preso para o Rio à disposição da inquisição. Seu crime: haver esculpido um Cristo com olhos amendoados,

obra considerada herética, escultura que, ironicamente, permite a sua salvação, já que, naufragado, se manteve abraçado a ela, à espera de socorro.

A captação de sugestões que o *Breviário das Terras do Brasil* assinala é variada. Partindo da circunstância histórica, o papel que a Igreja exerceu no processo inquisitório é filtrado com ironia complacente num ceticismo que fica num meio-termo entre o humor e o trágico. Deslocando o problema, no entanto, se seus fundamentos históricos, o que ocorre é a metamorfose do episódio em seu nível transfigurador e metafórico.

O texto passa a ser lido, então, como uma forma de restauração da cultura, seja no seu estado espontâneo, seja como reconhecimento de sua sobrevivência, circunstância que o escritor, sensível à denúncia e ao apelo, refaz no seu sentido original. É notável, por isso, o modo como Assis Brasil, ao reconstruir o universo poético popular, mostra-o aparentemente rude, mas de uma expressividade comovente.

Dizia André Gide que, em arte, a descendência dos grandes homens é sempre duvidosa e não é jamais a obra-prima que o discípulo imitará ou a qual buscará inspiração, mas contrariamente, é o defeito. Para o escritor francês, é o imperfeito que o discípulo retoma, porque é isso apenas que ele pode ter a veleidade de levar adiante.

É provável que Gide tivesse razão. Pensando, no entanto, em Francisco Abiaru, o índio guarani que esculpe o Cristo de olhos puxados, a metáfora vai mais além, porque, se é possível aceitar a hipótese de que o Cristo que a Igreja invoca para justificar a própria ação inquisitorial é ausente de defeitos, é, da mesma forma, plausível a ideia de que essa perfeição é incompatível com o uso que se faz dela. (O processo inquisitório não dava ao réu oportunidades de defesa.) Diante disso, o Cristo-índio representa, assim como o seu criador, o caráter emancipatório das populações ameríndias, porque a sua originalidade recompõe uma cultura em seu estado mais puro.

#### FORMATO DA NARRATIVA PERMITE QUEBRAR A RIGIDEZ E A COMPLEXIDADE DO TEMA

Extravasando os elementos factuais, há outros valores éticos e outros objetivos estéticos que podem ser alcançados no sacrifício a que Assis Brasil submete o índio Francisco Abiaru e toda uma plêiade de personagens que, historicamente sem voz, são invocados poeticamente. A dialética que o escritor propõe é a possibilidade de mostrar o conflito da criatura com a realidade que a circunda, mesmo que isso esteja marcado por uma circunstância fantástica.

No episódio que encerra *Breviário das Terras do Brasil*, há o julgamento dos que transgrediram os preceitos católicos. Entre eles, além do índio Francisco, está o holandês voador, um sonhador malucado que atende pelo nome de Petrus Cornelius e construiu uma máquina voadora para alcançar um lugar chamado Mauritzstaad. É nessa passagem da história que os destinos dos dois se unem.

Auxiliado pelo índio, Petrus Cornelius consegue sua inusitada máquina voadora: em seu bojo, sugestivamente, um índio guarani e um europeu visionário, imagem com a qual Assis Brasil propõe, ao assumir-se como um ilusionista, um fim enigmático para o romance que, independentemente da solução encontrada pelo leitor, se revela compensador.

A redenção dos pecadores, assim como o ajustamento do mundo, tanto pode representar a paródia de uma certa realidade social a que recorreremos para podermos dela nos desvincular, quanto a atitude racional que se utiliza da fantasia como agente de uma ambiguidade em que o mundo se diz aparentemente como linguagem.

## A JUSTIÇA E A LITERATURA

Luís Augusto Fischer

### BREVIÁRIO

Falamos ainda esses dias no Luiz Antonio de Assis Brasil e me lembrei de recomendar, agora, uma leitura para acompanhar o El Nino (legal usar este artigo duplo, o “o” e o “El”, que nem a gente dizia os The Doors), que nos deixa enfurnados em casa, pedindo aos céus alguma clemência. Trata-se da novela *Breviário das Terras do Brasil*, que traz por subtítulo “uma aventura nos tempos da Inquisição” (editora L&PM).

Para quem não lembra, é aquela novela que o Luiz Antonio fez publicar no falecido Diário do Sul, de saudosa memória, em formato de folhetim, um capítulo ao dia, em 1988. Eu tinha lido então, mas agora reli. A visão de conjunto é outra coisa. Temos aí a conhecida qualidade do autor em manejar a narração longa, em linguagem e em estrutura. Aliás, em linguagem o breviário apresenta, sobretudo nos primeiros capítulos, uma certa ousadia maior do que a média do trabalho de Assis Brasil. Uma linguagem que tem algo de vivacidade e da renovação sintática que José Saramago trouxe para a língua portuguesa de nossos dias. (depois, a linguagem se acomoda no leito já conhecido.)

Conta a história de Francisco Abiaru, um índio escultor das Missões jesuíticas hoje em território gaúcho, que estava indo de barco, com mais gente, até Buenos Aires, para vender a produção artística de seus pares. Mas o barco afunda e Abiaru sobrevive, só, agarrado a um cristo de madeira, esculpido por ele. É resgatado por um barco português, que está indo o sul para o Rio de Janeiro. Claro, alguma confusão deveria acontecer para que o subtítulo fosse o que é: um padre resolve encrencar com a escultura e com Abiaru, achando que o índio tomou liberdades demais ao fazer sobretudo o rosto do salvador dos cristãos. Que o cristo estava, enfim, conspurcado por traços indígenas.

Segue-se que ele vai preso, sofre processo da Inquisição, aquela demência toda que hoje conhecemos bastante bem. E Abiaru segue firme em suas convicções católicas temperadas de jesuitismo (numa época, é bom lembrar, que perseguiu aos próprios jesuítas, na segunda metade do século XVIII). E conhece um jesuíta judeu (sim, uma bela criação), o Holandês Voador, preso como o índio, uma negra feiticeira chamada Rainha Hécuba, além de figuras interessantes ficcionalmente, como o Mestre Domingos, escultor medíocre que se dana do talento de Abiaru, sendo uma espécie de Salieri tropical e colonial. Mais uma vez, ao longo da leitura vai ficando clara, escarrada, a vocação da narrativa de Assis Brasil para o cinema, e para o cinema de espetáculo especificamente.

O livro é bom de ler, agradável, correto. O final, talvez pela circunstância de ter sido escrito para jornal, apela para uma fantasia que não me soou bom, mas não fez feio, no contexto. Se fosse possível um comentário ideológico da novela, diria que Assis Brasil faz, aqui, a apologia do trabalho missionário dos jesuítas e a acusação da rastaquerice (se existe a palavra) da Igreja portuguesa em geral. Absolve totalmente a Companhia de Jesus (Assis Brasil estudou no Anchieta e conhece a fundo a história brasileira) e mete o pau na mentalidade do estado português e da Igreja correspondente. E Abiaru surge como uma espécie de bom selvagem redivivo, um índio bom, educado, defensor de preceitos relativamente liberais dos jesuítas (ou, pelo menos, dos jesuítas segundo a opinião do autor, opinião de que partilho, aliás).

## CONEXÃO LETRAS

## N. 6 - LITERATURAS DAS AMÉRICAS ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

**Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas**Zilá Bernd<sup>7</sup>

Resumé: L'article propose une réflexion théorique sur le concept de traces, en évoquant ses origines ainsi que les principaux auteurs qui l'ont utilisé, en introduisant des variantes terminologiques comme "rastros", "ruines", "résidus", etc. L'article souligne l'importance du concept dans la construction des littératures des Amériques contemporaines et présente un exemple de roman de la littérature brésilienne, construit à partir des résidus memoriaux: *Breviário das terras do Brasil*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (1997).

Mots-clés: esthétique des traces, résidus memoriaux, littérature brésilienne, mémoire collective

Resumo: O artigo pretende se deter em uma reflexão teórica sobre os vestígios (traces), evocando as origens do conceito bem como os principais autores que o utilizaram, introduzindo variantes terminológicas como "rastros", "ruínas", "resíduos", etc. Leva-se em conta a importância desse conceito para a leitura das literaturas das Américas na contemporaneidade e apresenta-se um exemplo de romance da literatura brasileira, construído a partir de resíduos memoriais: *Breviário das terras do Brasil*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (1997).

Palavras-chaves: estética dos vestígios, rastros, resíduos memoriais, literatura brasileira, memória coletiva

La littérature ne récrit pas l'histoire, elle invente du temps que l'histoire n'a pas "retenu": un temps anamnésique plutôt que mémoriel, un temps d'oubli que seule la parole peut remonter jusqu'à la source. L'écriture poétique ou romanesque relève en effet, dans ses reliefs les plus saillants, ses excroissances les plus prégnantes, de qui tombe ou est tombé dans l'oubli le plus profond, dans les creux de l'histoire, les anfractuosités de la mémoire, ses failles, ses interstices, que la fiction seule peut pénétrer, puis explorer (Ouellet, 2008, p. 13).

## A ficção como lugar privilegiado de memória

Partindo dos pressupostos teóricos, que alicerçam a estética dos vestígios, consideramos a importância de explorar este tempo que a história não foi capaz de "reter", para perscrutar em romances e em textos poéticos americanos, essas "falhas" e "interstícios" de que nos fala Pierre Ouellet. Ele próprio ficcionista e poeta além de teórico da literatura, sustenta que só a literatura pode penetrar nas falhas e desvios da história e da memória, tentando proceder à anamnese

---

<sup>7</sup> Zilá Bernd é professora colaboradora convidada do PPG-Letras/UFRGS, e professora do mestrado em Memória Social e Bens Culturais do UNILASALLE/Canoas. É bolsista PQ do CNPq. Atua nas áreas de literaturas da francofonia nas Américas, brasileira, afro-brasileira e comparada.  
zilab@uol.com.br

para remontar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história.

Se, por um lado, interessa para a estética dos vestígios flagrar nos textos ficcionais esse “tempo do esquecimento”, que emerge através da palavra poética, interessa perceber também o que a literatura, por sua vez, tenta ocultar em determinados períodos e apontar como certos temas-tabu re-emergem em outros períodos da história literária.

Ainda conforme o autor quebequense, não são as ideologias, nem a opinião pública ou o discurso midiático que desvelam o “*esprit du temps*”, mas é a palavra poética que consegue enunciar com maior pertinência a “socialidade estética” ou a sensibilidade compartilhada, reveladora do sentido “da vida sensível de uma coletividade em uma determinada etapa de sua evolução” (2008, p. 153).

Partimos então do princípio de que a investigação sobre a ficção romanesca do final do século XX e princípios dos XXI é o lugar privilegiado de memória coletiva, permitindo a decodificação das escolhas que as comunidades novas das Américas fizeram e fazem em relação a suas ancestralidades. Além da escolha e da adoção da memória longa, Gérard Bouchard menciona a ocorrência de “nós de memória” que consistem na recusa ou incapacidade de recordar “memórias vergonhosas”, levando à criação de mitologias de substituição. Pretende-se mostrar a importância desse viés investigativo aplicado sobretudo às literaturas das Américas, sublinhando as estratégias utilizadas pela ficção para camuflar o “mal-estar da origem” que são, na pós-modernidade, convertidas em seu avesso, notando-se a necessidade imperiosa de romper pactos de silêncio, de reconhecer a impureza das origens e libertar a memória vergonhosa, desfazendo os nós de memória acima citados (Bouchard, 2009). O autor alerta que ficar atento aos jogos e aos nós de memória torna-se, em determinados casos, mais importante do que analisar os “lugares de memória” (Pierre Nora), já que os casos de bloqueio e de amnésia geram situações de ambivalência que podem ser reveladores do identitário em determinados estados de sociedade.

O ato de desfazer os nós leva os escritores a realizar o trabalho da (an)amnésia que contém, ao mesmo tempo, “a ideia de amnésia (perda da memória) e anamnésia (recuperação, restabelecimento da memória)” (MOSER, 2009, p.17). O autor refere que memória e esquecimento não constituem uma oposição binária, mas que o esquecimento se constitui como uma necessidade operacional no jogo dialético memória/esquecimento. Assim, salienta o fato de que as transferências culturais têm uma “necessidade sistêmica de esquecimento”, apresentando o seguinte exemplo: “para que a flor-de-lis dos Bourbon possa se tornar um símbolo identitário na bandeira quebequense é necessário esquecer o que ela era antes, e que ainda o é – um símbolo da monarquia francesa” (p.18). Nesse sentido, Walter Moser, que vem estudando há muitos anos as mobilidades e transferências culturais, sublinha que em toda transferência cultural há um momento inicial de transporte de materiais de um sistema doador a um sistema receptor; depois dá-se o deslocamento e a inserção deste material na cultura do novo sistema. Nesse processo é necessário que a identidade original do material seja apagada: “quanto mais a identidade original do material é esquecida no processo, mais o material estará disponível para uma reinserção bem-sucedida no novo sistema” (p.19).

Na medida em que as culturas do Novo Mundo se constroem e se desconstroem com base em incessantes processos de transculturação, a questão do esquecimento envolvido nestes processos é extremamente pertinente ao estudo que nos propomos desenvolver no âmbito do presente artigo.

O artigo visa a analisar as estratégias utilizadas por autores das literaturas das Américas de construir uma memória longa (G. Bouchard) ou memória de longa duração (F. Braudel) com base na recuperação de vestígios (traces) oriundos de memórias múltiplas em circulação no contexto crioulo das Américas. Nesse sentido, no entre-lugar entre memória, esquecimento e silêncio, criam-se estéticas feitas de vestígios culturais os mais diversos que pretende-se mapear, analisar e classificar de acordo com as diferentes estratégias que determinam, de um lado, o trabalho, o dever e os abusos de memória, e, de outro, o esquecimento, o não-dito, o silêncio e os mecanismos ativadores de memórias reinventadas.

Para essa proposta de leitura, torna-se fundamental uma breve revisão do conceito de trace. Assim, apresentamos, de forma resumida, os pressupostos teóricos de Jacques Derrida, retomados por Édouard Glissant, além de mencionar os estudos de Carlo Ginzburg sobre o conceito de “rastros” e de Paul Ricoeur, sobre as “marcas”. Como sabemos, a noção de trace pode ser entendida como a ausência de uma presença: seria o simulacro de uma presença que se desloca. Em *Le monolingüisme de l'autre*, Derrida, trabalhando com a situação crucial dos colonizados de terem que se exprimir na língua do outro (colonizador), volta a refletir sobre a situação do exilado que rompe com sua tradição, se desenraiza, torna-se em parte amnésico, o que desencadeia “a pulsão genealógica, o desejo do idioma, o movimento compulsivo em direção à anamnese, o amor destrutivo pelo proibido” (1996, p. 116).

Na mesma obra, J. Derrida refere ainda que podem ocorrer três situações aos que - no exílio - perdem a memória depositada na língua de origem: 1. amnésia total (uma espécie de loucura); 2. adesão homogênea à língua dominante (outra espécie de loucura); 3. hipermnésia, ou suplemento de fidelidade, excrescência da memória. É nesse sentido que ele volta a falar de traces, de escritura, de língua, de experiências “que levam para além da simples reconstituição de uma herança dada, para além de um passado disponível” (p.116-117).

Trace corresponde a marcas deixadas pela passagem de um ser ou objeto, pista, resto, vestígio. Segundo J. Derrida “não existe presente que não seja constituído sem referência a um outro tempo, a um outro presente” (Apud, Wolfreys, 2007, p.19). Wolfreys, em *Compreender Derrida*, relembra as teses do filósofo francófono, que via a literatura “como o receptáculo dos resíduos e traduções daqueles discursos e práticas do passado que deixam suas marcas de fantasma em nós mesmos, no que chamamos nosso presente, na identidade de hoje ou onde alguém está, na (essa coisa estranha chamada) literatura” (p. 210). Nessa medida, toda escritura é uma casa assombrada, devido a intercorrências tais como citações, alusões, menções, recordações, referências, etc

Paul Ricoeur também faz alusão, ao estudar a memória, à marca deixada por um timbre em cima de cera quente: “se a marca é presente, o timbre já não o é”. Usa esta metáfora para falar de imagens (lembranças) que se apresentam como trace (vestígios, marcas), signos da coisa ausente (Ricoeur, 2003, p.16). Nessa mesma linha, Édouard Glissant retoma a metáfora da trace, valorizando-a no sentido de afirmar que “la pensée de la trace est celle qui s’oppose aujourd’hui le plus valablement à la fausse universalité des pensées de système” (Glissant, 1995, p. 15). Utiliza esta imagem quando descreve o migrante nu (escravo) trazido à força da África e obrigado a aderir à cultura dos senhores, colocando a questão: o que vai se passar com este migrante? “Il recompose par traces une langue et des arts qu’on pourrait dire valable pour tous”. O exemplo que o autor apresenta é o seguinte: a conservação por determinadas comunidades que chegaram ao Novo Mundo de tradições, cantos, lendas, cerimônias de enterro, festas, etc. não foi possível para o deportado africano, que chegou em condições muito precárias e na condição de propriedade do senhor branco. Contudo, ele fez algo de imprevisível a partir unicamente do poder da memória: a partir dos vestígios que lhe restaram pôde (re)compôr, de um lado, línguas crioulas com base em vestígios das línguas africanas e, de outro, formas de arte como o jazz, reconstituído nas Américas a partir de traces de ritmos africanos, sendo hoje considerado música de todos e não apenas da comunidade afro-americana (cf. Glissant, 1995, p.15).

Parte-se então desses conceitos para proceder à leitura de *Breviário das terras do Brasil*, procurando avaliar as estratégias do autor ao resgatar fragmentos de memória coletiva, que restaram do processo avassalador da colonização, e recompor elementos de nossa história que os documentos oficiais foram incapazes de “reter”.

#### *Breviário das terras do Brasil; uma aventura nos tempos da Inquisição*

O leitura do *Breviário das terras do Brasil*, nos faz recuar ao Brasil do século XVIII e mergulhar na pouco conhecida história da presença dos inquisidores em nosso país. Muito pouco desses sombrios acontecimentos foram retidos por nossa melhor historiografia. Verifica-se nessa ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, editado pela L&PM em 1997 e publicado inicialmente como folhetim no *Diário do Sul* de julho a setembro de 1988, um verdadeiro trabalho de reconstituição de um período da História do Brasil a partir de vestígios, de marcas deixadas pelos guaranis que, ao reproduzirem o Barroco europeu em suas esculturas, subvertiam o modelo proposto, acrescentando marcas de sua própria cultura.

#### Colocar imagem já salva

A obra inicia com a utilização de uma belíssima metáfora: a escultura, representando um Cristo, feita pelo índio guarani Francisco Abiaru, naufraga junto com seu autor, ficando ambos à deriva depois do naufrágio do barco em que se encontravam durante uma tentativa mal-sucedida de descer o Rio da Prata para chegar das Missões Jesuíticas à cidade de Buenos Aires. Trata-se de uma alusão ao desaparecimento quase total da chamada arte missioneira, desenvolvida no âmbito do processo de evangelização dos guaranis realizado pelos jesuítas espanhóis em território onde hoje se situam as fronteiras do Brasil, do Uruguai e da Argentina. Os padres, em sua missão evangelizadora, tentavam aproximar os índios da cultura europeia, propondo-lhes modelos musicais e escultóricos vigentes na Europa nos séculos XVII e XVIII.

O pretendido processo de aculturação encontrou resistência por parte dos guaranis que, ao reproduzirem o modelo do barroco europeu, o transgrediam, representando as figuras dos santos e até do próprio Cristo, com a pele amorenada, os olhos amendoados e usando, por vezes, cocares e outros adereços típicos, como penas de aves, da cultura indígena. Estavam iniciando com tais procedimentos, já no início do século XVIII, as estratégias de apropriação e devoração da cultura europeia, tal como será preconizado dois séculos mais tarde pelos modernistas, na *Semana de Arte Moderna* e, posteriormente, pelo *Manifesto Antropófago* de 1928.

Do choque das duas culturas começava a ser gestada uma nova, a cultura americana, oriunda de fecundos processos de transculturação durante os quais, do contato de duas culturas, ocorre a perda de elementos da cultura de origem e a passagem de elementos culturais de um modelo a outro, dando origem a produtos culturais novos, e necessariamente mestiços. O grande feito do autor foi o de flagrar, no início do século XVIII, em pleno Brasil colonial, através de uma escultura salva de um naufrágio, a prova do processo de transculturação que esteve na gênese da cultura brasileira e latino-americana.

Como em vários de seus romances, escritos posteriormente, como *O pintor de retratos e Música perdida*, Assis Brasil focaliza o tema do embate travado entre a cultura ocidental eurocêntrica, que quer impor-se não apenas como superior mas como única possível, e a cultura autóctone americana que, na impossibilidade de deter o curso avassalador da colonização, sabota o processo de aculturação, apropriando-se dos “modelos”, imprimindo neles as marcas de sua cultura e preservando, assim, os traços de sua própria identidade.

Por que o livro se autoneia um “breviário”? Como sabemos, breviário é um livro que contém de forma prática e abreviada todos os textos necessários para o ofício divino, condensando, em um só volume, o que se encontra disperso em vários livros. Trata-se, portanto, de

uma reflexão condensada sobre as terras do Brasil nos tempos da Inquisição. Condensada, porém, essencial para a compreensão de nossa formação cultural e, por extensão, da construção de nosso identitário mestiço. A obra revela como se engendra e se hibridiza a cultura nacional, como os tentáculos do eurocentrismo pretendiam se impor sobre as culturas autóctones e como as estratégias de desvio e de mobilidade conseguiram driblar o monologismo oficial. Fica sutilmente manifesto que o barroco passa, em terras americanas por uma reciclagem e constrói-se como crítica ao projeto iluminista eurocêntrico.

O Breviário constrói-se, pois, a partir da imagem do Salvador, destroço de um naufrágio e ao mesmo tempo tábua de salvação para o índio que só consegue salvar-se por ter-se agarrado fortemente à imagem de madeira. Para ele, tão importante quanto salvar sua vida era salvar sua obra de arte: um Cristo de olhos amendoados como o dos guaranis o qual ira despertar a ira do Visitador. “Apenas lhe restava o salvador, e nunca Ele foi tão merecedor deste nome” (1987, p. 10). Os olhos amendoados da escultura guarani revertem o conceito de que o homem foi criado à imagem e semelhança do criador. Aqui Deus é recriado à imagem e semelhança dos indígenas da nação guarani, remetendo ao fato de que Cristo “pode ter os rostos de todas as nações” (p. 91) já que veio à terra para redimir a humanidade. O procedimento, contudo, foi considerado pelo tribunal da Inquisição como uma “heresia implícita”, crime que poderia ser punido com a pena capital, já que subvertia o cânone até então aceito por todos os escultores na Europa e nas colônias.

A ficção retém, assim, o início do que viria a ser um longo processo de hibridação cultural nas Américas, a começar pelo nome do personagem que tem o prenome cristão – Francisco – e o sobrenome guarani – Abiaru. Sua obra, exemplar da estatuária missionária, será plasmada a partir da combinação de elementos das duas culturas, apontando para a impossibilidade de o artista americano imitar servilmente os modelos estrangeiros. A repetição pura e simples não existe: o “modelo” reproduzido em outras geografias e latitudes nunca será totalmente fiel, até mesmo pela utilização de materiais e anilinas locais, inexistentes no contexto europeu. No Novo Mundo o barroco assumirá feição original, desvelando a cara miscigenada de seus artífices.

A Inquisição, contudo, outorgando a si própria o direito de legislar sobre os destinos dos povos colonizados, não chega a compreender a originalidade do que está sendo produzido, vendo as obras do artista guarani como aberração, como monstruosidade, “como produto de uma mente ociosa e inculta” (p. 156).

Vale lembrar aqui a etimologia de “híbrido (hybris)” que remete à ultraje, à ultrapassagem de limites, algo que merece punição por desrespeito às normas estabelecidas. Assim, os acusadores de Abiaru o julgam merecedor da pena de morte pela heresia de ousar desobedecer as regras da tradição europeia no que diz respeito à arte religiosa, construindo uma obra híbrida, ficando evidentes os elementos culturais de sua própria etnia. Deste modo conclui o acusador de Abiaru: “As peças que obrou durante o tempo em que esteve na oficina de Mestre Domingos bem atestam sua índole malévola e perversa” (p. 213). De modo surpreendente, o Visitador, que preside o tribunal composto na cidade do Rio de Janeiro para julgar vários “infratores”, conclui pela absolvição de Abiaru. Esse, contudo, convicto que estava de sua condenação, salta na máquina voadora junto com um holandês, também acusado de heresia e condenado a utilizar a máquina que ele afirmava servir para voar.

### Concluindo

O final é ambíguo já que o leitor não fica sabendo se o aparato voador conseguirá chegar à planície com seus tripulantes a salvo. Deixar o final em aberto, constitui-se em estratégia do autor que pode ser lida como uma impossibilidade de prever o futuro dessa aventura artística e cultural que se encena em terras do Novo Mundo. O fator de imprevisibilidade acerca do devir da cultura em terras americanas fica assinalado através da tática de deixar a obra aberta.

Assis Brasil não reescreve a História do Brasil do início do século XVIII; ele reinventa um tempo perdido pelas omissões da História, um “tempo amnésico”, como refere Pierre Ouellet, na medida em que a obra se constrói num espaço-tempo intervalar que se situa entre memória e esquecimento. Somente a ficção pode reconstruir a partir de rastros – as marcas que os guaranis deixaram no barroco missionário – os fatos relegados ao esquecimento como os primeiros sinais de insubmissão aos moldes europeus e os primeiros passos do processo ainda inacabado de transculturação. Tal procedimento revela a proposta do autor de dotar o Brasil de uma memória longa, colocando como ator principal um índio guarani que ousou modificar o cânone artístico de seu tempo.

O Brasil e seus primeiros habitantes – os índios - passam a constituir essa memória longa, em um plano de superioridade artística em relação aos portugueses. Cabe ao índio guarani, secundado por uma prisioneira negra, a rainha Hécuba, o papel de deslocar e inserir elementos de suas memórias coletivas nos procedimentos de transferência cultural que têm lugar com a chegada dos europeus e dos escravos ao Brasil, a partir do século XVI. Surge desse modo uma cultura brasileira como “receptáculo de resíduos e tradução de práticas do passado”, para retomarmos a definição de trace proposta por J. Wolfreys, com base nos ensinamentos de J. Derrida.

#### Referências:

- BAHIA, Márcio; MOSER, Walter; PEREIRA, Maria Antonieta (orgs). Filmes de (an)amnésia: memória e esquecimento no cinema comercial contemporâneo. Belo Horizonte: FALE/UFMG/A tela e o texto, 2009.
- BERND, Zilá (org.). Dicionário das mobilidades culturais; percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.
- BOUCHARD, Gérard. Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do novo mundo. Trad. de Z. Bernd. IN: LOPES, C.G. et alii (orgs). Memória e cultura: perspectivas transdisciplinares. Canoas, Salles/Unilasalle, 2009. p. 9-38.
- DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo, Perspectiva, 2008. Estudos 16.
- ..... Le monolinguisme de l'autre. Paris, Galillé, 1996.
- GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros; verdadeiro, falso, fictício. São Paulo, Cia das Letras, 2007.
- GLISSANT, Édouard. Introduction à une Poétique du Divers. Montreal, Presses d'el'université de Montreal, 1995.
- OUELLET, Pierre. La vie de mémoire. Montreal, Le Noiroit, 2002.
- ..... Hors-temps; poétique de la posthistoire. Montreal, VLB, 2008. (Collection Le soi et l'autre)
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, Unicamp, 2007. Trad. de Alain François et alii.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) Palavra e imagem; memória e escrita. Chapecó, Argos, 2006.
- WOLFREYS, Julian. Compreender Derrida. Rio de Janeiro, Vozes, 2007.

**O PINTOR DE RETRATOS**

**O ROMANCE DA FOTOGRAFIA**

Carlos Reis  
Portugal

1. Num certo comento d' *O pintor de retratos*, de Luiz António de Assis Brasil, o protagonista Sandro Lanari recebe um envelope, contendo o seu retrato tirado uma semana antes. Olhando para aquela que deveria parecer-lhe a sua imagem, Sandro Lanari conclui: "Não se parecia a nenhum retrato seu. Era alguém ignorado, um Outro, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma obstinação equívoca e desagradável" (p. 34). O retrato, convém notar, fora tirado em Paris, pelo fotógrafo Nadar, esse mesmo que fixara também Sarah Bernhardt, Baudelaire e muitos outros. Ainda assim, como que rejeitando a participação na "galeria de tipos humanos" que Nadar lhe anuncia, Sandro Lanari queima o retrato e lança-o ao Sena; logo depois encerra-se o capítulo: "Naquele momento da História, iniciava-se o ódio metafísico de Sandro Lanari a todos os fotógrafos-retratistas: e todos tinham um nome: Nadar" (p. 35).

2. Não se percebe bem (mas provavelmente é essa ambiguidade que importa respeitar) se aquela História maiusculada é apenas a que o romance relata ou se é também em termos muito mais alargados e porventura desmoldados 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.

O romance *O pintor de retratos* (edição L&PM, de Porto Alegre) conta a história de um jovem italiano, filho de retratista, que sai de Ancona, sua cidade Natal, para aperfeiçoar, em Paris, "o destino familiar dos retratos". Herdeiro de um legado de seis gerações de artistas, Sandro Lanari empreende uma viagem de busca e de refinamento artístico, que se alarga não só por Paris, mas também pelo longínquo Brasil, no ainda mais longínquo Rio Grande do Sul: é aí que agitas aventuras e desventuras impõem ao retratista uma mudança de rumo em sua vida, na sua profissões e, mais do que isso, na suas crenças artísticas. E assim, por fim, Sandro Lanari acaba por se fazer fotógrafo. Fotógrafo de retratos, bem entendido.

3. A história d' O pintor de retratos transcende, deste modo, os acidentes e incidentes de percurso do jovem pintor, depois feito fotógrafo. A história d' O pintor de retratos constitui verdadeiramente um sugestivo motivo de reflexão, em registo de deambulação, pela história da pintura e pela específica questão da representação, num momento crucial: esse momento é aquele em que emerge e se afirma a fotografia, como técnica de fixação da imagem, pondo em causa a nitidez e a precisão da pintura. Mais: esse momento é aquele em que a fotografia, não se limitando a ser uma técnica de representação, quer conquistar uma condição artística autónoma, levando a pintura a procedimentos de deriva artística como os que o impressionismo cultivou. Aquilo que Sandro Lanari assiste em Paris, sem disso se aperceber nitidamente (até por estar demasiado próximo do que está a acontecer) é a dupla tensão entre tendências distintas: por um lado, a tensão entre

A pintura realista de uma realidade impressiva só por si (ou quase) e a pintura das impressões dessa realidade, subjectivamente filtrada por enquadramentos e por luminosidades singulares; por outro lado, a tensão entre a pintura em geral (sobretudo a que já suprerara os propósitos do realismo) e a fotografia de que Nadar é o expoente máximo. Por isso, lê-se em certo momento do romance "Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar" (p. 20).

É a partir daí que Sandro Lanari desenvolve um trajecto de fuga, iniciado ainda em Itália. Sem as cautelas que a juventude não lhe consente, Sandro enfrenta a fúria de um coronel enciumado e foge. "Uma sina", observa o narrador, "homem feito, e em outras paragens, fugiria de um revólver norte-americano" (p.16).

4. É nessas "outras paragens" que o percurso pessoal e a sina de Sandro Lanari tomam rumos estreitamente cruzados com a vida social e política do Rio Grande do Sul.

Antes de avançar, notarei que Luiz Antonio de Assis Brasil contempla nesse romance temas e acontecimentos que confirmam algumas das dominantes de sua já extensa obra ficcional. Autor de mais de uma dezena de romances, publicados a partir de 1976, Assis Brasil é hoje um dos escritores mais importantes do Rio Grande do Sul, contribuindo para a reputação de singular diferença de que gozam as letras gaúchas, no concerto da literatura brasileira. É preciso dizer que, neste contexto, o Rio grande do Sul distingue-se precisamente por oferecer uma produção literária indissociável dos valores e da memória histórica de um Estado que não só é o mais meridional do Brasil – com todas as implicações inerentes a um certo imaginário de periferia e de fronteira – como é sobretudo um daqueles (juntamente com a Bahia e com Minas Gerais, por exemplo) em que são mais fortes os traços identitários: no folclore, na indumentária, na gastronomia, nos modos de vida e também na literatura. Em vários romances de Assis Brasil, estão preservados, sem concessões regionalistas, esses traços identitários, de modo particularmente expressivo quando a oscilação entre crónica, ficção e história impõe gestos de afirmação nacionalista que, em certos momentos da história do Brasil, chegaram a tomar a forma de processos separatistas ou, pelo menos, de rebelião anti-centralista.

5. O facto que acaba por mudar a vida de Sandro Lanari, já em Porto Alegre, é a morte de um dos seus retratados, exactamente durante a sessão de pintura: gozando da liberdade de configurar uma imagem que recompõe o modelo ("não sou Nadar, afinal"), reflecte o retratista; p. 76), Lanari assiste à morte do provedor que está a ser retratado, mas não pode fixar essa morte, porque o tempo da pintura não é o tempo do instantâneo. Por isso, o retrato é completado depois da morte do provedor; por isso, ele alimenta a ilusão de uma arte que transcende a inapelável violência da morte.

Depois disso, escasseiam as encomendas, porque a superstição é forte: a pintura de retratos arrasta a ideia da morte, mais ainda quando Sandro é chamado a pintar um morto que odiava a fotografia. E esse é verdade que pelo artifício da pintura o morto parece reviver, também é ver-

dade que ela traz consigo o remorso da mentira artística. “A fotografia”, diz o narrador, provavelmente traduzindo o pensar do pintor, “apenas podia captar a hora fugaz antes da putrefacção. Mas de certo modo aquele retrato pintado seria uma fraude” (p. 107).

Curiosamente, Sandro Lanari parece só possuir definitivamente Violeta, a mulher que muito perseguiu, quando, um dia, rendido já à fotografia, consegue retratá-la. Com um olhar que permanecerá além da morte, Violeta traz até Sandro o “olhar constrangedor” que vem do passado turbulento em que ambos se haviam conhecido, antes ainda de a fotografia desbancar a pintura.

Confrontada com a morte, a fotografia triunfa perante a pintura, não porque seja capaz de reproduzir “o interior de pessoa”, mas por reter nela o instante único e irrepetível em que a vida e morte confinam. O episódio em que tal se representa vale emblematicamente por todo o romance e sintetiza muito da reflexão meta-estética que nesta narrativa de Assis Brasil se encontra. É na sequência de uma batalha, momento relevante da rebelião gaúcha em que Sandro Lanari acaba por se integrar: Adão Latorre degola um prisioneiro e o fotógrafo fixa, com sua objectiva, o acto bárbaro. E então, “a última imagem, aquele que o desgraçado levaria para a eternidade dos séculos, foi a de Sandro Lanari, o braço erguido, na atitude de quem deseja impedir algo” p. 135). Foi essa fotografia – significativamente intitulada Foto do Destino – que por muito tempo acompanhou o fotógrafo e permitiu que ele superasse o fantasma de Nadar, fotógrafo de retratos, mas não do instantâneo da vida prestes a extinguir-se. Fora Nadar quem que um dia surpreendera o jovem pintor com uma imagem de Sarah Bernhardt: nela a mítica actriz observava, do interior da fotografia, o pintor assim desafiado. O final do desafio é o triunfo de uma estética em que o retrato (mesmo o retrato fotografado) cede lugar a expressiva tensão entre a vida e a morte, representada num momento único. O triunfo da fotografia feita arte é, à sua maneira, o triunfo da vida sobre a morte.

[Foi respeitada a ortografia corrente em Portugal]

*Jornal de Letras*, Lisboa, 12.dez.2001, p. 9

---

\* Carlos Reis é Doutor em Letras, Professor Catedrático em Coimbra, ensaísta, ex-Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas e ex-Diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa.

## O PINTOR DE RETRATOS

Leó Gilson Ribeiro

A editora gaúcha L&PM sempre prepara para o público leitor brasileiro surpresas: ou será que só me mandam seus melhores livros? Confesso que, com a avalanche de livros — raros ótimos, a maioria papel inútil — que tenho de desvendar semana após semana, nunca tive a alegria de ler algum dos vários livros de Luiz Antonio de Assis Brasil, cujo total ultrapassa dez. Agora sou imediatamente arrebatado por esse recém-publicado *O pintor de retratos*, que assombra não só pelo domínio do estilo, como pela perfeição de unir uma história ficcional com o deslumbramento da Belle Époque parisiense, com o fotógrafo Nadar — famoso por captar a alma de seus fotografados e sua deslumbrante retratada, a grande atriz Sarah Bernhardt. *O pintor de retratos* pode enganar quem der uma olhada superficial ao romance. Na realidade, essa inextricável mistura de realidade e imaginação, ao mesmo tempo que distrai, no sentido folhetinesco do termo, revela aspectos profundos, raramente devassá-veis, das tendências, temperamentos e ações desvairadas humanas.

Numa das mais apavorantes visões do Sol que se desfaz como um pudim, e da impossibilidade de fuga por parte da humanidade, o último número da revista *Time* entrevista seriamente os mais eminentes astro-físicos do momento. Chega-se quase que unanimemente à previsão de que o universo inteiro levará 10.000 trilhões (repetidos oito vezes) de anos. Sem final "feliz", teremos vivido menos — nós, seres humanos — do que os dinossauros... Nem o derradeiro dos santuários buscado para a sobrevivência salvará nossos descendentes ou quaisquer outras formas de seres vivos no universo de seu desmoronamento inescapável.

Segunda imagem: terremotos, tornados, vulcões não são mais a punição de deuses ou de um Deus inexistente para os pecados do homem. Hoje é a natureza que "se vinga" sempre que os humanos ultrapassam seus estritos limites de livre movimentação. A destruição pelas guerras, os campos de concentração dos nazistas alemães erradicam mais de incontáveis milhões de judeus, homossexuais, ciganos, inocentes e ativos combatentes da besta apocalíptica hitlerista que soergue agora, de novo, ameaçadora, suas muitas e letais cabeças, em uniões ultranacionais dos filhos do ódio. O homem, crê este autor de um livro-terremoto, Otto Friedrich, mata e trucidada mais do que todos os fenômenos da natureza juntos.

*Caros Amigos*, São Paulo, set. 2001.

## UM ARTISTA E SEUS LIMITES

Regina Zilberman\*

Foi o olhar estrangeiro que produziu as primeiras interpretações que tinham o Brasil como tema. Os habitantes originais da América podem ter elaborado narrações que explicavam a terra onde viviam, mas suas criações foram registradas somente após a desembarque dos europeus no Novo Mundo, o que suscitou diferentes reações, desde o entusiasmo com que Cristóvão Colombo celebrou o encontro dos indígenas até os azedos alertas provenientes dos cronistas portugueses.

Não espanta, pois, que o tema transite de diários de bordo e crônicas de viagem para a ficção, como ocorre em *O pintor de retratos*. O novelista, em obras anteriores, como *Um quarto de légua em quadro*, *As virtudes da casa* e *Videiras de cristal*, já havia introduzido personagens originárias da cultura europeia. Nesse romance, contudo, o autor inclui nuances que particularizam o foco com que se aprecia a relação entre dois universos diferenciados.

O protagonista Sandro Lanari provém de uma família de retratistas italianos. Seus ancestrais contabilizam algumas glórias passadas, mas não passam de pintores medíocres, que adulam a elite local, formada por comerciantes enriquecidos e religiosos, para garantir o patronato. Com o objetivo de aperfeiçoar sua arte, o rapaz vai a Paris, onde se depara com a ascensão do impressionismo e da fotografia, processos complementares, pois o primeiro rejeita a pintura retratista, porque a segunda pode realizá-la de modo mais eficaz.

Contramão - Sandro Lanari percebe-se colocado na contramão da arte que pretende praticar, sumariada na ação do fotógrafo Nadar, no ápice de seu prestígio. Sandro deixa-se reproduzir por esse profissional, que flagra no moço a personalidade medíocre e retraída. Sem ocupação, o heroimigra para o Brasil, trazendo a Porto Alegre a esperança de encontrar um lugar para sua atividade. Surpreende-o, contudo, o fato de que, mesmo nessa cidade, a fotografia suplantar o retrato. Por essas e outras, como o envolvimento amoroso com fina jovem da sociedade local, foge para o interior.

É então que descobre seu verdadeiro ofício - o de fotógrafo. Aliciado à força por tropas do exército castilhistas, durante a revolução federalista de 1893, Sandro Lanari registra as façanhas dos soldados até ser obrigado a documentar a degola de um prisioneiro. O resultado espanta o autor da imagem, que conserva a fotografia como comprovação de sua arte. Convencido de seu talento, Sandro Lanari consagra-se profissional requisitado para sempre, constituindo família, engordando e enriquecendo.

*Tal como seus predecessores - cronistas, viajantes ou mesmo as personagens anteriores de Assis Brasil - Sandro Lanari é um estrangeiro que acredita na sua superioridade diante de um meio provinciano. Contudo, diferencia-se deles, porque, desde o começo da narrativa, sua posição está comprometida: ele pratica uma arte ultrapassada. Assim, a pose - atitude programada por ele, mas inviável - é substituída pela humilhação, que acompanha sua trajetória, sempre em fuga. O olhar estrangeiro não tem condições de avaliar corretamente o novo espaço que lhe é apresentado. .*

Representação - Nem por isso o ambiente é menos provinciano, quando a ação se passa no meio urbano, nem menos bárbaro, quando se depara com a guerra no pampa. Lanari, de posse de sua arte, tenta captá-lo, mas sua personalidade fica aquém das virtualidades de representação, mantendo-se na periferia dos acontecimentos, preocupado com o efeito, não com o conteúdo.

É sob esses dois aspectos que o romance enriquece o tema de outros do autor. De um lado, expõe o confronto entre civilização e barbárie, que uma guerra civil exemplifica; de outro, explora

e aprofunda a temática do olhar estrangeiro, de um indivíduo que transforma o que vê em imagem. Esta, porém, não dá conta da representação, como que informando que nem a arte tradicional, nem a tecnologicamente mais avançada são capazes de traduzir as contradições de que se alimenta o universo vivenciado por Sandro Lanari.

Assim, à discussão sobre a propensão do olhar de fora, de querer desvendar o mundo brasileiro, O pintor de retratos acrescenta uma segunda questão: a dos limites da arte. Encarrega-se a essa de representar o que está fora dela, mas ela nem sempre executa a tarefa com eficiência. A obra, centrada na biografia de um artista estrangeiro questiona suas próprias potencialidades, propondo-se como reflexão sobre sua natureza enquanto visão da alteridade. Redimensiona o tema a que se incorpora e desenhando seus limites.

*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11.ago.2001. Spl. Ideias, p. 4

---

\*Regina Zilberman é Doutora de Romanística pela Universidade de Heidelberg.

## PINTOR DE ALMAS

Cândido Oliveira Martins  
Portugal

*O pintor de retratos*, de Luiz Antonio Assis Brasil, é a cativante história de Sandro Lanari, emigrante italiano, pintor de retratos e depois fotógrafo. Protagonista de uma vida aventureira, a paixão pela arte da pintura leva-o da sua terra natal até Paris e depois ao sul do Brasil. O romance possui uma escrita contida, de uma elegância rara e de um humor refinado.

### Aprendiz de pintor

Luiz Antonio de Assis Brasil (n. 1945, Porto Alegre) é autor de outros romances, particularmente centrados na problemática da identidade gaúcha. Tem sido premiado, bem recebido pela crítica e pelos leitores brasileiros.

É doutorado em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS) do Rio Grande do Sul. Nessa instituição, coordena a Oficina de Criação Literária. É ainda especialista em Literatura Açoriana. Já antes a editora Ambar nos dera a conhecer outros escritores gaúchos: Tabajara Ruas e Letícia Wierzchowski. É pena que só agora conheçamos este escritor brasileiro, mas nunca é tarde para o prazer da descoberta.

Este livro está estruturado, com pertinência e linearidade cronológica, em quatro partes. Em capítulos bastante breves, o fio narrativo e cinematográfico segue o percurso aventureiro do seu protagonista.

Sandro Lanari é natural de Ancona, Itália, cidade portuária voltada para o Adriático. Os seus ascendentes (bisavô, avô e pai) foram pintores, mais particularmente retratistas. Não enriqueceram com essa arte, é certo, sobreviveram. E Sandro não podia fugir a essa fatalidade familiar.

O pai decide enviá-lo para Paris, a fim de aperfeiçoar a sua técnica de retratista. É aí que — no meio de lições de pintura com vários mestres e da revolucionária inovação dos impressionistas — acontece um facto que marcará para sempre a vida de Sandro Lanari: um dia, passeando por uma rua de Paris, vê numa vitrina a belíssima fotografia da jovem Sarah Bernhardt, beldade do teatro dessa época.

O seu autor é o admirado e genial fotógrafo francês Nadar (Félix Tournachon). Através da nova arte das fotos que faz de várias personalidades europeias (artistas, escritores, políticos, nobres, etc.), torna-se numa verdadeira celebridade, em finais do séc. XIX e primórdios do seguinte. É logo premiado na Exposição Universal de 1878, sendo procurado por muitas individualidades de vários países.

### Inesperado fotógrafo

Gradualmente, em contraponto com a pintura, a fotografia torna-se o grande motivo catalizador da matéria diegética. Discute-se o seu estatuto, as suas técnicas, a sua novidade e até a sua eternidade.

Daí não ser exagero afirmar que a fotografia assume um estatuto de quase personagem da história narrada.

Sandro Lanari fica profundamente seduzido pela arte daquele trabalho, pelas virtualidades da nova arte: “Tais retratos, espalhados pelas vitrinas e galerias de arte, mais do que o rosto, mostravam a alma dos modelos”. Por isso procura Nadar, conversa com o artista e faz-se fotografar por ele, mas fica decepcionado. Afinal, também era esta qualidade que ele buscava na sua arte tradicional de retratista.

Os seus professores parisienses de pintura negam o estatuto artístico à nova técnica da fotografia, cada vez mais popular. Como poderia um processo químico, instantâneo, substituir a paciente arte da emoção captada pela pintura? Sandro Lanari continua, porém, a aperfeiçoar a sua arte de retratista.

Na sua estada pari-siense, permanece dividido entre o fascínio da nova arte e o “ódio metafísico” que sente à nova praga de fotógrafos-retratistas. Paulatinamente, eles vão-se espalhando pelo mundo. Mas a guerra estava irremediavelmente perdida: “Paris regurgitava de pintores de retratos, todos morrendo de fome. A moda era o retrato fotografado. A moda era Nadar e seus congêneres. Pois até Delacroix fez-se fotografar. Os retratos pintados perderam a razão de ser”.

Um dia, Sandro Lanari emigra para o Brasil, para a cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, tal como muitos dos seus conterrâneos. Levava a esperança de aí não ser confrontado com a concorrente arte da fotografia, nem com o nome de Nadar.

Puro engano: a cidade já contava com um pintor-retratista; e sobretudo “infestava-se de fotógrafos-retratistas”, como Carducci, a maioria de origem italiana. Enfrentando inúmeras dificuldades, Sandro Lanari instala-se junto ao rio Guaíba como artista emigrado.

Porém, com os esporádicos trabalhos, a sobrevivência não é fácil. A explicação é enfatizada por Carducci: “Cada vez mais as pessoas querem fotografar-se. O retrato pintado tornou-se caro. E no século do telégrafo e da locomotiva as pessoas têm pressa”.

O destino, porém, reservava-lhe várias surpresas: Sandro Lanari é forçado a transformar-se em fotógrafo, para sobreviver. Casa-se com a amada Violeta, tem filhas, enriquece.

E regressa à Europa, onde reencontra o fotógrafo Nadar, pedindo-lhe um (novo) retrato artístico: “A arte, meu caro senhor Lanari, é a única filosofia que pode explicar a natureza humana. (...) A arte não existe sem a humanidade do homem que a cria, e a humanidade de quem a vê”. Afinal, também Lanari se esforçava, através da fotografia, por captar “o carácter moral do modelo”.

*Diário do Minho*, Portugal, 10.mar. 2004. Suplemento Cultura, p. 27.

---

Cândido Oliveira Martins é professor de Literatura na Universidade Católica de Braga (Portugal). Colabora regularmente com algumas publicações portuguesas na crítica de livros.

## A ARTE E SUAS SOMBRAS

Volnyr Santos

Os gregos entendiam a arte da pintura de dois modos, querendo, com isso, caracterizar uma forma de percepção da realidade: um quadro podia expressar o *desenho da vida*, reproduzindo o movimento, as cores, ou realçar sobretudo as formas, o *desenho das sombras*, circunstância que evidenciaria a densidade do que seria pintado. Platão, na *República*, relaciona esse segundo modo com a magia que, segundo o filósofo, levaria ao engano, já que o artista daria substância a algo que não possuísse.

Talvez essa tenha sido essa a percepção de mundo que tornou singular a arte de Nadar, célebre fotógrafo francês, o qual, ao valer-se da iluminação artificial, deu à fotografia uma nova dimensão estética. Talvez tenha sido esse homem, ainda, a razão por que Sandro Lanari, um imigrante italiano, personagem do romance *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, ao viver a condição de artista, coloca-se sempre em situações tais, que sua arte desemboca no fracasso. Talvez tenham sido, finalmente, essas as motivações (o uso da temática artística como intertexto de seu novo livro) que ensejaram uma possibilidade de reflexão sobre as sempre tensas relações humanas face da criação. Valeu-se o escritor, para tanto, de uma linguagem que – sabemos – originando-se na cultura, nas imagens e nas relações intersubjetivas, a elas retorna. Só que, agora, imantada de novas significações, posto que submetida à experiência a ao fazer do romancista.

Sandro Lanari viaja da Itália para a França. Instala-se em Paris, a fim de aperfeiçoar o seu conhecimento de pintura, atividade artística herdada da família. Seu aprendizado é precário. Lá, no entanto, vai-se deparar, de forma irremediável, com a arte de Nadar, quando, casualmente, seus olhos, perplexos, se fixam numa fotografia: nada mais do que a atriz Sarah Bernhardt retratada de forma sublime. É o começo de uma busca impossível de ordenação do caos no qual ele vai viver.

Marcado pela *sede de ser*, faz da arte (a pintura de retratos) o centro de uma contradição insolúvel. Vindo para o Brasil, fixa-se em Porto Alegre, com o pintor de retratos. Conhece Violeta, por quem se apaixona. A moça é de uma semelhança perturbadora com a atriz Sarah Bernhardt. Rejeitado pelo pai da jovem, é obrigado a transferir-se para Rio Pardo. Com o pintor de retratos, transforma-se em artista ambulante. Pinta o retrato de fazendeiros e homens rudes, inclusive de defuntos. É envolvido pela Revolução de 93 e, lá, tem sua experiência fundamental: é (agora) obrigado a fotografar soldados executados pela degola. Uma foto é monstruosamente expressiva: o momento em que exato em que os olhos do condenado encontram-se com os seus numa impossível solidariedade. Sandro consegue, numa simbiose em que se mesclam o horror e o fascínio, a rara imagem que marca a inefável ruptura entre a vida e a morte: a Foto do Destino. Decide, então, que somente Nadar poderia admirar a sua terrível beleza, produto de um momento epifânico, de revelação irrestrita e, por isso, absolutamente inexplicável pela razão. Faz disso o seu objetivo de vida. Volta a Porto Alegre, casa-se com Violeta. Enriquece burguesmente.

Ao retornar à Europa, pela morte do pai, procura o mestre. Alcançando o momento desejado, fracassa mais uma vez, porque Nadar, ante a foto que o perplexo e frustrado artista lhe mostra, tem apenas uma dramática explosão de ira, sentindo-se ofendido pelas circunstâncias do momento. A intenção de protesto esboçada pela rapaz dilui-se na impotência: Sandro é um homem sem grandeza e, pior do que tudo, toma consciência de que entre o mundo sagrado da arte e a existência vazia dos homens não há matéria de compensação.

Com essa densa nota humana, Luiz Antonio de Assis Brasil propõe, talvez, o grande impasse que envolve o que hoje denominamos, simplificada, a questão da pós-modernidade. O que se observa, no gesto de extrema desolação do personagem central do romance, nada mais é do que a impossibilidade de oferecer, ante o homem que personifica o caráter absoluto da arte, uma impressão favorável e harmoniosa de si próprio e, ao mesmo tempo, de constatar

a impossibilidade da criação. O contrário, de certa forma, corresponderia à ideia de fazer da arte uma impostura. É tão plausível essa forma de ver que, na sequência da narrativa, o personagem, a caminho da Itália, tentando desfazer-se do jugo que significava a lembrança de Nadar, joga pela janela do trem os pedaços de sua própria foto feita pelo mestre. Esses fragmentos vão posteriormente ser encontrados junto aos trilhos, merecendo, pro parte do narrador, sob a máscara de um imenso sarcasmo, a observação de que os pedaços daquilo que foi o retrato de um homem não podem ser reunidos por inteiro. E conclui: "...faltam muitos pedaços, muitos".

Nessa hipotética revisão que se depreende da leitura de *O pintor de retratos* é possível considerar, em primeiro lugar, um traço de relação com o que se produz, hoje, artisticamente, assim como suas virtualidades criadoras; num segundo aspecto, essa mesma realidade, vista da perspectiva da sua integridade, se relaciona com o caráter de fragmentação que designa não só a arte, mas a própria circunstância que presentemente vivemos. Ou – quem sabe – por tudo aquilo que, rigorosamente, não vivemos. Afinal, mais do que ambígua, a pós-modernidade é duplicada e contraditória.

É possível que a consciência quase dramática da dispersão possa conter outras implicações nesse moderno mosaico de inclinações e tendências. Um fato, no entanto, não pode ser omitido: a já talvez repetida afirmação de que a busca da verdade (qualquer delas) não se traduz apenas pela ironia ou pelo humor, mas, principalmente, pela (essa sim!) repetida estimativa pelo ser humano, pois o homem é sempre idêntico a si próprio em todas as suas manifestações. Artista ou não.

---

Volnyr Santos é Professor de Literatura Brasileira na PUC-RSRS.

*Blau*, Porto Alegre, n. 33, jul. 2001, p. 6e 7

## O PINTOR DE RETRATOS

José Castello

Depois de 14 livros, escritos ao longo de 25 anos, em que prevaleceram o estilo barroco e um grande interesse pela história, o romancista gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil dá, aos 56 anos, uma guinada. Em vez da escritura dispersa e caudalosa, ele opta agora pelo caminho mais estreito, mas também mais engenhoso, da concisão. O resultado não podia ser mais feliz. O pintor de retratos (Editora L&PM, R\$ 19, 181 páginas) é um livro talhado a golpes de faca, não só contido, mas preciso, em que cada palavra parece ocupar um espaço insubstituível.

Depois de escrever as primeiras 40 páginas de O pintor de retratos, ainda no ano de 1998, Assis Brasil entrou em crise. Insatisfeito com o próprio estilo, decidiu parar e meditar. Ficou quase seis meses sem escrever, em pânico, ruminando suas dúvidas, até que um dia pegou a primeira frase do livro anotado, que se estendia por longas seis linhas, e a resumiu assim:

"Embora os descaminhos futuros, Sandro Lanari nasceu pintor." Desse modo começa O pintor de retratos, um romance de frases breves e inexoráveis, do qual todos os excessos parecem excluídos.

A primeira frase de O pintor de retratos guarda, desse modo, as sementes de uma nova estética, da contenção e da brevidade, que se alastra por todo o romance. São 181 páginas divididas em quatro partes e 67 capítulos (cada parte tem 16, 18, 14 e 19 capítulos, respectivamente), numa armação quadrangular que indica fechamento e autocontrole. O romance conta a história fracassada de Sandro Lanari, um artista italiano que, nascido em Vicenza, se muda para Paris disposto a aprimorar-se na arte do retrato, mas, atordoado pela descoberta das fotografias de Félix Nadar (1820-1910, o mais importante retratista do século 19) - em especial, um retrato de Sarah Bernhardt -, entra em profunda crise.

Vem parar no Rio Grande, apaixona-se por certa Violeta, mas, perseguido pelo pai da moça, é obrigado a fugir para o interior gaúcho, onde acaba sobrevivendo como artista ambulante, pintando retratos de fazendeiros, vaqueiros e anciãos. Mete-se na Revolução de 93 e, depois de uma batalha, toma o retrato de um homem à beira de degola. Ao ver que o prisioneiro seria executado, Lanari só teve tempo de gritar um "não!". E é esse último lapso de esperança que ele acaba por registrar. "A última imagem, aquele que o desgraçado levaria para a eternidade dos séculos, foi a de Sandro Lanari, o braço erguido, na atitude de quem deseja impedir algo." Convencido da força de sua foto, que ele batiza de Foto do Destino, dela guarda uma única cópia.

Logo que pode, regressa a Paris para mostrá-la a Nadar, o único destinado a fitá-la que, no entanto, a rejeita. "Isso não é arte. Isso é um ato de barbárie", Nadar grita. Termina derrotado, entre os escombros de seus sonhos que, mesmo quando se realizam, só parecem conduzir à derrota.

As relações entre a civilização e a barbárie, seus limites frouxos, quase invisíveis, parecem sintetizados na foto de guerra tomada por Lanari. Elos que Assis Brasil sempre tratou de enfrentar e que agora, em O pintor de retratos, dominam a narrativa. Sua visão, por fim, é pessimista. Mesmo o pampa gaúcho, através do qual Lanari transita em busca de clientes e que parece até hoje conter a alma gaúcha, nada mais é que uma assombração. Uma tela imaginária, na qual os gaúchos projetam seus sonhos de grandeza, mas que, na verdade, carrega a destruição.

Desde 1997, quando lançou o delicado Concerto campestre, os amplos painéis históricos traçados por Assis Brasil vinham dando sinais de esgotamento, surgindo em seu lugar uma escrita mais introspectiva e tensa. Agora, com O pintor de retratos, o romancista passa a praticar o que ele mesmo denomina de um "exercício de essencialidade", expresso numa narrativa substantiva, de frases curtas e insubstituíveis, em que não se permite digressões ou reflexões, escrevendo apenas para empurrar a ação para a frente e para a frente.

Um autor mais prolixo faria da mesma história um romance de mil páginas, tantos são os acontecimentos embutidos nos parágrafos curtos, construídos com frases que poucas vezes ultrapassam as dez palavras. Trabalhando com esses elementos mínimos - frases cortantes, imagens fortes, ação acelerada -, Assis Brasil carrega o leitor para um ambiente narrativo avaro, em que nada se desperdiça e no qual só a pulsação da vida parece contar. Um mundo adverso, em que "tudo gira, tudo se move e, a despeito do que façamos, tudo tem seu inenarrável curso, nada por ser mudado".

*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12.ago.2001 Segundo Caderno, p. 3.

## ROMANCE DE MUITOS SENTIDOS

Gonçalo Júnior

São Paulo, 14 de setembro de 2001 - Uma regra que marca todos os romances do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil é o que ele define como o uso dos cinco sentidos como forma de seduzir o leitor. Ou seja, suas narrativas históricas ambientadas no Rio Grande do Sul se apóiam em elementos visuais, auditivos, táteis, gustativos e olfativos para envolver com surpreendente magnetismo quem lê suas estórias. Seus livros procuram descrever com precisão e detalhes paisagens e situações que aproximam e atraem a atenção do leitor. Como ele mesmo diz, talvez por isso seus livros despertem tanto interesse dos diretores de cinema - três romances seus devem virar filmes. Na próxima segunda, por exemplo, Fábio Barreto começa a filmar 'A Paixão de Jacobina', adaptação de 'Videiras de cristal', lançado em 1990. Seu novo romance, 'O pintor de retratos', não foge a essa característica, com uma história irresistível que deixa mais uma vez a impressão de um grande filme narrado com palavras e que dispensa o uso de imagens.

O livro conta a história do pintor Sandro Lanari, um dos muitos 'retratistas' que trocaram o norte da Itália por Porto Alegre no final do século XIX. Ainda em seu país, quando se torna profissional, o artista vive um momento de transição fundamental para a história cultural, quando a rápida difusão da fotografia aniquila uma profissão secular: a do pintor de retratos - até então, a única forma de os governantes e as famílias mais abastadas registrarem em imagem seus descendentes. Como seu pai, Curzio Lanari, Sandro quer dar continuidade à tradição de tão nobre tarefa, mas cabe a ele resistir a todo custo à nova tecnologia. Até que um dia vê numa vitrine de Paris uma foto da jovem atriz Sarah Bernhardt, feita pelo fotógrafo Félix Tournachon, conhecido apenas como Nadar, então uma celebridade na vida cultural francesa. Enfeitiçado pela imagem, numa atitude provocativa, o pintor procura Nadar e lhe convence a fotografá-lo. O resultado - considera patética sua imagem - leva-o a declarar guerra a todos os fotógrafos do mundo.

Tudo isso não passa de uma introdução para Assis Brasil contar as peripécias e infortúnios de Lanari pelo Rio Grande do Sul, para onde migra na última década de 1800. O escritor se tornou um dos principais nomes do chamado romance histórico - gênero criado no século XIX que se apóia em fatos reais. A fórmula também está presente no novo romance. Nadar, como sabem os especialistas e interessados em fotografia, realmente existiu e morreu em 1910, aos 90 anos de idade. As informações relacionadas à vida e às ideias do fotógrafo resultaram de muitas pesquisas no Serviço de Documentação Fotográfica de Paris. Uma das fontes recorrentes foi um livro do próprio fotógrafo nunca lançado no Brasil, no qual ele narrava várias de suas experiências profissionais. 'No princípio, pensei em colocá-lo como protagonista, mas vi que não era exatamente isso que queria', recorda Assis Brasil.

O pintor de retratos que protagoniza o livro, porém, foi cria da imaginação do autor. Aliás, fora Nadar, todo o resto do romance saiu da cabeça do escritor, um especialista em história gaúcha. Por isso, admite, 'O pintor de retratos' marca uma nova fase de sua carreira literária, com predominância da narrativa ficcional. 'A história me asfixiava porque me dava elementos mais obrigatórios que deveriam ser apresentados, enquanto que com a ficção tenho mais liberdade para

trabalhar a narrativa.' Sem nenhuma obrigação com tipos que realmente existiram, Assis Brasil fez de Sandro Lanari uma fusão de muitos fotógrafos que ele sabia terem existido na virada do século XX e que teriam sido pintores de retrato anteriormente.

Em seu romance, o autor diverte e ensina história ao mesmo tempo com literatura bem feita e atraente. Sua clareza e capacidade de seduzir o leitor em nada tiram seus méritos de bom narrador que já devia há muito tempo ter ido além das fronteiras da literatura gaúcha - quem sabe ajude nesse sentido o fato de escolher temas ligados à história de seu Estado? Assis Brasil sabe como prender a atenção com um personagem marcado por aventuras amorosas e trapalhadas, com doses de emoção e humor. Seu desafortunado e simpático pintor, enquanto luta para resistir à fotografia, vive situações tragicômicas como a fama de pé-frio, depois de certas coincidências que levaram à morte alguns de seus ilustres clientes. Também empolga pela ação com as andanças de Lanari pelos campos de batalha da Revolução Federalista (1893-1895), um sangrento conflito no qual a degola se tornou uma lei para economizar munição.

Por trás dessa estória, surge um painel histórico precioso sobre os primeiros tempos da fotografia e o impacto hoje pouco perceptível sobre a vida das pessoas. Lanari vive um drama pessoal que afligiu muitos de seus colegas de profissão e acabou por levar à morte seu ideal diante do destino e da luta pela sobrevivência. Seu pai fora pintor, seu avô também. O bisavô idem. E mais três gerações que antecederam a este. Nenhum ficou rico, mas nada lhes pagava o orgulho do respeito profissional. Perfeccionistas, acreditavam que um quadro deveria chegar tão próximo do real que todos acreditariam que não fora pintado. Na prática, porém, esse tipo de retrato era idealizado de modo a satisfazer a vaidade de quem o encomendou. Tanto que a rainha Vitória afirmou que, com a fotografia, finalmente surgia um meio que mostrava as pessoas como elas realmente eram. E nunca mais se deixou fotografar.

Lanari não demorou para descobrir que o desafio de combater a fotografia o colocaria no coração de uma tempestade, tamanha a força com que a novidade ganhava adeptos e democratizava o registro iconográfico. Quando se mudou para Paris, com o propósito de aprender pintura, descobriu que a figura mais famosa da cidade como retratista não eram Monet, Manet, Pissarro ou Degas, mas Nadar. Não um pintor, mas um fotógrafo, então algo parecido com o sujeito que sabia operar máquinas que registravam imagens de pessoas e objetos, sem conotação artística. Paris inteira se curvara a Nadar - escritores, poetas, músicos, imperadores destronados ou reinantes e ministros. O erotismo também aparecia como um sinal do encantamento que as fotos registrariam ao longo do tempo, com a nudez de atrizes e concubinas.

Nadar, no entanto, era um sujeito especial, cujo talento fazia a diferença e ajudaria no futuro a promover a fotografia ao status de arte. Seus retratos foram espalhados pelas vitrines e galerias de arte da capital francesa e não demoraram a convencer alguns que seus registros mostravam a alma de seus modelos. Sem muito esforço, o espectador se via convencido a pensar que tal pessoa acreditava em Deus, se era socialista ou gostava de costeleta de carneiro, segundo observação de Assis Brasil. 'E isso era uma completa novidade, num meio em que os retratos fotografados transformavam as pessoas em estátuas de giz.' Por tudo isso, alguns até atribuíam a Nadar poderes mágicos.

Na luta de Lanari contra um fim que lhe revelou inevitável, essa discussão entre as diferentes formas de representação - pictórica, fotográfica e literária - permeia o livro de Assis Brasil. A

questão está justamente em saber até que ponto se pode captar a vida em toda a sua integralidade a partir da arte. Um exercício nesse sentido pode ser feito com a própria edição de 'O pintor de retratos', que traz na capa a fotografia que Nadar fez de Sarah Bernhardt. Não parece possível ler o livro sem voltar a essa imagem incontáveis vezes. À medida que a narrativa avança, a foto feita por Nadar parece enfeitiçar cada vez mais. A escolha feliz da capa deixa a certeza de que muitas vezes uma bela ilustração ajuda a vender o livro, independentemente do seu conteúdo. Não acontece assim com o romance de Assis Brasil, pelo qual o leitor sai compensado de todas as maneiras.

*Gazeta Mercantil*, São Paulo, 14.set.2001. Fim de Semana, p. 11.

## A TRANSCULTURAÇÃO NA TRAJETÓRIA DE SANDRO LANARI EM O PINTOR DE RETRATOS, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Luís Henrique Abreu Drevnovicz\*

(Ainda inédito em meio impresso)

Uma guinada, uma mudança de rota e de estilo, um momento de transição. Assim tem sido definido *O pintor de retratos* no conjunto da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. Abandonando o estilo barroco e a linguagem caudalosa que podem ser facilmente observados em seus outros quatorze livros<sup>8</sup>, Assis Brasil inaugura uma nova estética e opta por uma linguagem concisa, sem excessos, em que cada palavra adquire uma importância e um significado únicos.

A mudança estética, no entanto, não implica o abandono do autor a um de seus grandes interesses, que tem sido o entrelaçamento entre literatura e história, o entrecruzamento do real e do ficcional. Em suas obras, personagens e acontecimentos históricos misturam-se a outros por ele criados, num jogo fascinante, num borramento de fronteiras que surpreende e encanta o leitor.

Ao analisar as diferenças entre o romance histórico *tradicional* e o romance histórico *de hoje*, é ele próprio quem revela as características de sua escrita, especialmente quando fala do chamado romancista histórico contemporâneo:

Como autor de hoje, seu compromisso é com o estético, e, por isso, não renuncia a seu próprio tempo. É alguém que rememora o episódio histórico, mas sem arredar pé de sua condição de intelectual de hoje, com critérios de hoje, com valores de hoje, com a estética de hoje, e com profunda intencionalidade. Por essa razão, autoriza-se não a interpretar, mas a reinterpretar o fato no propósito narrativo; habilita-se a comentar, a fazer projeções, deformar, tomando hipóteses como se fossem realidade; enfim, comporta-se como um verdadeiro artista. Não tendo compromisso com o fato material, pode inclusive criá-lo ou suprimi-lo. (...) A razão dessa audácia reinterpreta é muito simples: é que o romancista não faz história. O motivo é verdadeiro, as vertentes são factuais, mas o texto resulta em literatura (Assis Brasil, 2000, p. 259).

E é exatamente nessa perspectiva que Assis Brasil constroi *O pintor de retratos*. A trajetória de Sandro Lanari, personagem ficcional, é narrada em contraponto com a vida de Nadar, fotógrafo de comprovada existência histórica<sup>9</sup>. Acontecimentos presentes na historiografia do Rio Grande do Sul são incorporados ao universo diegético da obra; ficção e história são urdidas lado a lado, numa construção em que a “verdade” e a necessidade do leitor de saber o que pode ou

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Trabalho de conclusão da disciplina “Literatura e história”, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nubia Hanciau, primeiro semestre, 2002.

<sup>1</sup> Editora Movimento, Porto Alegre: *Um quarto de légua em quadro* (1976), *A prole do corvo* (1978), *As virtudes da casa* (1985), *O homem amoroso* (1986), *Cães da Província* (1987), *Videiras de cristal* (1990), *Bacia das almas* (1992), *Manhã transfigurada* (1992), *Perversas famílias* (1992), *Pedra da memória* (1993), *Os senhores do século* (1994), *Anais da Província-Boi* (1997); L&PM, Porto Alegre: *Bacia das almas* (1981), *Manhã transfigurada* (1982), *Concerto campestre* (1997), *Breviário das terras do Brasil* (1997).

<sup>9</sup> Félix Tournachon Nadar, fotógrafo francês, 1820-1910.

não ser comprovado pelos acontecimentos reais acaba perdendo a sua importância diante da força do texto literário e do universo habilmente criado pelo escritor.

Sandro Lanari é um pintor de retratos, nascido em Ancona, na Itália, herdeiro de uma tradição familiar na pintura, que é enviado pelo pai para Paris, com a finalidade de aprimorar a sua arte. Lá, descobre as fotografias de Nadar (considerado o mais importante retratista do século XIX), especialmente a famosa foto de Sarah Bernhardt, cuja beleza, envolta num pano à romana, tem o poder de aguçá-lo os sentidos, levando-o a procurar o artista para que o fotografe. Nadar, seguindo o seu estilo de conversar com o seu fotografado para conhecê-lo e tentar captar sua alma na fotografia, assim o faz com Sandro. Considerando-o um tolo, é assim que o fotografa. O resultado patético leva Lanari a declarar guerra a todos os fotógrafos do mundo. Sandro emigra para o Rio Grande do Sul, onde se envolve em inúmeros acontecimentos, inclusive a Revolução Federalista<sup>10</sup>, e acaba tornando-se também fotógrafo. Casa-se, prospera, constrói uma sólida e bem-sucedida carreira na fotografia. No entanto, a inquietação provocada por Nadar o persegue ao longo de toda a sua trajetória e o obriga, no final, a voltar diante do fotógrafo para o último confronto.

Essa trajetória circular proposta por Assis Brasil nos permite analisar seu protagonista sob o enfoque da transculturação<sup>11</sup>. O Sandro Lanari que retorna à Europa para o encontro final com Nadar não pode ser considerado o mesmo que partiu da Itália em busca do aperfeiçoamento de sua pintura. Entre um e outro existe não apenas uma distância provocada pelas experiências de vida percorridas, mas também os traços das diferentes culturas por ele absorvidos. Ele, o próprio Sandro Lanari, carrega em si o resultado do processo transcultural vivenciado na América do Sul. Inúmeras foram as transformações incorporadas pelo protagonista nos seus hábitos, no seu dia-a-dia, no seu modo de falar e de se comportar, mas as principais ocorreram no campo de sua arte, que, como ele, tornou-se híbrida, sua arte de pintar misturou-se de uma maneira única com o processo da fotografia com o qual esteve envolvido nos pampas gaúchos.

Quando falamos em transcultura estamos nos referindo a um processo dinâmico, resultante do choque entre diferentes culturas que, quando colocadas em contato, acabam por produzir um novo produto, diferente das culturas originais. Por muito tempo se falou em aculturação no sentido de domínio de uma cultura sobre a outra, num conceito que levava em conta apenas um lado da questão e trazia consigo a noção de perda da identidade cultural. O conceito de transculturação, ao contrário, busca eliminar essa ideia de vencidos e vencedores, pois encara o

---

<sup>10</sup> (1893 – 95) Sanguinolento conflito no Rio Grande do Sul, no qual a degola torna-se lei para economizar munição.

<sup>11</sup> Termo usado na acepção original criada por Fernando Ortiz no *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940): “Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque essa não consiste apenas em adquirir uma nova e diferente cultura, que é a rigor apontado pela voz inglesa de *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou o desprendimento de uma cultura precedente, o que poderia chamar-se de *desculturação* e também significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais, que poderiam ser denominados de *transculturação* (...) Em todo abraço de cultura acontece o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também é sempre diferente de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma transculturação”.

processo como uma via de mão dupla em que ambos sofrem perdas e ganhos e geram um produto híbrido<sup>12</sup>, uma “terceira margem”.<sup>13</sup>

Zilá Bernd, em seu ensaio “*Deslocamentos conceituais da transculturação*”, retoma o conceito de transculturação concebido pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz: “quando há choque de culturas, transição e ou passagem de uma cultura a outra, não há unicamente perdas, apagamentos ou apropriações; há também a criação de novos produtos culturais. O processo em seu conjunto é que caracteriza a transculturação onde as trocas se fazem nos dois sentidos e geram uma cultura híbrida original e inacabada.” (Bernd, 2002, p. 2).

Ao analisar as afirmações críticas de Alberto Moreiras sobre o conceito de transculturação, Bernd faz a importante observação de que nos processos transculturais sempre existirão a exclusão e a censura de alguns elementos e a escolha de outros. Essa “terceira margem”, esse produto do processo transcultural, diferente das culturas que o originaram e, ao mesmo tempo, com elementos delas oriundos, elimina a antiga noção de que só o “puro” é merecedor de valor. Ao contrário, as estéticas compósitas são extremamente ricas em função de sua heterogeneidade e de seu caráter híbrido. Além disso, o produto cultural é sempre inacabado, uma vez que o permanente contato entre as culturas proporciona a cada momento novas escolhas e novas exclusões e, portanto, a constante geração de novas possibilidades.

Em *O pintor de retratos*, Assis Brasil, ao apresentar a trajetória de Sandro Lanari, narra inicialmente sua infância na Itália, mais tarde seu contato com a efervescente Paris, centro cultural europeu do século XIX, mais adiante sua emigração para o Brasil, onde entra em contato direto com a cultura americana e, mais especificamente sul-rio-grandense e, por fim, sua volta à Europa. Ao fazê-lo, é inevitável que apresente todas as transformações sofridas pelo protagonista, que, mesmo inconsciente do sistema em que está inserido, faz suas escolhas e exclusões e torna-se participante de um processo transcultural.

As quatro partes em que a obra é, conseqüentemente, a história de Sandro Lanari estão divididas nos permitem observar com clareza as diferentes etapas desse processo. Na primeira parte, é apresentada a origem do protagonista e a cultura europeia da qual ele é herdeiro; na segunda, surge o choque cultural, o confronto direto entre a cultura europeia e a americana; na terceira parte, o protagonista dá início ao seu processo de inclusão e exclusão, à sua seleção; e, finalmente, na quarta, o processo se completa. Sandro surge como o representante de uma cultura híbrida, com suas criações originais, suas tintas e novas formas de obtê-las, uma cultura que, apesar de toda a sua riqueza e valor, ainda necessita da legitimação daquela que a originou.

Já no primeiro capítulo da primeira parte de *O pintor de retratos*, Sandro é apresentado como o legítimo herdeiro de toda uma tradição e cultura europeias que, desde esse momento,

---

<sup>12</sup> HÍBRIDO, do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, correspondendo a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas.

A pós-modernidade, ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade, inserindo-se na moção da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo.

<sup>13</sup> O conceito surge com insistência na crítica pós-colonial, principalmente com Homi Bhabha, cujo texto dialoga e/ou colide com as leituras da questão colonial feitas por Edward Said, Aijaz Ahmad, Chandra T. Mohanty, Benita Parry, Abdul JanMohamed e Robert Young, entre outros.

na obra, estarão ligadas à arte da pintura: “Seu pai era pintor, seu avô também o fora, e assim por anteriores seis gerações, todos foram pintores.” (Assis Brasil, 2001, p. 11). Mais do que o herdeiro, é eleito pelo pai como o responsável pela continuidade, pela preservação e pela transmissão dessa tradição consagrada pelo uso: “E deu de presente ao filho a obra clássica de Cenino Cenini, *Il libro dell’Arte*, com receitas para o bom pintor. Era um exemplar amarelado, com respingos de tinta, e várias dobras nos cantos das páginas. Pertencera aos artistas Lanari desde que estes vieram para Ancona” (p. 18). *Il libro dell’Arte*, entregue a Sandro por seu pai, Curzio Lanari, manchado pelo tempo e desgastado pelo uso, representa a herança cultural, a tradição passada de geração em geração e finalmente entregue para que fosse perpetuada. O livro, em conjunto com outros símbolos, a exemplo da foto tirada com o pai antes de sua partida da Itália e o material de pintura usado na confecção dos retratos, retornará várias vezes durante a narrativa como marca desse passado e dessa herança presentes na vida do protagonista.

Ainda na primeira parte, Sandro é mandado pelo pai a Paris, com as economias familiares, para que aprimore sua arte de pintar. No século XIX, Paris é a capital cultural do mundo, que tudo legitima, e essa passagem de Sandro vem mais uma vez reforçar a influência da cultura europeia em sua formação. Também é na capital francesa que ele conhece a fotografia de Nadar e entra em contato com o novo: há algo diferente que o choca, o intriga e o encanta também. “Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar” (p. 20). Já longe de sua terra natal, surgem novamente os símbolos que definem claramente o compromisso de Sandro com a sua tradição: “Pôs sobre a mesa o livro de Cenino Cenini, o qual leria até a exaustão. Pregou na parede o retrato feito em Ancona por Paolo Pappalardo. Estavam ali: ele e o pai” (p. 22). A escolha da capital francesa não é feita por mero acaso por Assis Brasil: Paris, como capital global, como “capital desterritorializada” (Pierre Rivas, 1993, p. 102) é o cenário perfeito para essa antecipação do choque cultural que está por vir, para que Sandro perceba a presença do diferente e abra-se para a possibilidade de descobri-lo. E é em busca desse “novo” que o encanta e intriga, que o fascina na foto de Sarah Bernhardt vista em uma vitrine, que ele procura Nadar para que o fotografe. O resultado o decepciona, ao mesmo tempo que o prepara para partir; sente-se incompreendido e incapaz de compreender a cultura a que pertence. Os símbolos voltam para marcar o momento do início da ruptura com o passado: “Acordou-se no outro dia, ainda vestido. E a intensidade de sua tragédia voltou-lhe como um manto de chumbo. Olhou a foto do retratista de Ancona. Ele e o pai, ali, eram dois mortos” (p. 46).

No final dessa primeira parte, tudo parece antecipar o confronto entre as culturas que surgirá: Sandro prepara-se para partir, fugindo de um passado que o acompanhará e de uma cultura na qual buscará, durante toda a sua trajetória, os seus referenciais e a sua legitimação. Assis Brasil utiliza um recurso narrativo que prepara o leitor para esse encontro: enquanto a voz do narrador surge posicionada na América – “Curzio contava, repassado de indignação, que um parente de Vicenza *viera* para o Rio Grande do Sul” (p. 47) –, Sandro ainda está situado na Europa: “Lá abaixo, na metade inferior do planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar” (p. 48).

A segunda parte de *O pintor de retratos* começa com a chegada de Sandro ao Rio Grande do Sul. O confronto, o choque diante de uma cultura diferente e as escolhas que vão desencadear o processo de transculturação ficam claros nas primeiras linhas. Sandro não chega sozinho, traz consigo a tradição da qual é o herdeiro e que aparece mais uma vez representada por objetos muito significativos:

Desembarcou no cais fluvial com alguns chassis recobertos de telas virgens, um cavalete, a maleta de pintura e um caixote contendo potes de tinta, pigmentos, terebintina, pincéis, espátulas, mais o betume da Judeia que dá translucidez às misturas e os papéis Fabriano para as aquarelas furtivas. Trazia também um baú for-

rado em couro da Rússia, fechado por brilhantes dobradiças de cobre. Dentro, além de suas roupas, vinha o livro de Cenino Cenini (p. 51).

O espanto com a cultura diferente da sua é evidente: “Seu primeiro espanto foi pela quantidade de negros nas ruas. Pensou que fossem maometanos. Mais tarde saberia a verdade (p. 51). E, no momento seguinte, o primeiro sinal do produto que nasce: “Cedeu a uma fraqueza: comprou, ainda no cais, um chapéu panamá branco, redondo, de abas largas e moles, circundado por uma fita de tafetá azul cujas pontas caíam até o ombro. O vendedor pôs um caco de espelho à frente de Sandro. Ele mirou-se e deu um sorriso” (p. 51).

A partir desse ponto da narrativa o processo transcultural torna-se bastante evidente: a cultura europeia e a cultura americana caminham lado a lado, são comparadas, confrontadas pelo protagonista em um mecanismo dinâmico e progressivo. Não há como refletir sobre a transcultura sem considerar a posição imigrante de Sandro, que se define nesse momento com extrema clareza, inserindo a obra de Assis Brasil na vertente da literatura de imigração, atualmente em voga. As formas de identificação de Sandro Lanari levam o leitor a refletir a respeito da noção pouco precisa que os imigrantes tinham da América.

Eurídice Figueiredo, ao falar do imigrante dentro da literatura, afirma que “o olhar do estrangeiro está sempre voltado para um outro tempo e um outro espaço, nostálgico e desadaptado no país de adoção” (Figueiredo, 1997, p. 47) No mesmo ensaio, cita Cabrera Infante, que afirma: “o exilado carrega o país dentro de si, onde quer que ele vá” (Infante apud Figueiredo, 1997, p. 49). Já Pierre Nepveu salienta que “dans un deuxième moment de ses manifestations, l'écriture immigrante se définit essentiellement comme une expérience de la mémoire”<sup>14</sup> (Nepveu, 1989, p. 23)

Assim surge Sandro Lanari: ele está, neste instante, no “entre-dois”, aquele que sabe não mais pertencer ao mundo que deixou, mas que também ainda não é parte integrante da nova realidade. Caminha no desvio, na terceira margem, rememora e compara, traz dentro de si o fascínio do novo e a saudade do que deixou:

Em Ancona ele também contemplava paisagens aquáticas e bastante pictóricas: lá, era o Adriático, povoado por lendas de heróis descabelados e furibundos, varrido pelo colérico ribombar dos canhões, itinerário de bojudas galeras venezianas e bizantinas desde épocas sem memória, habitação dos deuses e cenário de batalhas decisivas para a Humanidade.

Aqui, era o Guaíba.

E ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização (p. 55).

Esses são sentimentos que vão acompanhar e conviver com o protagonista durante toda a sua história: a nova cultura que vai surgindo e tornando-se parte integrante de Sandro será sempre vista por ele em comparação com sua cultura originária. O novo precisa ser “aprovado” pela tradição e isso é muito claro na narrativa de Assis Brasil, que recorre mais uma vez à simbologia de seu universo: “Após a caminhada vespertina, subia ao quarto e verificava os pincéis. Lembrava-se de Ancona com uma leve saudade. Fitava o retrato feito por Paolo Pappalardo, que fixara na porta. O retrato já mostrava duas marcas de prego” (p. 59). O retrato já não tem mais a pureza anterior, ao contrário, tem marcas, foi modificado. Mas, de alguma maneira está presente como quem vigia, como quem aprova. Outros são os símbolos que demonstram essa necessidade de legitimação: a fotografia precisa ser legitimada pela pintura, a América precisa ser legitimada pela Europa, Sandro precisa do reconhecimento de Nadar.

A terceira parte da obra inicia narrando a viagem de Sandro para o interior do Rio Grande do Sul, onde o momento mais decisivo do processo transcultural acontecerá. Sandro viaja pelo Rio Jacuí, afasta-se do litoral e penetra com mais intensidade na realidade e na terra americana.

<sup>14</sup> “Num segundo momento de suas manifestações, a escritura imigrante se define essencialmente como uma experiência da memória.” Tradução de Nubia Hanciau.

Assis Brasil distancia seu protagonista do litoral como se quisesse isolá-lo nesse novo universo que o atingirá com intensidade, fazendo com que as escolhas ali tomadas enraizem-se em sua história de maneira definitiva. Dessa viagem, um novo Sandro Lanari surgirá.

No início, Sandro resiste: “Deu-lhe um vago desejo de não ser ele o homem que vivia aquela situação grotesca... quantos mundos trilhados... Nadar hoje em seu atelier... em Porto Alegre, Violeta prisioneira...” (p. 101). Mais uma vez os símbolos estão presentes de maneira significativa: “A foto de Paolo Pappalardo, ele a deixou dentro do baú, junto com o livro de Cenino Cenini. Curzio Lanari não deveria saber o que acontecia a seu filho” (p. 103). A realidade, no entanto, vai pouco a pouco o atingindo de maneira profunda, embora ainda buscando o seu referencial europeu:

Por vezes, eram degolados cinquenta em um só dia. Os coronéis esqueciam-se de comunicar esses morticínios a seus superiores. E os superiores dedicavam-se à política. Em Paris, Rodin esculpia *Le baiser* em mármore finíssimo e Debussy compunha o delicado *l'Après midi d'un faune*. Nadar consolidava-se como o maior fotógrafo do século, ao retratar Debussy e Rodin (p. 121).

Sandro envolve-se, mesmo contra a vontade, com a Revolução Federalista, travada no interior do Rio Grande do Sul. A situação extrema faz com que as mudanças se acelerem e sejam mais evidentes: “Quem o visse meses mais tarde, não o reconheceria com aquela barba e as duas cartuchearas de bandido atravessadas ao peito. Deram-lhe um fardamento pela metade, um poncho e o posto de capitão honorário” (p. 126). As mudanças externas são acompanhadas por aquelas que se produzem no espírito de Sandro Lanari: “Sem remorso, constatou que a pintura não era forte em seu espírito, tanto que a abandonara como se nunca a tivesse praticado” (p. 127). A situação “entre-deux” aparece de maneira clara na tessitura da obra: “Dois homens o habitavam: aquele que pintava e o Outro, que precisava seguir a obscura vida” (p. 127). Os imigrantes são constantemente confrontados, à sua origem e ao outro que gostariam de ser, interrogando-se a respeito de sua função cultural, fazendo paradas de reflexão instigantes, numa viagem à origem, na qual cada um, como pode, busca identificar-se.

Essa terceira parte é encerrada deixando alguns pontos decisivos: as eleições feitas por Lanari, aquilo que ele vai deixando de lado, aquilo que vai adotando como “seu”, a definição do híbrido que surge em um novo ser humano que incorporou aos seus hábitos o linguajar, o modo de vestir, a rotina comum do dia-a-dia, a transformação de sua arte. O envolvimento com a Revolução Federalista e com a fotografia o faz abandonar a pintura, deixar de lado aquilo que não mais lhe serve na atual situação, fazer a primeira de muitas outras exclusões: “E para demarcar sua nova existência, libertou-se de *Il libro dell'Arte*, jogando-o num arroio de águas confusas: “Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo” (p. 118), o que é reafirmado mais adiante: “Sandro partia: deixava para trás sua vida de pintor. Tudo ficara sobre uma coxilha. A primeira geada do ano recobria a maleta dos pincéis. A chuva, ao penetrar a caixa de cartolina das aquarelas, dissolveu e misturou as cores, criando um arco-íris que foi aos poucos absorvido pelo solo. Em novembro, um quero-quero depositou os ovos ali perto” (p. 136).

Na quarta e última parte da obra, Assis Brasil acelera o ritmo narrativo e mostra o novo Sandro Lanari adaptando-se e transformando-se mais intensamente a cada momento. O retrato com o pai reaparece para marcar as transformações: “O retrato de Paolo Pappalardo retornou à parede, já com três furos de pregos. Sandro não sabia como julgar o pai, que o mirava com uma face dissolvida pelos anos” (p. 142). O Sandro estrangeiro e o Sandro completamente envolvido com a cultura americana dão lugar a um novo protagonista que traz em si os efeitos evidentes do processo transcultural vivenciado: casa-se com Violeta, uma brasileira, e com ela tem quatro filhas, ascende socialmente, aproxima-se e torna-se sócio do fotógrafo Carducci, seu estúdio cresce, prospera e enriquece. “O retrato de Paolo Pappalardo voltou à parede, agora numa moldura, e na sala” (p. 151).

Sandro não mais rejeita sua tradição e seu passado, e ao mesmo tempo assimila e incorpora o novo. Sua arte simboliza o produto rico, híbrido e em constante transformação, típico da transculturação: incorpora à fotografia os elementos da pintura, seus retratos tornam-se famosos por sua originalidade. O novo produto que surge deixa de lado a “pureza”, mas assume seu lugar e seu valor. A trajetória circular de Sandro Lanari começa a se definir:

Ante esses resultados, Carducci comentou:

- Interessante. Você já notou uma coisa?
- O quê?
- Que seus retratos são quase quadros?
- Bobagem.
- Mas são. Não percebe que, com isso, você volta a pintar? (p. 154)

A partir desse momento, Assis Brasil começa a traçar o caminho que levará Sandro ao retorno, ao confronto final com o que o tem atormentado ao longo de toda existência: o novo Sandro Lanari precisa da aprovação de Nadar, precisa da legitimação da cultura de origem que lhe foi legada. Alguns elementos do início da narrativa reaparecem no texto: “Tentou conversar com seus retratados antes de submetê-los à câmara, tal como Nadar fizera com ele. Mas eram diálogos tão sem resultado que ele eliminou essas preliminares” (p. 165). Algumas situações reaparecem invertidas para marcar mais fortemente a ideia do retorno, do ciclo que se completa. Assim como na primeira parte, Sandro fica completamente seduzido por uma fotografia vista em uma vitrine, mas, nesta última parte, é uma pintura que o atrai:

Ao retomar o caminho, sentiu que a persistência de um olhar o perseguia. Parou de novo, voltou-se para o outro lado da rua.

Era o retrato a óleo de uma mulher, na vitrina da casa de molduras *A Popular*. Ao fundo do quadro, os campos do Rio Grande, em soberbos horizontes de luz e verde. Um rosto inesquecível.

la seguir, mas uma força quase mística o prendia (p. 167).

A necessidade de legitimação é definidora do caráter circular da obra. É preciso que o ciclo se complete, é preciso encontrar Nadar, voltar à Europa, encarar o passado de frente. A morte do pai é a volta ao início da obra e é o mote de Assis Brasil para levar Sandro ao seu destino: ele embarca e procura o artista para a pergunta final, deixa-se fotografar novamente e mais uma vez se frustra com o resultado patético da fotografia. Mostra então ao famoso fotógrafo aquilo que considera a sua obra-prima, a foto de um prisioneiro que obteve durante a Revolução Federalista, no interior do Rio Grande do Sul, minutos antes da degola, e que chamou de *A Foto do Destino*. Espera e quer desesperadamente a aprovação e o reconhecimento de sua arte. Não a obtém: Nadar não considera arte aquilo que vê e o expulsa de sua casa. Do alto de sua prepotência, rejeita o novo e o desconhece, numa atitude que já nos é muito familiar na relação das culturas americana e europeia. Revela-se aqui, mais uma vez, a impossibilidade de compreensão da cultura do outro; de um lado, o eurocêntrico ignora o novo mundo; do outro, a releitura do tradicional valor – desafiado pela posição singular de Lanari ante a antiga dependência cultural – fez com que surgisse uma nova postura. Essa postura, misturada à bagagem original e à regionalidade gaúcha, atendem ao apelo de instâncias subjetivas, que renovam o discurso em circulação.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> “Quando a história da literatura das Américas for capaz de romper com a concepção do universalismo metropolitano centrado na Europa e quando forem valorizadas as variantes diferenciadoras de sua produção em função de uma literatura geral, nessa exata medida a cultura intelectual conquistará de maneira endógena

Tudo parece completar-se, o ciclo parece estar fechado. Mas, nesse momento, Assis Brasil muda o rumo da narrativa, abre o círculo e nos mostra um Sandro que não mais necessita de legitimação, que não tem mais a necessidade da aprovação. Sandro é, neste momento, o representante de uma cultura híbrida que reconhece o seu valor, independente de qualquer processo legitimatório. Ele olha a situação com o distanciamento necessário e parece, finalmente, encontrar sua identidade.

O ciclo se abre para mostrar o caráter inacabado do processo transcultural. Sandro rasga a sua fotografia em pedaços e os espalha, num gesto de libertação. O homem que recolhe esses pedaços é a voz que encerra a narrativa e que deixa no leitor a certeza do caráter fragmentário e em constante construção de uma cultura, especialmente quando fruto da transculturação: “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...” (p. 181).

#### BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Leonor de. Recusa global. In: BERND, Zilá (org.). *Antologia de textos fundadores do comparativismo literário interamericano*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. CD-ROM.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. História e Literatura. In: MASINA, Léa; APPEL, Mirna (orgs.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2000. p. 257-261.
- BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Literatura e história: o entrecruzamento de discursos. In: ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luiz Henrique (orgs.). *Pensar a Revolução Federalista*. Rio Grande: Ed. da FURG, 1993. p. 91-94.
- BERND, Zilá. Brasil/França: uma relação difratada. *Artexto*, Rio Grande. 7, p. 33-40, 1996.
- \_\_\_\_\_. Deslocamentos conceituais da transculturação In: PROJETO TRANSCULTURALISMOS/TRANSFERÊNCIAS CULTURAIS – ICCS-CIEC, 2002.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CASTELLO, José. O pintor de retratos é talhado a golpes de faca. *O Estado de São Paulo*, 12 ago. 2001. Caderno 2.
- CHANADY, Amaryll. Mestiçagem e construção da identidade nacional na América Latina. In BERND, Z.; De GRANDIS, R. (org.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra/Luzzatto, 1995. p. 33-40.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Sérgio Kokis: imagens do Brasil na Literatura Canadense. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (orgs.). *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.
- GONZÁLEZ BOLAÑOS, Aimée. Alejo Carpentier: o concerto da transculturação e da identidade. In: BERND, Zilá; LOPES, Cícero Galeno (orgs.). *Identidades e estéticas compósitas*. Porto Alegre: Centro Universitário La Salle – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFRGS, 1999.
- HANCIAU, Nubia. O entre-lugar em criações ficcionais de autoras canadenses. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 8. *Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, 2002.

---

esse espaço de enunciação na história da cultura, sem que isso seja uma concessão condescendente ao bom selvagem, aceito como curiosidade pelos sumos sacerdotes do juízo universal” . (Nubia Hanciau, 2002).

\_\_\_\_\_. "O entre-lugar". Texto apresentado no XVII Encontro Nacional da Anpoll, Gramado, 24-28 jun. 2002.

NEPVEU, Pierre. Qu'est-ce que la transculture?. *Paragraphes 2. Autrement le Québec*. Montréal: Université de Montréal, 1989.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la transculturación y su importancia en Cuba. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco (1940)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Lúgia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 99-114.

SCARPETTA, Guy. *L'impureté*. Paris: Grasset, 1985.

### O PINTOR DE RETRATOS: IMAGINÁRIO E ESPAÇO TRANSCULTURAL

Nilza Girotti Celmer  
(Ainda inédito em meio impresso)

Luiz Antonio de Assis Brasil, em *O pintor de retratos*, oferece-nos mais um encontro da Literatura com a História, num romance marcado pela cultura francesa, notadamente Paris. Esta Paris se faz percebida também no imaginário, legitimado por um espaço que se torna híbrido, transcultural.

Segundo Evelyne Patlagean, cada cultura, cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa tem seu imaginário (1998, p. 291). Cabe lembrar que esse imaginário dá-se no âmbito da experiência humana, individualmente e coletivamente construído:

o imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam o limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. (PATLAGEAN, 1998, p. 291)

Para Pierre Rivas (1993), em artigo intitulado “Paris como capital literária da América Latina”, o continente latino eleger Paris como modelo simbólico de sua autonomia, rompendo o “cordão umbilical ibérico” e identificando-se com o modelo francês, diferente e ao mesmo tempo semelhante, para possibilitar a cisão e a identificação simbólica, respectivamente.

Mas a função do *détour* francês é o caminho para a casa natal, e esse é o destino da literatura americana, do norte e do sul. [...] A América tem nostalgia da Europa como de sua infância e a Europa está a procura da América como de seu futuro. Mas a busca da América na Europa é a de sua própria identidade; [...] O *détour* europeu é uma busca para o *retour* a si mesmo. (RIVAS, 1993, p. 102).

É neste sentido de dupla polaridade – antigo e novo, tempo e espaço, mito e utopia – que a “América Latina procura seu centro, seu sentido, sua unidade”. (RIVAS, 1993, p. 103). Paris é uma capital desterritorializada, segundo Rivas, na medida em que representa o pólo de convergência científica, filosófica, literária e cultural. Modelo a ser alcançado, não só pelo Mundo Novo, mas por países europeus, entre eles Espanha, Portugal e Itália, que buscam legitimar-se, universalizar-se, seja lá em que área ou aspecto.

Posto isto, propomos a leitura da narrativa focalizando a relação dialógica de Paris com o imaginário e o espaço, que são construídos a partir e em torno da personagem Sandro Lanari que, ao buscar sua própria identidade num outro, acaba sendo percebido como um ser único, mas não uno, pelo contrário, único porque vários, múltiplo.

A trajetória de Sandro Lanari – Ancona/ Paris/ Porto Alegre/ Rio Pardo/ Porto Alegre/ Marselha - é o fio condutor das ações ocorridas nos dezenove capítulos, distribuídos em quatro partes, e narradas sob o ponto-de-vista da onisciência.

Na primeira parte, o espaço é Ancona, porto do Adriático, na Itália, berço de Sandro Lanari e de suas seis anteriores gerações de pintores. Ele aprende toda a técnica que o pai, Curzio Lanari, conhece. Este, reconhecendo que o filho não tem mais nada a aprender em casa, manda-o a Paris aperfeiçoar seus conhecimentos na arte dos retratos pintados.

Embora a Itália tenha sido, praticamente, o nascedouro de muitas excelências da pintura, Paris é o espaço do requinte, do brilho e do sucesso no imaginário europeu. No entanto, o ra-

paz, lá chegando, entra em contato apenas com pintores decadentes, de quem nada tem a aprender. Vive à espera de um futuro que não chega, porque:

Em Paris, não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Picasso, nem Degas, nem outros que viviam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo. [...]

Sua fama de gênio, entretanto, veio dos retratos (p. 20-21) \*

O narrador, com boa dose de exagero, comenta que os retratos de Nadar revelavam tanto de seus modelos que só de olhar era possível adivinhar-lhes, além da alma, a crença, o gosto e a tendência política, num meio em que, pouco antes, a fotografia transformava os retratados em estátuas de giz – referência direta ao imaginário popular no sentido de que a reprodução da imagem de um ser humano, pela fotografia, causava o aprisionamento da sua alma, transformando-o em estátua de sal, de giz, de pedra, etc.

Tais retratos, espalhados pelas vitrines e galerias de arte, mais do que o rosto, mostravam a alma dos modelos. Ao simples olhar era possível dizer se aquela pessoa acreditava em Deus, se era socialista ou se gostava de costeletas de carneiro. E isso era uma completa novidade, num meio em que os retratos fotografados transformavam as pessoas em estátuas de giz. (p. 21)

Conforme Rivas, Paris é “a luz, a modernidade, a libertação” (1993, p. 101). Assim, a fama de Nadar, bem como a arte da fotografia, está intimamente ligada a todas essas ideias. A fotografia é a arte do imediatismo contra o mediatismo da pintura de retratos. Aquele espaço – a câmara –, onde a velocidade da luz gravava uma imagem, servia ao imaginário de uma sociedade impregnada dos conceitos de objetividade, de progresso, de velocidade, de ciência, difundidos pelo ideário positivista, dominante desde a metade daquele século XIX: “- Cada vez mais as pessoas querem fotografar-se. O retrato pintado tornou-se caro. E no século do telégrafo e da locomotiva as pessoas têm pressa.” (p. 70)

O protagonista, ao fascinar-se pela foto de Sarah Bernhardt feita por Nadar, submete-se aos talentos do retratista. O resultado não o agrada. Não se reconheceu. Era de um Outro, desconhecido. Vai à *Pont de Sully*, queima a foto e a lança ao rio. Nesse momento nasce em Sandro a necessidade de provar seus talentos, sua identidade.

Uma semana mais tarde a concierge entregou a Sandro um envelope de cor parda com um Nadar em carmim, impresso no canto direito superior. Sandro abriu-o com sofreguidão. Foi tomado por um instantâneo mal-estar: não era a sua habitual imagem ao espelho. Não se parecia a nenhum retrato seu. Era de alguém ignorado, um Outro, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma destinação equívoca e desagradável. (p.34) (Grifo nosso)

Sentindo-se humilhado pelo talento de Nadar, emigra para o Rio Grande do Sul: “Lá abaixo, na metade inferior do planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar”(p. 48). Temos, então, a ideia da América como o futuro da Europa (visão

---

\* ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002. De agora em diante esta obra será referenciada apenas pela página.

européia da América), a que se refere Rivas (1993, p. 102), concretizada na opinião de Lanari a respeito da Província de São Pedro.

Na segunda parte, há uma quase transposição dos microcosmos italiano e parisiense de Sandro para Porto Alegre. Ao chegar, o protagonista vai morar na hospedaria de um compatriota, a Pensão Itália, que, “apesar de situar-se na Rua da Praia, era bem popular” (p. 52). Uma alusão à sua origem, à sua casa natal (a Europa), vista com orgulho: “E ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização” (p. 55). Agora, a personagem está identificada com a sua casa (Europa-Paris), porém em dissonância com este espaço provinciano, habitado por uma sociedade rudimentar, tosca, primitiva, mas que assim não se deseja ver nem parecer, e por isso imita, em praticamente tudo, o *modus vivendi* francês, inclusive na admiração por fotógrafos-retratistas. Lanari comprova isso, dias depois de sua chegada, ao descobrir que Porto Alegre contava com apenas um inofensivo pintor de retratos, o Alcides, mas “infestava-se de fotógrafos-retratistas e, por cúmulo, todos italianos: Caligari, Carducci, Lucchese, Ferrari” (p. 53). Vemos, pois, uma reprodução do contexto parisiense, uma vez que, lá e aqui, o prestígio dos pintores de retrato havia sido transferido para os fotógrafos-retratistas.

Porto Alegre – capital da província – é o espaço urbano com seus prédios, praças e ruas à beira “deste rio tão belo” (p. 55) sem heróis, sem batalhas, sem deuses; era apenas o Guaíba; lá, era o fabuloso Adriático das “paisagens aquáticas e bastante pictóricas” (p. 55) de Ancona, cidade natal de Lanari. Outra vez a oposição aqui/lá – América/Rio Grande do Sul/Porto Alegre versus Europa/Itália/Paris – evidencia a diferença de grau de civilização existente entre os dois mundos, trazendo-nos uma ideia de superioridade cultural desta sobre aquela.

Em Ancona ele também contemplava paisagens aquáticas e bastante pictóricas: lá, era o Adriático, povoado por lendas de heróis, descabelados e furibundos, varrido pelo colérico ribombar dos canhões, itinerário de bojudas galeras venezianas e bizantinas desde épocas sem memória, habitação dos deuses e cenário de batalhas decisivas para a Humanidade.

Aqui era o Guaíba. (p. 55)

Lá, em Paris, diante de uma vitrine, Sandro apaixonou-se pela languidez de Sarah Bernhardt num retrato de Nadar. Apaixonou-se pelo modelo, não pela pessoa. Já aqui, na “metade inferior do planeta” (p. 48), na praça da Matriz, vê o retrato da dama do teatro ganhar vida na figura de uma adolescente:

Estava na praça da Matriz, abanando-se com o panamá, quando viu caminhar em sua direção uma adolescente. Os copiosos cabelos negros brotavam por baixo do delicado chapeuzinho de palha trançada. Calçava botas marrons sob o vestido. As botas traziam pequeninas esporas de ouro presas ao salto, e as esporas retiniam, ao bater no chão, clic, clic. Vinha tensa e rápida, falando sozinha. Ao desviar-se de Sandro, voltou-lhe um olhar breve, agitado. Notara-o. Ele parou de abanar-se, pasmo: a semelhança com o retrato de Sarah Bernhardt era tão assombrosa que a adolescente poderia ser a própria atriz. E sua marcha tinha a arrogância do bem-estar e do dinheiro. Ele nunca vira uma jovem, uma mulher, que levasse aquela liquidez no olhar e que pisasse de modo tão implacável. Chamou-a de Sarah, embora sua homônima fotográfica fosse bem mais bonita. (p. 56)

Ainda que a original, a de lá, fosse mais bonita, a cópia, a daqui, tinha nome de flor de origem européia: Violeta. A personagem tem atributos que nos lembram os da flor, ambas são apreciadas pelo perfume e pelo valor decorativo: “Contudo, Violeta era um picante mistério a ser

desvendado. Passou a fantasiá-la perfumada, recém-saída do banho, envolta na veste romana, como no retrato de Nadar” (p. 75).

Na sequência, Lanari hospeda-se na casa dos pais de Violeta: esta, se antes frequentava os seus sonhos, agora passa a frequentar, também, o quarto dele todas as noites, e o narrador nos diz:

Era junho, e Sandro estava apaixonado. Os telhados amanheciam brancos das geadas. A vida resumia-se a Violeta. Idealizava-a. Quis desenhá-la no papel de Flora, a cabeça cingida por uma coroa de flores, segurando uma cornucópia. Desistiu: não haveria cores, não haveria cores, não haveria traço que reproduzisse aqueles olhos ligeiros e a tensa mobilidade daquele corpo pleno de juventude (p. 90) (Grifo nosso)

Anotamos que “Era junho” nos remete a um tempo de frio rigoroso, no Rio Grande do Sul, a seguir materializado, comprimido no espaço dos telhados “brancos das geadas”, que são, em última instância, o quarto de Sandro no “pavimento superior” (p. 74), onde a “vida resumia-se a Violeta”. Segundo Bachelard (2000, p. 121), o espaço “exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”. Portanto, quando Sandro se vê apaixonado, os reflexos do inverno (exterior) o levam a uma atitude de redução, de intimidade (interior). Reduz a vida, espaço exterior, a Violeta, ou melhor, ao quarto, espaço interior em que, pela intimidade, pelo jogo entre o eu/interior e o outro/exterior, os espaços se invertem, se completam.

No imaginário, a situação é perfeita: reduzir a vida a uma imagem. Entretanto, isto não é possível, por isso Sandro “Desistiu: não haveria cores, não haveria traço” suficientes, porque quando se está fora de si, no outro/exterior é que o eu/interior encontra suas consistências (BACHELARD, 2000). Este jogo entre o eu e o Outro, entre o interior e o exterior e suas inversões, nos revela a dificuldade de Lanari de, em olhando para o Outro, reconhecer a si próprio nas feições deste Outro – um espaço sempre formado de muitos “eus”.

Todavia, o Outro/exterior continua seu exercício de hostilidade do eu/interior do protagonista, ao condená-lo a fugitivo, do mesmo modo que lá, perseguido; aqui, pelo pai de Violeta, que, encolerizado, o ameaça de morte. Assim, é obrigado a abandonar o espaço urbano, civilizado (ou menos primitivo?) de Porto Alegre, indo para um lugar primitivo (ou menos civilizado?) – Rio Pardo. E, pela vez segunda, está num atracadouro fluvial:

Chegava a Rio Pardo ao entardecer, nauseado pelo bafio morno e espesso de água no verão, a que se misturava o cheiro de óleo da máquina.

E mais uma vez desembarcava num cais fluvial.

E agora, sem esperança. O futuro era uma bruma de males. (p. 101)

Chamou-nos a atenção o fato de ser a água o espaço responsável por fazer o transporte de Sandro às diversas fases de sua existência – primeiro, o Atlântico, agora, o rio Jacuí, mais tarde, um arroio no qual abandona o livro de Cenino Cenini, e por último, novamente o Atlântico – pois, no imaginário, a água é o elemento que pode adquirir um sentido ligado aos ritos de passagem, necessários para a busca identitária da personagem. “E para demarcar sua nova existência, libertou-se de *Il Libro dell’Arte*, jogando-o num arroio de águas confusas: Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo”. (p. 118).

Depois do Jacuí, na terceira parte de sua busca, Lanari acha-se diante de um espaço de predominância rural. Um espaço de grandes territórios abertos e despovoados, tradicional e conservador; por conseguinte, o protagonista torna-se conhecido, solicitado e, de certo modo,

reconhecido como o pintor de retratos “imaginoso”. Mas, simultaneamente, seduz mulheres, embriaga-se, torna-se displicente; reforçando, dessa maneira, no imaginário popular, que os artistas são bêbados, errantes, conquistadores e preguiçosos, ou talvez que, quando as portas do campo se abrem, parece que a liberdade acontece “à revelia do mundo” (BACHELARD, 2000):

No terceiro ano, o da revolução, convencia-se de que o Destino enfim o encontrara: tal como há alfaiates, há pintores de retratos. Por temperamento, por inércia, e porque lucrava dinheiro certo trabalhando de modo errante, não pensou mais no assunto. [...] Pela pressa e displicência, suas telas simplificavam-se. Bastava-lhe uma certa semelhança. Envernizava-os com goma-arábica misturada a cachaça, e abandonara os pormenores. (p. 117)

Seus retratados achavam-no muito imaginoso. Naturalmente que tudo isso era muito precário, mas quando a tinta começasse a craquelar e o pano se desfiasse, ele já estaria morto. E tudo seria atribuído ao tempo. *Tempus edax rerum*, ele sabia das *Metamorfoses*. De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande do Sul, terra tão inculta e provisória. (p. 118).

Se observarmos o último período da citação acima, veremos, outra vez, a concepção de superioridade europeia no cotejo com a nossa província: a Europa é o modelo, Paris é muito melhor, civilizada e culta. No entanto, é este espaço de terra inculta que introduz (ou impõe?) a arte fotográfica na vida de Sandro. Um oficial legalista ordena a cobertura fotográfica do campo de batalha, coalhado de cadáveres disputados por urubus. Neste momento, o lado perverso da vida torna-se irresistivelmente atraente para ele – “Sandro fascinou-se pela possibilidade de viver uma experiência monstruosa” (p. 133) – que, tomado de assalto pela ideia de que o Destino o colocava ali, com sua câmara, faz a foto que o imortalizaria - o ato da degola de um prisioneiro:

Sandro mergulhava o papel no fixador. Essa foto seria o sinal de sua arte. Valia mais que todas as fotos de Nadar. E voltaria muito a ela, como quem volta a um fetiche. Para sinal visível do caráter único daquela foto, quebrou a chapa do negativo. Denominou-a, a partir daí, de *Foto do Destino*: o Destino decretara aquela execução. O Destino o enviara para ali, com sua câmara. Nada pudera contra essas forças insondáveis. (p. 138)

Percebemos a indubitável intervenção de algo transcendental, sobrenatural, divino ou diabólico, mas incontrolável, que determina quase toda a trajetória da personagem – o Destino. Representado por intermédio da alegoria, o destino ganha a força do imaginário numa referência ao devir.

No final, o protagonista retorna ao espaço da segunda parte da narrativa – Porto Alegre – ; contudo, desta vez, estabelecido profissionalmente na arte da fotografia, portanto sob o signo da modernidade, do sucesso.

Nesse meio tempo, instalava-se com o atelier de fotografia na Rua da Praia, ao lado da Pensão Itália. Com os preços mais baixos da cidade, seus primeiros fregueses eram balconistas e criadas de servir.

De início, um estabelecimento de porta e janela, sem nenhuma identificação.

Um mês depois, com o aluguel da casa ao lado, que Sandro passou a usar como residência, o atelier passou a ter duas portas e duas janelas. (p. 147)

Começa, a partir desse ponto, a ascensão de Lanari. Depois de pintar cenários para os fregueses escolherem e instituir o primeiro sistema *carte de visite* (moda francesa, já em desuso lá), entra em cena todo o imaginário que referenda o prestígio, o reconhecimento, a respeitabilidade, o sucesso e a ascensão social:

Ele usava roupas mais dispendiosas e sóbrias. Comprou uma casa para residência na rua de Bragança, de dois pisos, com azulejos portugueses, e gradeados de ferro batido nas varandas do pavimento superior. Ele ali ficava com Violeta nos finais de tarde. Aceonavam para os passantes. A população comentava “eis uma família feliz” (...)

Engordou ainda mais, e precisou usar suspensórios.

Raspou a barba, deixando apenas os bigodes, loiros, aparados com uma tesourinha de Solingen. Em suas *camisas bordava-se o monograma SL*. Ia ao Theatro São Pedro, onde fizera assinatura na primeira frisa. Com o pequeno binóculo de madrepérola apontado para baixo, via a plateia. (...)

Depois do teatro, se fosse daquelas noites excepcionalmente mornas em meio ao inverno gaúcho, ia cear al fresco na esplanada que o Restaurante Bom Gosto propiciava aos fregueses habituais. Tinha prazer em enrolar no garfo lâminas transparentes de presunto de San Daniele, degustando-as com melão às talhadas e um macio vinho branco da Francônia. (p. 163-164) (Grifo nosso)

Refletindo a respeito desse trecho da história, notamos um discurso marcado ora por espaços, ora por comportamentos que nos remetem a um arcabouço de imagens que permeia o imaginário popular no que tange à atribuição de sinais de abundância a alguém, tais como os espaços da casa e do teatro e os comportamentos de vestuário e gastronomia. Uma residência “com azulejos portugueses e gradeada de ferro batido nas varandas”, uma “assinatura na primeira frisa” do Teatro São Pedro, utilizando “binóculos de madrepérola” e “jantar na esplanada do Restaurante Bom Gosto” levam a população a pensar e deduzir que, devido a isso, aquela era “uma família feliz”. Assim como usar “roupas mais dispendiosas e sóbrias”, camisas bordadas com “o monograma SL” e degustar “presunto San Daniele” e um “macio vinho branco da Francônia”, associados à contribuição para o asilo e à organização de festas religiosas, consagram, no imaginário, as evidências de uma indefectível riqueza: “Quase rico, vivia bem, e sobrava para colaborar com o Asylo da Mendicidade do Padre Cacique e ser o festeiro da Novena do Menino Deus” (p. 165).

Embora esteja econômica e moralmente estável, Sandro Lanari ainda busca o seu ser, a sua identidade, a sua casa natal, e isso só é possível, fazendo o *retour* a ela (Rivas, 1993). Então, o narrador, a três capítulos do derradeiro, comunica-nos a morte do pai da personagem, que, sob o pretexto de “rever o cenário da juventude” (p. 171), decide viajar com escala em Paris: “Mas bem pensado, sua vida precisava completar-se (...). Reconsiderou: iria viajar, sim, mas como pretexto para uma escala. Depois disso, seria feliz por inteiro” (p. 171) (Grifo nosso)

Estamos no décimo capítulo e Lanari, de novo, tem nas águas do Atlântico o espaço de seu transporte, neste momento, de volta à Europa/Paris. Chegando a Paris, Sandro, informado de que Nadar está em Marselha, dirige-se para lá:

No sábado à tarde ele empurrava o portão de uma amena villa na rue de Noailles, em Marselha. Com suas mansardas aparentes sobre o telhado de cobre e seu jardim geométrico, ora depósito de latões enferrujados e caixotes, era uma visão ambígua de fausto e declínio.

(...)

Incomodava-se com aquele odor de maresia que às vezes inunda a cidade. Por coincidência, dali embarcara para o Brasil. (p. 173) (Grifo nosso)

No excerto acima e no anterior, observamos dois aspectos importantes. O primeiro é o caráter circular da trajetória de Sandro (e da própria narrativa), ou seja, partiu de Marselha à procura de seu futuro (a América) e chega ao mesmo lugar da partida (a Europa), em busca de sua identidade, em busca de legitimar-se: “sua vida precisava completar-se”. Novamente, uma referência ao *retour* de que trata Rivas (1993). O segundo é a visão ambígua imprescindível para o espaço do duplo – ser/não-ser, eu/outro, aqui/lá, interior/exterior, novo/velho – no diálogo entre Porto Alegre/América e Paris/Europa.

Ainda acompanhando a visita de Lanari ao mestre, destacamos o trecho em que Nadar posiciona-se contra a Foto do Destino, argumentando: “Para captar a alma de alguém, é preciso que seja o homem por inteiro. Aí teremos arte. E só possuindo uma alma se é artista” (p. 178). Se lembrarmos do capítulo quatro, em que Nadar é introduzido na história, vamos recordar as palavras irônicas do narrador ao mencionar que a fotografia aprisionava a alma dos modelos e estes viravam estátuas de giz. Isto revela o estágio de um pensamento mágico, em contradição com a ciência, a velocidade e a modernidade tão cultuadas no Velho Mundo do século XIX. Também é perceptível a arrogância do retratista-fotógrafo em considerar que apenas algumas pessoas têm alma, e só elas podem ser artistas. Nadar é o Outro, o não-ser, o exterior, é Paris, a utopia, e Sandro é o eu, o ser, o interior, a origem, talvez, então, a América.

Ao final do último capítulo da narrativa encontramos a cena que une espaço e imaginário, e unidos em uma só imagem, simultaneamente, remetem a muitas outras:

De manhã, os meninos que jogavam bola às margens dos trilhos recolheram algumas frações avulsas da foto de Sandro Lanari. Levaram a seu velho professor (...). Ajudado pelas crianças, ele ensaiou uni-las sobre o assento do banco.

Após várias tentativas disse:

- 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 dos campos e o devaneio infinito das nuvens. (p. 181)

Para concluir, diríamos que a personagem Sandro Lanari é o ser de que nos fala Bachelard (2000):

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem! Nossa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos. Os poetas conhecem bem esse ser da hesitação de ser. (BACHELARD, 2000, p. 217)

Logo, já que no ser tudo é circuito, rodeio, retorno, discurso, enfim, uma grande espiral que tanto conduz para si como para o Outro, para o interior como para o exterior, para a periferia como para o centro, a personagem Sandro Lanari, quando olhada por um Outro, que é professor (o perito, o verdadeiro mestre), é identificada imediatamente como um homem, um ser. Mas, um “ser de hesitação de ser”, que, assim sendo, produz um espaço intermediário, um entre-lugar. Um ser original, único porque híbrido, múltiplo. Um ser que busca sua identidade numa unidade,

e só se percebe “feliz por inteiro” (p. 171) ao ser visto e reconhecido pela fragmentação de seu ser. Desse modo, podemos entender que Assis Brasil nos fala não de modernidade, e sim, de alta-modernidade.

Em última instância, Sandro Lanari sofre de um sentimento de inferioridade em relação a Nadar, que o leva, inicialmente, a uma atitude de negação da arte fotográfica e do talento de Nadar, realizando um movimento de afastamento: vem para o espaço selvagem do Rio Grande do Sul e mantém-se pintor de retratos. Mais adiante, a necessidade de identificação com o modelo, através do reconhecimento de sua originalidade e de seu talento, faz com que o protagonista percorra o caminho de busca a esse modelo que é o outro, que é o centro, cuja alegoria é Nadar. Porém esse retorno ao centro, na verdade, é uma busca a si mesmo, uma busca de sua identidade própria, ligada a um sentimento de pertença.

Aparece-nos transparente a analogia com a relação existente entre a América e Paris, na medida em que a América, por sua condição periférica, desenvolve um sentimento de inferioridade em relação ao centro, ao pólo de desenvolvimento que é a Europa, principalmente no século XIX – recorte temporal onde está situada a narrativa –, período em que Paris centralizava a efervescência literária e cultural. Nesta perspectiva, a Literatura americana, em busca desse sentimento de pertença, acaba por encontrar a si própria, a sua própria expressão e arte, numa posição híbrida situada entre dois - o nacional e o universal (Rivas, 1993) -, cuja imagem é o espaço transcultural, poeticamente representado na última frase em *O pintor de retratos*: “entre a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens.” (p. 181)

Nilza Girotti Celmer é Mestranda em História da Literatura da Fundação Universidade de Rio Grande.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *O pintor de retratos*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 294-316.
- PATRÍCIO, Djalma. *Curso básico de fotografia*. Blumenau: Ed. da FURB, 1999. p. 9-15.
- RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Lúgia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 99-114.

## O PINTOR DE RETRATOS

Miguel Sanches Neto

Escrevendo uma fábula da formação do artista num tempo novo e num espaço novo, o romancista gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil revive, em *O pintor de retratos*, a oposição entre a arte da pintura e a fotografia que marcou o fim do século 19. Sandro Lanari é um jovem italiano, de uma família de retratistas, que deve seguir o seu destino. Mandado a Paris para aperfeiçoar a sua arte, ele não encontra nenhum grande mestre do retrato, pois o gênero estava sendo substituído por um novo deus da técnica - a fotografia. Suas referências artísticas entram em crise e ele não consegue fugir ao fascínio desta recente forma artística, que o paralisa na sua busca de aperfeiçoamento.

Paris era então a capital do mundo e nela não havia mais lugar para os pintores de retrato. Questionando o realismo em arte, que podia agora ser melhor expresso por um instrumento, os franceses viviam os albores do Impressionismo, manchando subjetivamente pessoas e paisagens e assim subvertendo o discurso fotográfico. Paralelamente, grandes fotógrafos punham-se a buscar algo além da imagem, na tentativa de captar a inefável alma humana.

Vindo da província ainda imaturo, Sandro começa a debater-se entre a consolidada arte familiar e a técnica, encontrando em Nadar o mestre deste novo advento. Ele se sente abolido pela nova situação: "A moda era o retrato fotografado. A moda era Nadar e seus congêneres. Pois até Delacroix fez-se fotografar. Os retratos pintados perderam a razão de ser" (p. 41). Pela ótica do pai de Sandro, "um quadro deve parecer que ninguém o pintou" (p.

18), o que é um ensinamento ultrapassado no período impressionista. Assim, um retratista de quem ele recebe aulas em Paris, vai acusar o seu descompasso com o tempo, ao analisar um de seus trabalhos: "Falta personalidade ao retrato, algo que o faça viver" (p. 23).

Se este é o confronto entre dois credos artísticos, há um outro mais intenso. O protagonista se faz fotografar por Nadar e se descobre, no olhar do outro, um tolo. Ao dar este sentido para a fisionomia do jovem pintor, Nadar arvora o poder de flagrar a essência humana. A percepção desta perversidade da fotografia, faz Sandro lembrar que o retrato pintado é uma "imagem negociada" (bom dia Sérgio Miceli!), que tenta corresponder à ideia que o retratado tem de si, enquanto na foto a imagem está livre de maiores interferências. É a tensão entre estas duas definições de retrato que vai conduzir a vida/narrativa de Sandro. Oprimido pela ditadura da moda, resolve fugir de Paris, dominada pela fotografia, e perder-se nas solidões selváticas do Rio Grande. Uma luta entre dois tempos passa, então, a ser entre dois espaços - a selva e a civilização.

Em Porto Alegre, Lanari tenta se estabelecer como o pintor de retratos, mas a tacanhez do meio o obriga a viver quase como um mendigo. Faz alguns retratos, ganhando nomeada, mas logo é visto como um mau agouro, e todos passam a fugir de seus pincéis, com medo de que eles sejam um instrumento de morte - tudo isso porque um dos modelos morreu ao ser pintado. Pior do que a falta de cliente é o seu tormento íntimo. Ele ainda continua sendo perseguido por Nadar, que passa a ser o seu ponto de referência. Apaixona-se por um moça local, que é a cópia de um modelo do mestre, e se sente um farsante que modifica a fisionomia dos retratados para satisfazê-los, enquanto reconhece na agressiva cristalização da imagem fotográfica, tal como a praticam os grandes, a única forma de atingir a grandeza. Em Porto Alegre, ele descobre um fotógrafo profissional e desenvolve contra ele uma ojeriza que pretende atingir todos os adeptos da fotografia, que negam sua vocação para a pintura.

Dimensão humana

Lanari tem um caso proibido com a jovem que lhe lembra uma das fotos de Nadar e acaba expulso de Porto Alegre. Começa então seu destino de pintor itinerante, que vai incorporando materiais locais e conhecendo os pampas. Ele adquire familiaridade com este Rio Grande rústico e provisório, vestindo-se como um gaúcho, aprendendo hábitos indígenas, retratando um povo rude. Se em Paris não conseguira se fazer artista, num universo deslocado ele consegue ir além de sua formação. Esta se efetiva quando abandona o manual de pintura que herdara de seus antepassados e passa a confiar unicamente em sua capacidade de improvisar: "E para demarcar sua nova existência, libertou-se de *Il libro dell'Arte*, jogando-o num arroio de águas confusas: "Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo" (p. 118). Esta aprendizagem dentro do mundo real e não no mundo dos conceitos atinge um novo estágio quando Sandro é preso pelos Legalistas, sendo obrigado a tomar parte da revolução que estava em curso no Rio Grande.

Por ironia, é incorporado ao batalhão como fotógrafo, tendo que aprender na prática esta arte que o persegue.

No meio de conflitos violentos, o ex-pintor acaba fazendo, contra a sua vontade, o retrato de um jovem que estava sendo executado. Este ato monstruoso, do qual ele participara como observador revoltado, é o divisor de águas de sua formação. No momento de fotografar o assassinato, ele participa de uma nova dimensão humana, que lhe dá o diferencial artístico. O resultado não é apenas um retrato, mas uma obra de arte dolorosa, que o separa de todos os equívocos da arte como modismo. Esta foto faz Sandro se sentir superior, um artista de verdade, que participa do mundo dos homens, de uma realidade cruel, urgente, triste e heróica. Ele enfim adquire consciência da grandeza desta realidade, que se opõe à dos salões franceses.

"Nadar nunca teria obtido uma foto como aquela. Nadar era um fotógrafo de maricões, safados e financistas. Em tempo algum passara por seu efeminado estúdio algo que se comparasse com aquele drama" (p. 137).

Esta percepção não o livra ainda da sombra do mestre. Sandro estabelece-se como fotógrafo em Porto Alegre, casa-se com sua antiga paixão, assume uma vida burguesa, onde a fotografia é mais um ganha-pão do que uma arte. Quando há um pretexto para voltar à Europa, ele se dirige à casa de Nadar e pede para ser fotografado de novo. O agora fotógrafo se julga um novo homem, alguém que passou pela Experiência, que traz as marcas de um humanismo profundo. Quer que toda esta mudança apareça no retrato que Nadar fará dele.

Julga-se distante da fisionomia de tolo captada pelo mestre no passado. Mas a nova foto repete a mesma leitura de outrora, ignorando a profundidade humana que Sandro adquiriu nos pampas gaúchos. E dá-se então a grande descoberta: ao tentar apanhar o caráter moral de seus modelos, Nadar estava apenas torcendo a verdade, de tal forma a planificar o outro, ignorando-o a partir de uma leitura centralizadora da arte e do homem.

Cabe a Sandro recusar o mestre, assim como ele recusou o manual de arte, e afirmar-se contra esta negação de todo um universo. Este novo livro de Assis Brasil revela esta tensão de um mundo novo se impondo pela força, muitas vezes perversa, de suas imagens. Sandro Lanari é o bárbaro que subverte os modismos pelo exercício da diferença.

## O PINTOR DE ALTERIDADES

Débora Mutter

(Ainda inédito em meio impresso)

A obra *O pintor de retratos* do gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, pode ser considerada um divisor de águas na trajetória de sua produção estética. Rompendo com alguns paradigmas de suas criações anteriores, modifica sua geografia estilística e estrutural. Cultivara, até então, um estilo mais “úmido”, sem jamais ser prolixo. Isso garantia uma maleabilidade receptiva maior por parte de um público também maior. Em *O pintor*, porém, verificamos uma mudança importante na linguagem narrativa.. Define-se uma fronteira, pois há uma alteração significativa na orientação estético-linguística, e temática, que apresenta uma prosa extremamente enxuta. O narrador procura eximir-se de julgamentos sob todos os aspectos; oculta-se na linguagem. Um pouco a exemplo da orientação técnica do personagem Curzio Lanari com relação à pintura: *um quadro deve parecer que ninguém o pintou*. p.18 Corrigindo as pinceladas ou palavras que devem ficar invisíveis, fugindo da subjetividade, velando a presença e no entanto reafirmando-a mais do nunca no controle total da narrativa.. É uma linguagem que tende à economia máxima no significante com um ganho equivalente no significado e à qual o leitor necessariamente deverá voltar mais de uma vez para buscar elementos que estão apenas sugeridos e o exigem mais. Observamos que esta circunstância, por modificar o perfil ou as fronteiras do seu público leitor tradicional, exigiria um novo mapeamento do perfil de recepção, vale dizer, redefinição de novas geografias, e que, apesar de não ser o objetivo central deste trabalho, é de onde iniciamos nosso movimento.

Deixando de lado o estranhamento vivido por seu público habitual, bem como os motivos óbvios do enfrentamento entre os personagens Sandro e Nadar que, na superfície, gravitam em torno da velha polêmica entre a pintura e a fotografia, o desafio deste trabalho situa-se, precisamente, na já referida tentativa de objetividade do narrador que quase nada revela de suas subjetividades. Daí o grau de dificuldade para esta abordagem, uma vez que a subjetividade seria o espaço de fácil apreensão do Outro no jogo das alteridades implicadas. Desafio porque, deixando o narrador às ações e aos pensamentos dos personagens a circulação de tais impressões, provoca no leitor uma espécie de deslocamento da cômoda e plena confiança nos índices por ele fornecidos. Ao leitor resta a missão de desvendar ou julgar os lugares e os papéis dos personagens em suas oposições. Há, portanto, a partir da solução estética imposta à obra, a ausência de solução ético-ideológica explícita para a trama, ao leitor ou ao analista resta operar no terreno do “quase-inexplícito” Neste sentido, a análise procura revelar os atributos não adjetivados, velados ou eliminados pelo narrador, mas que seriam facilmente suportados pelas outras opções da narrativa.

Em razão disto, o exercício de identificar as relações de alteridade<sup>i</sup> presentes nesta obra, faz-se um jogo arriscado e fascinante. De acordo com o tema maior que motiva este trabalho — redefinição de paisagens e geografias — partimos de uma análise sobre a, as paisagens, os espaços culturais, a temporalidade, a as personagens, ou seja, das geografias que habitam a narrativa..

Sabemos que a questão da alteridade exige uma definição de identidade. Do mesmo modo, não desconhecemos que a questão da identidade tem tradicionalmente sua base de inspiração ideológica, no sentido de uma definição vinculada a uma estratégia de poder. Sem a superação desta ingenuidade, não poderíamos avançar a níveis mais profundos da sua natureza<sup>ii</sup>. O problema da identidade – pessoal, nacional, continental ou internacional – no espaço da literatura é relativamente jovem e típico de nossa modernidade e racionalidade. No âmbito desta, e, de acordo com o interesse, geralmente selecionamos, entre as diversas hierarquias ou estratos, que acreditamos relevantes para compreensão de algo. No que diz respeito a uma cultural, por exemplo, e obviamente a uma literatura, sabemos que a mesma pode desenvolver-se, con-

cluír seus ciclos desatrelada da reflexão explícita. Em outro espaço, o da episteme propriamente dita, o aporte já existente de estudos sobre a questão da identidade nos ensina que, nas artes em geral e na literatura em especial, tal herança já foi positivamente absorvida e transformada no processo de desenvolvimento estético e ético de nossa cultura, resta-nos observar como as mesmas atualizam-se nas obras de arte.

Para não correr os riscos de sinédoque analítica e *até porque* é o próprio texto que nos indica o caminho, parece-nos mais adequado começar por um dos estratos mais amplos de uma certa hierarquia – mais espacial que valorativa – da complexa questão da identidade, qual seja, o nacional em direção à mais nuclear que seria o individual. Sem, contudo, deixar de executar um movimento reverso para considerar a noção mais ampla de oriente e ocidente, passando pela questão metrópole-colônia. Percurso que, de antemão, coloca o ser humano no centro de interesse.

A partir da nacionalidade das personagens e dos países e regiões por onde se movem, *O pintor de retratos* contempla geograficamente Itália, Paris, Brasil. A partir daí, vai fechando-se o foco da lente narrativa nas questões pessoais dos mesmos – psicológico – para dar passagem ao mais amplo e rico espaço cultural, e ideológico (ético e estético).

Os aspectos já mencionados postos em relação na narrativa permitem vários níveis de análise no plano da alteridade. Estes elementos, concorrendo simultaneamente na narrativa de Assis Brasil, evidenciam que não há hierarquia entre eles. O que irá prevalecer e dar destaque à riqueza que pressentimos na mesma são os diversos olhares possíveis que a página aceita e a geografia (físicas ou abstratas) às quais a mesma nos remete. A pluralidade de questões inseridas na trama exige tais movimentos e permite abordagens que contemplam desde questões nacionais apontando para estudos pós-ocidentais<sup>iii</sup>, até àqueles aspectos que questionam a relação do artista com a arte. Sendo este último o que prioritariamente vai nortear esta análise. A atitude estética e aspecto humano do artista, seu modo de ver o mundo e a realidade. As *outridades* às quais se vincula ou rejeita, pois entendemos que a partir de tais relações é que se reformulam geografias artísticas e epistemológicas e humanas. É quando se anulam ou se redefinem as fronteiras entre o que é “próprio e o que é alheio”<sup>iv</sup>, entre o que é tradição e o que é ruptura.

Optamos por partir da identidade do protagonista Sandro Lanari, que captamos pelo que é absolutamente dado na obra, ou seja, pela apreensão que os demais personagens fazem dele – inclui-se o narrador. Sob a acusação de *tofo* por parte de Nadar, coloca, num primeiro momento, uma parcela dos leitores solidários imediatamente em guarda contra Nadar. Outros chegam ao final em dúvida, mas com um certo azedume com relação a este e simultaneamente com uma sensação de frustração com relação a Sandro.

Neste ponto, várias questões podem mobilizar o leitor, ou seja, este Outro que está no lado de cá do livro. Consideramos a identidade, alteridade e o imaginário dos personagens e das culturas envolvidas. [v], pois, é bastante óbvio o conflito dos leitores com relação aos dois personagens centrais.

Sandro, apesar de ser estrangeiro — Itália — e possuir sua base cultural e ideológica no velho mundo (Itália/cultura clássica/antigos/ etnocêntrica<sup>vi</sup>) adquire uma para os leitores uma “certa cor local”, pois aqui se estabelece. Sandro é estrangeiro, é um Outro com relação aos locais. Mas, afinal, o que é *mesmo* e o que é *outro* num lugar — espaço/geografia — em que a imigração é fator constituinte?<sup>vii</sup> Além disso, é a própria narrativa que conduz o leitor a todos esses movimentos de espírito, num jogo sinuoso de insinuar e ocultar o centro de seu interesse. Afinal, o centro da narrativa é Sandro. Em torno dele as coisas acontecem. Sendo assim, o leitor é levado por uma espécie de expectativa lógica, própria de um modelo básico de narrativa, a assumir uma primeira simpatia por aquele que presumidamente será seu “herói”. E não há indícios óbvios para que não venha a sê-lo. No entanto, a inteireza da obra e o desfecho, leva alguns a crer que seguiram pistas falsas ou automatizadas por hábitos de leitura. A abertura e a pluralidade do texto permite a alguns, esta interpretação. Seguindo este fio, é hora de voltar ao

texto. Circunstância que evidencia o nível de exigência participativa do leitor no processo de construção do sentido<sup>viii</sup>, sendo, ao mesmo tempo, índice de um tipo de elaboração especial da linguagem, própria da linguagem poética, que não entrega fácil o que diz e que não diz uma única verdade; em uma palavra, não é transparente.

Optamos por partir da impressão de que Sandro é um *estrangeiro* por excelência — na Franca, no Brasil, nas relações interpessoais, na arte e a si próprio. Submetê-lo à análise como centro do jogo ficcional de alteridades simultâneas e intersubjetivas, de duas formas: a) a visão etnocêntrica posta em relação com suas antagonistas e b) a posição do artista com relação ao seu papel no mundo, o imaginário que sustenta tal visão. Com relação à primeira forma, em princípio, para nossa temporalidade, Nadar é mais estrangeiro que Sandro, pois os italianos já fazem parte de nossa cultura, já são um tipo de “Mesmo”. Esses deslocamentos levam ao conflito ideológico e podem funcionar como falsa pista de identidade ao leitor, essa outra alteridade em franco processo perceptivo e interpretativo.

[Saindo do lado de cá, entrando no texto:] Como já vimos, apesar de uma primeira adesão do leitor a Sandro, há algo nele que provoca uma certa rejeição, não apenas em alguns leitores, mas inclusive nele próprio: *Era alguém ignorado, um Outro[...] P.34*. Este elemento permite ou exige a passagem por outra perspectiva de analítica<sup>ix</sup>, o que nos exigiria definir o perfil psicológico de Sandro. Profundo ou superficial, elemento constituinte de sua identidade, é pintado ao longo da narrativa. Primeiramente é La Grande quem dá os primeiros traços: *Falta psicologia. [...] Falta personalidade ao retrato, algo que o faça viver.p.23*. Para Sandro, a questão resumiu-se apenas em desvendar o significado da nova palavra, sem avançar para um estágio reflexivo sobre a acusação. Na sequência, é a vez de Nadar dar mais corpo ao que iniciou La Grange, afirmando, sem agressividade alguma, enquanto o ajeita para a foto: *Seu temperamento não é feito para as coisas profundas. Acho-o bastante superficial. Deveria estudar comércio. P.32*. Nenhuma atitude ou reação de Sandro com relação a esta observação do fotógrafo. Evidência de uma certa falta de visão sobre o que significa para um artista *ser superficial*. Na sequência do texto, é outra vez a Nadar que o narrador entrega o pincel para introduzir mais um matiz de superficialidade à pintura que se vai formando de Sandro: *o senhor não é uma garrafa ou um vaso de flores, mas não está longe disso. P.33*. Chegando, na sequência narrativa, a vez dele próprio vislumbrar algo de si mesmo ao ver sua foto tirada por Nadar: *Era alguém ignorado, um Outro, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma obstinação equívoca e desagradável. P.34* [grifos nossos]. Tanto o estranhamento de Sandro como o adjetivo *obtusos*, indicam a força do efeito estético da arte fotográfica de Nadar. Este consegue proporcionar a Sandro a apresentação de uma realidade por ele ignorada sobre si mesmo, a experiência do que Barthes chamaria *punctum*<sup>x</sup> da fotografia. Como diz o teórico francês, *para perceber o punctum, nenhuma análise, seria útil (mas talvez, às vezes, uma lembrança)P.69*. No caso de Sandro não falamos de uma lembrança proustiana, mas *freudiana*, do *Unheimliche*. Algo que está lá, mas no subsolo, rejeitado, recalçado e que escapa ou permeia o bloqueio. Mais adiante, é a vez da concierge intensificar as cores de um juízo que (em princípio) seria imparcial: *o senhor está um tolo aqui no retrato... p.34*. Num tempo futuro, seria de novo Nadar quem daria uma das pinceladas finais ao retrato de Sandro: *Como eu pensava. Um tolo. P.178*. Porém, nem o Sandro, nem os leitores — que permanecem, por inércia, solidários ao protagonista — ficam convencidos disso de modo homogêneo. Ao contrário, no Fragmento 19 da Quarta Parte, o leitor pode adquirir uma provisória convicção de que Nadar *por abjeta arrogância intelectual, pervertia a verdadeira psicologia de seus modelos*.

Longe de ser casual, acreditamos que este efeito está sólida e intencionalmente previsto e ancorado na linguagem que o constroem por atributos evidenciados linguisticamente, mas pelas ações mesmas do personagem e pela força da organização da linguagem. Partimos, então para o inventário de suas ações, percepções e constituição efetiva.

Sandro é pintor por hereditariedade e por vulgares interesses. Seu pai e as gerações que o antecederam haviam sido – nada mais óbvio na cabeça sem imaginação de seu pai Curzio

Lanari – *vazia de ideias*. Sandro herda cultural e biologicamente o mundo decadente e medíocre das seis gerações de pintores que o antecederam. Na cabeça de seu pai Curzio Lanari, isso era uma evidência fatal de que ele nascera pintor.

A analogia entre Sandro e o pai não parte apenas de suposição exterior da análise, está solidamente agarrada à linguagem. Ao que podemos afirmar que, herdeiro que é das coisas do pai, herda todas as características do mesmo, que, por falta de *originalidade* e *em meio ao vazio de ideias, cultivava uma só certeza: a de que Sandro, [...] seguiria seu ofício*. P.13 [grifo nosso]. Neste ponto é importante ligar a descrição perceptiva de Sandro ante sua fotografia especialmente com relação à *obstinação equívoca* que percebe no olhar do *Outro* da foto com *uma só certeza* de Curzio. Expressões que, de certa forma, são sinônimas e revelam atitudes partilhadas por pai e filho. Logo, Sandro revela-se também a partir da descrição de seu pai. De qualquer modo, a sentença fatídica de Curzio sobre seu destino de pintor a Sandro parece agradável devido a possibilidade de estar próximo da bela modelo Catalina. Insinua-se nisto a superficialidade de Sandro na sua relação com a pintura, ou seja, com a arte. Indício da mesma falta de autenticidade ou de originalidade do pai, que se apegava às questões normativas em detrimento das criativas — manuais e máximas.

Ao longo da narrativa, vemos que Sandro, apesar de absorver as técnicas, mantém com a arte uma relação é epidérmica e alheia a ele próprio. Inclusive, quando aproxima-se da fotografia como profissão, a iniciativa não é sua e sim de Carducci. É este quem o ensina novas técnicas. É a generosidade, não a arte, de Carducci que o convence de que sua figura real é como se vê no espelho e não como Nadar o fotografou. Nas quem é Carducci e quem é nadar? O caminho que adotamos obriga-nos a confrontar Carducci com Nadar. A solução não é difícil, *Nadar é Nadar*. De fato é um personagem híbrido (histórico-ficcional) e sua biografia não é modificada no espaço da narrativa. Nadar é um gênio, um imortal. No dizer de Roland Barthes: *o maior fotógrafo do mundo*. O que vale a pena destacar é como o narrador nos entrega seu perfil praticamente em cima da oposição ao que é Sandro. A exemplo de como Sandro, constitui-se como paráfrase ou estilização de Curzio, Nadar e seu antagonismo configuram-se como paródia<sup>xi</sup> de Sandro. De qualquer modo, os Fragmentos 8 da Primeira Parte e 18 dezoito da Quarta, reforçam linguisticamente a impressão que se cria no intervalo.

No que respeita às suas relações com o sexo oposto, destaca-se com muita força seu distanciamento da figura materna. *Pensou na mãe, e o nada que sempre fora, como a apagara de si. Não se lembrava de seus traços, que agora eram apenas uma obesidade anódina a lamentar-se pelos cantos*. p155

Sua falta de compreensão do mundo feminino, surge também com relação à primeira filha que *Violeta submergiu em seu próprio mundo, feminino, misterioso e cheio de fitas e rendas*. p.156. Sandro não suporta o resquício de ousadia feminina, ou seja, de verdade que percebe no olhar de Violeta ao fotografá-la. Negando-a, nega-se: *Não era certo que sua mulher ainda ostentasse aquele olhar*.p152. Renovamos aqui sua falta de originalidade e iniciativa que, além da vida profissional estende-se ao terreno das relações amorosas, pois na primeira relação sexual com Violeta, é ela quem toma vai procurá-lo em seu quarto. Pela negação dessa outra alteridade, o feminino, seu Outro abafado, soterrado. Situação que, de certa forma foi o que matou Violeta. Ele não percebe, desconhece o desencanto que habita o espírito de sua mulher e passa *sem perceber o olhar de serena tristeza e desencanto que ela lhe lançava às costas, e que a matava de hora a hora*.P.166

Talvez pareça ingênuo ou irrelevante, mas, depois de uma análise, à pergunta: Quem é Sandro Lanari? é possível, com intenção meramente interpretativa, dizer tudo que o narrador não diz: Sandro é um homem primitivo de natureza espiritual tosca e insensível, tem uma visão *míope* do mundo e da realidade, sem conexão com o universo feminino. Um homem sem paixão, sem afetividade, um ser incompleto. Praticamente nada nele movia-se por paixão no sentido profundo. A única atitude próxima a uma ação é, na verdade, reação ao efeito provocado pela arte de Nadar. É quando seu ser entra ebulição, mas como ele não tem ferramentas suficientes

para lidar com tal efeito, como não conhece os códigos para ingressar no mundo da arte opta pelo caminho errôneo. Ou seja, começa sua errância na busca daquilo que somente poderia estar dentro de si mesmo a partir de um processo de aperfeiçoamento. É assim que chega ao Brasil. A afirmação de que Sandro é um ser incompleto ou em fase de formação semi-aquático, semi-divino semi-humano poderia estar inicialmente ancorada no adjetivo *atlante*<sup>xii</sup> utilizado pelo narrador. Adensa-se a ideia da incompletude na seguinte passagem: *Deram-lhe um fardamento pela metade, ...* [p.126 grifo nosso]; reforça-se na sentença do *velho professor, de boné e cachimbo com forninho de roseira [...] e com olhos de sábio* — personagem (quase) isento, pois ignorante da problemática de Sandro: *É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro.*

Longe de uma visão maniqueísta da velha batalha entre o velho e o novo; entre a tecnologia e a arte clássica<sup>xiii</sup> o autor coloca uma ênfase sutil no elemento humano. Garantia dessa forte impressão é a inserção de um terceiro personagem, secundário e fundamental, que surge para desequilibrar a polaridade entre Sandro como alegoria da mediocridade artística no plano pessoal e Nadar com sua genialidade. O conflito inicial é entre dois elementos do velho mundo, nele o Brasil só é cogitado como cenário contingencial. Remetendo assim a espaços culturais anteriores de paradigmas em arte, em tempos também diferentes, mas sequenciais. Primeiramente a Antiguidade, depois o Iluminismo(?). O que entendemos como terceiro elemento/personagem funciona como uma “piscadela de olho do autor” que permite duas orientações não excludentes da análise. de uma parte é sinal dos novos tempos; Trata-se de um pintor brasileiro cuja obra provoca em Sandro o mesmo efeito que a foto de Nadar. O jovem, *diziam os jornais, acabara de voltar da Itália, de uma bolsa de aperfeiçoamento em artes.* p.168, Com isso o autor, além de deslocar todos os índices da polêmica Sandro/Nadar como Itália/França para um partilhamento de inserção do Brasil na rota dos novos paradigmas em arte, concentra no elemento humano a questão central da criação estética. Ali no quadro, na mulher do quadro estava a vida a *centelha de atrevimento* que recusara captar na foto de Violeta, ali estava *a presença e a intenção do autor*, que Sandro recusou assumir quando pronunciou, já na página 43, *a frase que seria sua condenação ao anonimato* dirigindo-se a um “cliente” que querida um retrato: *Como o senhor gostaria?* Numa circularidade vertiginosa o texto amarra início e fim, quando o leitor, ao retornar ao texto descobre que o destino de Sandro estava traçado conforme Curzio Lanari decidira, desde a primeira frase no livro: *Embora os descaminhos futuros, Sandro Lanari nasceu pintor. Descaminhos* pode dar-nos a ideia de que sua vida foi um grande equívoco. Portanto, não se trata de técnica, de um país em especial, nem de uma época. O grande diferencial será sempre o elemento humano. Elemento de assimilação, seleção e aprimoramento das tradições e do espírito como olhar no devir.

Resta-nos observar que, no espaço das representações artísticas, a obra de Assis Brasil nos obriga a pensar que já é tempo de abandonar nossa velha defensiva em evidenciar as diferenças, em recusar as heranças europeias como forma de superação ao fantasma da dependência cultural. O contato, a intersecção entre duas culturas — alteridade exotismo —, duas tradições, duas formas de representação, duas consciências divergentes ou meramente diversas — alteridade e intimidade poética —, na era da mundialização, somente apresenta-se assimilada de forma produtiva como *t r a n s g r e s s ã o*. Não como perda ou eliminação do velho, mas sim como incorporação do novo, como ultrapassagem de fronteiras e geografias simbólicas visando o estabelecimento de outras comunidades. O artista brasileiro de *O pintor de retratos* encarna perfeitamente essa consciência, encarna a verdadeira alteridade. Sem abrir do seu Mesmo, foi frequentou outras geografias espaciais e simbólicas, assimilou o que lhe interessava e retornou ao seu ponto de origem revitalizado, ampliado.

**TOMEM LÁ MAIS UM GRANDE ESCRITOR GAÚCHO**

Jorge Marmelo

Portugal

Depois de, durante muitos anos, a literatura contemporânea brasileira quase ter andado arredada da edição e das livrarias portuguesas, o espaço recentemente conquistado pelo romance do Brasil nas preferências dos leitores lusos principiou a dar lugar a alguns fenómenos curiosos. Já aqui se deu conta, entre outros casos, da publicação, em menos de um ano, de três livros de Luiz Alfredo Garcia-Roza na Gótica e da edição da obra completa de Patrícia Melo na Campo das Letras, sendo igualmente de notar a especialização da Ambar no nicho de mercado dos escritores do Rio Grande do Sul. Depois de Tabajara Ruas e Letícia Wierzchowski, a editora do Porto apresenta agora Luiz António de Assis Brasil e o seu *O pintor de retratos*, como que dizendo: "Ora tomem lá mais um grande escritor gaúcho".

Senhor de uma escrita sóbria, elegante e semeada de um finíssimo sentido de humor, Assis Brasil acompanha, n'*O pintor de retratos*, a atribulada vida de Sandro Lanari, último de uma linhagem de pintores italianos que abandona a Ancona natal para ir aperfeiçoar em Paris a sua arte: o retrato. Ali chegado, enfrenta, porém, a primeira contrariedade. O último grito não eram já Monet, Manet, Pissarro ou Degas, mas as fotografias de Nadar. Lanari chega a apaixonar-se pela nova arte - o motivo é uma imagem de Sarah Bernhardt, que lhe provoca um sonho lascivo e o leva a romper com o seu professor de pintura, para o qual as máquinas fotográficas têm tanta alma como uma máquina a vapor e são, por isso, incapazes de captar emoções -, mas, após ter sido retratado como um louco pelo mestre, arma-se de um profundo ódio pela fotografia e acaba por fugir para o Brasil para escapar ao nome de Nadar.

Chegado ao Rio Grande do Sul, Sandro Lanari vê prosseguirem as contrariedades que o transformarão num beberrão incorrigível, embora, numa Porto Alegre com vários fotógrafos-retratistas e apenas um pintor de retratos, consiga sobreviver com relativa facilidade, pintando clérigos e outras personalidades. Mas esta actividade dar-lhe-á não só a fama de ser responsável pela morte dos retratados, como o põe em contacto com Violeta, a adolescente parecida com Sarah Bernhardt, uma amazona cheirando a cavalo, suor, couro e sabão Windsor. Por sua causa terá que voltar a fugir, desta vez para a "pampa" gaúcha - "terra tão inculta e provisória" -, onde acabará por ser feito prisioneiro durante a revolução e transformado em fotógrafo oficial da Quinta Unidade Legalista. A rocambolesca aventura termina aqui, dando o desvairado alcoólico lugar a um fotógrafo de sucesso - fica famoso por pintar sobre os retratos com aquarelas - e a um devotado e abastado chefe de família, principiando o movimento de regresso às origens, durante o qual voltará a fazer-se fotografar por Nadar. Sendo este, em traços gerais, o rumo da narrativa, *O pintor de retratos* não se pode resumir ao que aqui se diz, apenas ganhando a sua real dimensão no confronto directo com o olhar irónico do narrador, que ora conta como Lanari e a sua primeira paixão adolescente se amam sob um carvalho, devorados pelas formigas, só regressando "mediante as grosseiras ameaças do cocheiro, que se aborrecia de esperar", ora comenta que o retratista se achava muito poético. Para quem não se contente com o puro prazer da leitura, sempre se poderá acrescentar que o sentido mais profundo do romance se encontra no debate sobre a (im)possibilidade de a arte do retrato alcançar a alma do retratado, resultando com lapidar eficácia o comentário de um velho que tenta juntar os pedaços da segunda fotografia feita por Nadar a Sandro Lanari. Diz ele, o-

lhando para o "puzzle" incompleto: "É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro. Faltam muito 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." Verdade para a fotografia e para a pintura, estejam os retratos completos ou por terminar. Verdade também para a literatura, afinal.

*Público*, Lisboa. 27 set. 2003. Mil Folhas, p. 8

## UM ARTISTA E SEUS LIMITES

Regina Zilberman

Foi o olhar estrangeiro que produziu as primeiras interpretações que tinham o Brasil como tema. Os habitantes originais da América podem ter elaborado narrações que explicavam a terra onde viviam, mas suas criações foram registradas somente após a desembarque dos europeus no Novo Mundo, o que suscitou diferentes reações, desde o entusiasmo com que Cristóvão Colombo celebrou o encontro dos indígenas até os azedos alertas provenientes dos cronistas portugueses.

Não espanta, pois, que o tema transite de diários de bordo e crônicas de viagem para a ficção, como ocorre em *O pintor de retratos*. O novelista, em obras anteriores, como *Um quarto de léguas em quadro*, *As virtudes da casa* e *Videiras de cristal*, já havia introduzido personagens originárias da cultura europeia. Nesse romance, contudo, o autor inclui nuances que particularizam o foco com que se aprecia a relação entre dois universos diferenciados.

O protagonista Sandro Lanari provém de uma família de retratistas italianos. Seus ancestrais contabilizam algumas glórias passadas, mas não passam de pintores medíocres, que adulam a elite local, formada por comerciantes enriquecidos e religiosos, para garantir o patronato. Com o objetivo de aperfeiçoar sua arte, o rapaz vai a Paris, onde se depara com a ascensão do impressionismo e da fotografia, processos complementares, pois o primeiro rejeita a pintura retratista, porque a segunda pode realizá-la de modo mais eficaz.

Contramão - Sandro Lanari percebe-se colocado na contramão da arte que pretende praticar, sumariada na ação do fotógrafo Nadar, no ápice de seu prestígio. Sandro deixa-se reproduzir por esse profissional, que flagra no moço a personalidade medíocre e retraída. Sem ocupação, o heroimigra para o Brasil, trazendo a Porto Alegre a esperança de encontrar um lugar para sua atividade. Surpreende-o, contudo, o fato de que, mesmo nessa cidade, a fotografia suplantar o retrato. Por essas e outras, como o envolvimento amoroso com fina jovem da sociedade local, foge para o interior.

É então que descobre seu verdadeiro ofício - o de fotógrafo. Aliciado à força por tropas do exército castilista, durante a revolução federalista de 1893, Sandro Lanari registra as façanhas dos soldados até ser obrigado a documentar a degola de um prisioneiro. O resultado espanta o autor da imagem, que conserva a fotografia como comprovação de sua arte. Convencido de seu talento, Sandro Lanari consagra-se profissional requisitado para sempre, constituindo família, engordando e enriquecendo.

Tal como seus predecessores - cronistas, viajantes ou mesmo as personagens anteriores de Assis Brasil - Sandro Lanari é um estrangeiro que acredita na sua superioridade diante de um meio provinciano. Contudo, diferencia-se deles, porque, desde o começo da narrativa, sua posição está comprometida: ele pratica uma arte ultrapassada. Assim, a pose - atitude programada por ele, mas inviável - é substituída pela humilhação, que acompanha sua trajetória, sempre em fuga. O olhar estrangeiro não tem condições de avaliar corretamente o novo espaço que lhe é apresentado.

Representação - Nem por isso o ambiente é menos provinciano, quando a ação se passa no meio urbano, nem menos bárbaro, quando se depara com a guerra no pampa. Lanari, de posse de sua arte, tenta captá-lo, mas sua personalidade fica aquém das virtualidades de representação, mantendo-se na periferia dos acontecimentos, preocupado com o efeito, não com o conteúdo.

É sob esses dois aspectos que o romance enriquece o tema de outros do autor. De um lado, expõe o confronto entre civilização e barbárie, que uma guerra civil exemplifica; de outro, explora e aprofunda a temática do olhar estrangeiro, de um indivíduo que transforma o que vê em imagem. Esta, porém, não dá conta da representação, como que informando que nem a arte tradicional, nem a tecnologicamente mais avançada são capazes de traduzir as contradições de que se alimenta o universo vivenciado por Sandro Lanari.

Assim, à discussão sobre a propensão do olhar de fora, de querer desvendar o mundo brasileiro, *O pintor de retratos* acrescenta uma segunda questão: a dos limites da arte. Encarrega-se a essa de representar o que está fora dela, mas ela nem sempre executa a tarefa com eficiência. A obra, centrada na biografia de um artista estrangeiro questiona suas próprias potencialidades, propondo-se como reflexão sobre sua natureza enquanto visão da alteridade. Redimensiona o tema a que se incorpora e desenhando seus limites.

**EMISSÃO RADIOFÓNICA DO PROGRAMA "HOJE PODE LER"**

Graça Vasconcelos

Portugal

A literatura brasileira lentamente vai entrando no nosso país, dando-nos a conhecer outros escritores, para além dos nossos queridos e consagrados Guimarães Rosa, Jorge Amado, Erico Veríssimo, C. Drummond de Andrade e outros, que a lista apesar de tudo ainda é relativamente extensa.

A Editora Ambar publicou há meses, na sua colecção Biblioteca Ambar de Bolso, um magnífico livro de um escritor brasileiro, nascido em Porto Alegre em 1945, para nós desconhecido: Luiz Antonio de Assis Brasil. O livro intitula-se *O pintor de retratos* e foi prémio Machado de Assis em 2001, no Brasil.

Numa escrita colorida e cinematográfica, Assis Brasil conta-nos a história de um pintor de retratos, Sandro Lanari, que nasceu em Ancona na Itália na 2ª metade do sec. XIX, mais tarde vem para Paris e a sua vida transforma-se no dia em que vê, fascinado, numa vitrine, uma fotografia ,o retrato da então jovem atriz Sara Bernhardt. Era no tempo em que a fotografia começava a surgir em grande plano, o retrato fotografado substituía largamente o retrato pintado. Nadar era o grande mestre francês da fotografia.

O jovem pintor procura Nadar, quer fazer-se fotografar por ele. Não consegue. Declara guerra aos fotógrafos, aos retratistas. Decide então emigrar para o Brasil, para o Rio Grande do Sul, e continuar a ser pintor de retratos, pensava ele, longe da perversão que era o retrato feito pelo fotógrafo. Puro engano. "Mas soube, decepcionado que Porto Alegre infestava-se de fotógrafos de retratos, e para cúmulo todos italianos", leio na pág.57.

Para ele, era imenso o poder do retrato pintado. Só uma pintura era capaz de nos dar a alma, a verdadeira profundidade humana do ser, defendia. Muitos retratos e muitas aventuras depois, ele, que renegara a fotografia como forma de arte, tornava-se fotógrafo de renome.

É uma história surpreendente, que nos interroga sobre os limites da arte e da sua representação do mundo e do homem. Que nos diverte também.

Luiz Antonio de Assis Brasil, para além de romancista, já com vários livros publicados e vários prémios é professor de literatura no Rio Grande do Sul e especialista em literatura açoriana. Este foi o seu 1º romance editado em Portugal, pela Ambar.

*O pintor de retratos* é o livro que vos deixo hoje.

LITERATURA E HISTÓRIA EM *O PINTOR DE RETRATOS*, DE  
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

\* Nubia Jacques Hanciau

A busca identitária de Sandro Lanari, uma inextricável mistura de realidade e imaginação, pode ser analisada em *O pintor de retratos*<sup>16</sup>, de Luiz Antonio de Assis Brasil, sob o aspecto ou temática do olhar estrangeiro de um indivíduo que transforma o que vê em imagem. Esta porém não dá conta da representação, como que informando que nem a arte tradicional, nem a tecnologicamente mais avançada são capazes de traduzir as contradições de que se alimenta o universo vivenciado pelo protagonista, Sandro Lanari, um menino rústico nascido na cidadezinha italiana de Ancona, porto do Adriático, que se torna pintor de retratos em Porto Alegre, e, mais tarde, nas estâncias isoladas do Rio Grande do Sul. Entre a Itália e o Brasil, há uma permanência em Paris, centro artístico europeu, durante a virada do século XIX, momento crítico em que a arte fotográfica ameaçava, para logo substituir, a arte dos pincéis.

Novela para alguns<sup>17</sup>, romance para outros, Assis Brasil contempla igualmente nessa obra o confronto entre civilização e barbárie. De um lado do Atlântico, “em Paris, Rodin esculpia *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *L’après midi d’un faune*” (p. 121). Do outro, é a guerra civil rio-grandense que vai servir de pano de fundo para a narrativa, agora substituindo os amplos painéis históricos que deram renome ao artista, por uma escrita mais precisa, introspectiva, engenhosa, “um livro talhado a golpes de faca”<sup>18</sup>. O contexto histórico e geográfico da terceira parte, que focaliza a Revolução Federalista, lembra que, por falta de munição, “eram degolados cinquenta em um só dia”. *O pintor de retratos* evoca ainda a errância e as reações dos predecessores de Lanari ante o Novo Mundo, cronistas viajantes, que acreditaram em sua superioridade em relação à *terra papagallis*, o tema transitando dos diários de bordo e crônicas de viagem para a ficção.

“A história de Sandro Lanari começou na adolescência”, na Europa (p. 11), primeiro Ancona, berço italiano do herói e de seus ancestrais; mais tarde Paris, que, de acordo com Pierre Rivas, era “capital da América Latina” e estava deslumbrada pela “luz, a modernidade, a libertação” (1993, p. 101). É para lá que Lanari viaja, levando as economias do pai e uma carta de recomendação, com a intenção de aperfeiçoar o conhecimento em pintura de retratos, arte que

---

\* Professora titular da Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG), RS/Brasil. Esta obra foi selecionada como *corpus* ficcional, lida pelos alunos da disciplina Literatura e história, ministrada no PPG-Letras do Departamento de Letras e Artes da FURG, durante o primeiro semestre de 2002 e segundo semestre de 2007. Integra igualmente a pesquisa de Luciano Moraes, orientado pela autora deste texto, em dissertação de Mestrado intitulada “Identidades transculturais: um estudo da série *Visitantes ao sul*, de Luiz Antonio de Assis Brasil”, defendida em setembro de 2007.

<sup>16</sup> O romance será referenciado entre parênteses pela paginação, levando-se em conta a terceira edição: Porto Alegre: L&PM, 2002.

<sup>17</sup> Entre eles Antonio Hohlfeldt, para quem uma questão teórica deve ser fixada na análise da obra: “*O pintor de retratos* é uma novela e não um romance. Tem um único enredo, centralizado numa só personagem, Sandro Lanari (...)” (2002, p. 101).

<sup>18</sup> José Castelo. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 12 ago. 2002.

herdou da família. “Seu pai era pintor, seu avô também o fora, e assim por anteriores seis gerações, todos foram pintores” (p. 11). Torna-se inquilino de um *gabinetto*, conforme chamou seu apartamento, na Rue du Chemin Vert, perto da Bastilha, e vai ao encontro, na Rue Monge, do artista que seu pai recomendara. A indicação de René de la Grange, pintor cujo atelier situa-se na Place des Vosges, aumenta seu conhecimento da geografia parisiense; “bastaram porém oito aulas para Sandro Lanari concluir que o professor bebia mais do que ensinava” (p. 23). Quanto a La Grange, faltava “psicologia”, “personalidade” nos retratos de Lanari. “Ninguém quer ser retratado como é, mas como gostaria de ser” (p. 24). Insatisfeito, Sandro vagueia pelas ruas, quando, na Rue Saint Antoine, é atraído por um intenso e galvanizante olhar, vindo de uma vitrine: “Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia”.

Uma jovem. De qualquer ângulo trazia gravado o espírito do modelo, a verdadeira psicologia. Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da Vitória de Samotrácia. Ao pé do retrato, um cartão: L’actrice Sarah Bernhardt (p. 25).

O autor da fotografia, Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), o grande retratista francês, atravessou o século XIX, morreu aos noventa – em 1910 –, tornando-se muito cedo o famoso Nadar, aos vinte anos. Escrevia crônicas, folhetins, romances, todos em estilo jornalístico. Mas é a partir de 1846 que se aplica ao desenho brincalhão e zombador. Seu panteão – tornado célebre – aparece mais tarde, composto de aproximadamente trezentas criaturas. É para prepará-lo que utiliza pela primeira vez a fotografia, em ascensão naquele momento, paralela à ascensão do impressionismo, complementando-o, pois realizava de modo mais eficaz o que a pintura retratista não conseguia (Zilberman, 2001).

Pelas lentes de Nadar – responsável pela primeira foto aérea do mundo registrada de um balão de hélio –, cruzaram algumas das maiores figuras da época: Daudet, Gautier, Baudelaire, Dumas Filho, Vítor Hugo, D. Pedro II, o Imperador do Brasil, e... Sarah Bernhardt... “até Delacroix fez-se fotografar”! (p. 41) Dizia-se que capturava a alma dos modelos e, com um simples olhar, adivinhava seus rostos. Ma em *O pintor de retratos* o protagonista é Sandro Lanari, cuja vida se transforma no dia em que vê, naquela vitrine, a foto da grande diva do teatro internacional. Fascinado, procura seu autor para fazer-se fotografar. O resultado, porém, é desconcertante e patético: “não se parecia a nenhum retrato seu. Era de alguém ignorado, um Outro, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma obstinação equívoca e desagradável” (p. 34). Tal foi a impressão que causou no artista, que, ao recebê-lo em casa, junto encontrou um bilhete, preso por um grampo, que dizia: “Não mando a conta porque o senhor vai ilustrar minha galeria de tipos humanos”! (p. 34 ). Daí em diante, seu desapontamento é tamanho que ele declara guerra a todos os fotógrafos do mundo. De acordo com o narrador onisciente: “Naquele momento da História iniciava-se o ódio metafísico de Sandro Lanari a todos os fotógrafos-retratistas. E todos tinham um nome: Nadar” (p. 35).

Na segunda parte do romance, que se poderia chamar “da Europa para a América”, sem ocupação, Lanari emigra para o Brasil;

aliás, todo o mundo emigrava: seleiros, agricultores, sapateiros, lapidadores de vidro, artesãos de agulha e linha, chapeleiros, qualquer ofício, até artistas, todos iam para aquela selva. O que iam fazer no Brasil? Queriam ser devorados pelas feras? (p. 47).

Apesar disso, e depois de muito pensar, prevalecem as palavras do pároco: "...no Brasil eles vivem na bem-aventurança do paraíso terrenal, desfrutando as dádivas do Nosso Senhor. Quem trabalhar terá sua recompensa e ficará livre dos tormentos do espírito, dado que os da carne são inevitáveis" (p. 47). A frase "Merde! Pois emigre!" (p. 47), de um bêbado no bar que Lanari frequenta, não por acaso denominado "Barbare", é decisiva e leva novamente a pensar em Rivas, para quem o sistema americano representa para a Europa o mito das origens, enquanto para o europeu a América representa a utopia do futuro. Neste momento do romance, o discurso literário de Assis Brasil transfere-se de cartografia para refletir a respeito do que é viver, produzir cultura em província ultramarina, analisando, por intermédio de seu protagonista, as relações entre as duas civilizações, cujo estranhamento de uma à outra data dos primeiros encontros, num procedimento de intercâmbios, que ressalta a singularidade do próprio em confronto com a diversidade do alheio, procedimento característico de múltiplas escritas por ocasião dos quinhentos anos das descobertas de Colombo, no fluxo das reconsiderações a respeito da presença europeia nas Américas e de suas consequências.<sup>19</sup>

Foi do porto de Marselha que Lanari partiu a bordo de um navio de carga. Atravessou o Atlântico entre os odores de gases fétidos dos companheiros de compartimento e o maravilhamento com o Cruzeiro do Sul para chegar a Porto Alegre num domingo de "calor úmido e viscoso" (p. 51) e instalar-se à Rua da Praia, na pensão de um compatriota, que o aceita em homenagem a Garibaldi, o Heroide Dois Mundos. O narrador enfatiza mais uma vez o lado primitivo local:

Os hóspedes comiam concentrados, e mastigavam de boca aberta. Sem guardanapos disponíveis, limpavam-se com mangas das camisas. Duas escarradeiras de faiança azul demarcavam o comprimento do salão de refeições; ali (...) cuspiam, segundo a educação ou a pontaria (p. 52).

O velho mundo – civilizado e culto –, permanece o modelo, enquanto as noções de unidade e pureza que Lanari trazia na bagagem sofreram reviravoltas, infiltradas progressivamente, contaminando-se pela mistura sutil e complexa que se dá entre elementos europeus e autóctones, abrindo o caminho para a transformação (Santiago, 2000, p. 15).

Lanari sobrevive como pintor de retratos – só havia um na capital, o Alcides, e era "inofensivo". No entanto, para sua decepção, a cidade estava "infestada de fotógrafos-retratistas, e por cúmulo, todos italianos" (p. 55). Desde 1860 (Lanari ignorava), o Rio Grande conhecia a fotografia. Profissionais de estirpe – Carducci, Lucchese, Terragno – estabelecidos no centro de Porto Alegre, retratavam as pessoas e a cena urbana<sup>20</sup>. Reproduzia-se novamente na capital gaúcha o contexto da Cidade Luz. Tal qual Paris, onde os castanheiros "cobriam-se de flores piramidais que para nós, basbaques da parte Sul do mundo, são como pinheiros de Natal em

<sup>19</sup> Em *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil, de la découverte aux temps modernes*, de Mario Corelli; no prefácio, Gilbert Durand acentua a questão das "imagens refletidas" e lembra o conselho que um dia lhe dera Roger Bastide: "Va au Brésil, c'est l'empire de l'imaginaire...!" Ver Carvalho, Tânia. "Culturas e contextos: um recorte no tema das relações Europa/América latina". In: *Fronteiras imaginadas*, 2001, p. 147-154.

<sup>20</sup> Em "O primeiro olhar sobre a cidade". *Zero Hora*, 16 out. 2002. Almanaque Gaúcho, p. 46.

miniatura” (p. 41), o prestígio dos pintores de retratos havia sido transferido para os fotógrafos-retratistas.

Em contraponto geográfico às *flâneries* parisienses, ou à paisagem pictórica de Ancona, agora “era o Guaíba” que Lanari via quando se espreguiçava nas tardes porto-alegrenses, “as águas (...) refletindo o fulgor do sol” (p. 55). Mas nesse “fim do mundo” (p. 56), habitado por uma sociedade rudimentar e tosca, no “rio tão belo” (p. 55) não havia heróis, batalhas, deuses; era apenas o Guaíba;

lá, (...) o Adriático, povoado por lendas de heróis descabelados e furibundos, varridos pelo colérico ribombar dos canhões, itinerário de bojudas galeras venezianas e bizantinas desde épocas sem memória, habitação dos deuses e cenário de batalhas decisivas para a Humanidade (...). E ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização (p. 55).

Lanari define-se civilizado com relação a esse “lugar inferior”, revelando a dupla perspectiva que guia Assis Brasil, duas coordenadas, uma interna, a brasileira, e outra externa, a europeia. A genialidade do escritor também está em construir esse discurso, um olho voltado para lá, o outro para as entranhas de sua sociedade, cruzando ambos na figura de um Lanari descentralizado, atuando assim na perspectiva da “teoria do molho”, de Machado de Assis, segundo a qual “o artista pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica” (Carvalho, 2001, p.152).

Por ironia, é nessa “metade inferior do planeta” (p. 48) que Lanari vê a foto de Sarah Bernhardt ganhar vida. Ainda que a original fosse mais bela, a cópia gaúcha tinha nome de flor e carregava suas características. Chama-se Violeta, emblema da modéstia, “um picante mistério a ser desvendado. Passou a fantasiá-la perfumada, recém-saída do banho, envolta na veste romana, como no retrato de Nadar” (p. 75).

Hospedado na casa dos pais da moça, às noites do frio rigoroso de junho no Rio Grande do Sul, dos sonhos do jovem pintor ela frequenta agora seu leito. Perseguido pelo pai de Violeta, que o ameaça de morte, Lanari foge para o interior gaúcho, deixando o espaço urbano da capital por Rio Pardo, enraizando-se ainda mais nas terras brasileiras.

Desta vez, já na terceira e penúltima parte do livro, são atravessadas as águas do Jacuí. Foi na travessia das profundezas dos mares do Atlântico que veio outrora de Ancona, a terra natal, até estas paragens. A água, metáfora do destino, o conduz. Apesar da fragilidade que experimenta, o herói Assis Brasil finalmente chega a um porto. “E para demarcar sua nova existência, liberta-se de *Il Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, jogando-o num arroio de águas confusas: ‘Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo’” (p. 118); transforma-se doravante em artista ambulante para pintar o retrato de fazendeiros, vaqueiros e homens rudes, inclusive de defuntos. Em circunstância ao mesmo tempo trágica e fortuita, marcado pela “sede de ser”, torna-se fotógrafo e “centro de uma contradição insolúvel” (Santos, 2001, p. 6-7), ao participar como coadjuvante da Revolução Federalista (1893).

É então que Lanari tem sua experiência fundamental, quando, aliciado à força por tropas do exército de Júlio de Castilhos, ao registrar suas façanhas no pampa gaúcho, é obrigado a documentar, depois de uma batalha, a degola de um prisioneiro. “A última imagem, aquele que o desgraçado levaria para a eternidade dos séculos foi a de Sandro Lanari, o braço erguido, na atitude de quem deseja impedir algo” (p. 135). Como comprovação de sua arte e de seu talento, conserva a fotografia, que batiza de *A foto do destino*. Decide então que somente Nadar poderia admirar a sua terrível beleza, produto de um momento epifânico, de revelação irrestrita e, por isso, absolutamente inexplicável pela razão. E faz disso seu objetivo de vida.

As relações entre a civilização e a barbárie, seus limites quase invisíveis parecem sintetizados na foto... O próprio pampa gaúcho, que parece conter a alma do sul, transforma-se em

assombração, uma contradição entre sonhos de grandeza e destruição, que formam os elos que dominam a narrativa de Assis Brasil.

Na última parte, de volta a Porto Alegre, Lanari consagra-se profissional requisitado, casa, tem filhos, prospera. Retorna então à Europa, onde o aguarda seu passado – e Nadar, cuja reação é de desespero ao ver a fotografia que lhe mostra. Culpa-o por não ter salvo a vítima fixada em flagrante terrífico. Se ao longo de toda a sua vida perseguira o “ser artístico”, primeiro na da pintura, depois na fotografia, sente-se agora derrotado. Rasga e joga fora a imagem, que alguns meninos tentam recompor, revelando a fragmentação da personagem. Com isso chega-se ao cerne da preocupação do autor: o sentido da vida e a questão da ética aplicada ao cotidiano.

Denominado por Assis Brasil de “exercício de essencialidade”, *O pintor de retratos*, ao relacionar dois universos oitocentistas diferentes, o da Europa e o da América, centrado na biografia de um homem, vem igualmente lembrar, em sua forma concisa, que foi o olhar estrangeiro o primeiro a interpretar o Brasil. O desembarque dos europeus no Novo Mundo suscitou “diferentes reações, desde o maravilhamento e o entusiasmo com que Cristóvão Colombo celebrou o encontro com os indígenas, até os menos entusiasmados alertas provenientes dos cronistas portugueses” (Zilberman, 2001). E nos faz pensar nas declarações do próprio autor:

Só pela história se entende um povo e sua cultura. Mas não sou um escritor de romances históricos. O que me interessa é entender os personagens, o que está por baixo. As pessoas, mais do que o fato histórico, que é o pano de fundo. Muitos acham que tenho vocação para destruir mitos, mostrar os podres dos personagens históricos e grandes famílias. O que quero é trazer à luz a paixão, o desespero, a tragédia pessoal de cada um [...]. O mito é revisitado para se descobrir sua humanidade<sup>21</sup>.

Embora ampliados os limites geográficos habituais da narrativa de Assis Brasil, além dos elementos externos ele aqui se fixa numa questão para muitos artistas e/ou intelectuais mais profunda: as tecnologias não são neutras; acima de tudo, são os homens (e as mulheres) que decidem sobre seu sentido e valor. Daí a frustração da perseguição utópica de Sandro Lanari. Ainda que como indivíduo possa ter sido um vencedor, seu arrivismo social impediu-o de entender a responsabilidade ética da arte.<sup>22</sup>

## Referências

ASSIS BRASIL, Luís Antonio. Rompi com a grande família. *Jornal do Brasil*, 3 jul. 1993, p. 6.

CASTELO, José. “O pintor de retratos” é talhado a golpes de faca. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 12 ago. 2002.

CARVALHAL, Tânia. Culturas e contextos: um recorte no tema das relações Europa/América latina. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Fronteiras imaginadas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 147-154, 2001.

<sup>21</sup> O romance histórico (entrevista Luiz Antônio de Assis Brasil) – “Rompi com a grande família”, *Jornal do Brasil* – sábado 3 jul. 1993, p. 6.

<sup>22</sup> Cf. Antonio Hohlfeldt, in *Brasil/Brazil*, n. 27, 2002, p. 101-103.

HANCIAU, Nubia. *A feiticeira, personagem histórica e ficcional em três escritoras da América francófona*. Porto Alegre, 2001. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

HOHLFELDT, Antonio. Assis Brasil. *O pintor de retratos*. *Brasil/Brazil*, n. 27, p. 101-103, 2002.

RIVAS Pierre. "Paris, capital da América Latina". In: CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história da América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ZILBERMAN, Regina. Um artista e seus limites. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 11 ago. 2001.

---

*Cadernos Literários*, Rio Grande: Editora da FURG, vol. 12, 2006, p. 55 a 59.

## UMA IMAGEM DO HOMEM, UMA IMAGEM DA ARTE

Profª Drª Aurora Gedra Ruiz Alvarez  
Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Centro de Comunicação e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras

*A arte não existe sem a humanidade do homem  
que a cria, e a humanidade de quem a vê.*

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

O conceito do que é arte torna-se cada vez mais difícil de ser postulado, tendo em vista as constantes alterações de concepção acerca do objeto artístico, que toma novos primados estéticos e ideológicos no processo criador. Se à primeira vista, esse quadro variado de conceitos desvela uma contínua avaliação do objeto da arte, intrínseco a este plano, em uma segunda instância, apreende-se a alma do criador que não se satisfaz em repetir grandes mestres e técnicas de arte já consagradas, que busca o seu estilo próprio, enfim, que anseia por sua identidade artística. É este o tema que atravessa a obra *O pintor de retratos* de Luiz Antonio de Assis Brasil e que, em dado momento da trama, converge para outro tema de igual relevância para o desenvolvimento da narrativa: a identidade cultural. Neste estudo, examinaremos a percepção que o protagonista tem da representação estética e o confronto entre a civilização e a barbárie.

Luiz Antonio de Assis Brasil, nascido em Porto Alegre, desenvolve a par da carreira acadêmica, uma produção ficcional bem acolhida pela crítica. Escreve ensaios, crônicas e romances. Destes últimos, muitos foram agraciados com importantes prêmios. *O pintor de retratos*, obra de que vamos tratar, foi publicada em 2001 e neste mesmo ano concorreu ao Prêmio Jabuti, como uma das finalistas. Ela ganhou o Prêmio Machado de Assis de Literatura, da Fundação Biblioteca Nacional, e o prêmio de melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

O romance *O pintor de retratos* é composto de três partes: na primeira o protagonista vive na Europa: inicialmente em Ancona, cidade natal, depois, em Paris; na segunda, está em Porto Alegre, onde se dá o grande conflito no processo de absorção da cultura gaúcha; na terceira, o processo de hibridização é menos tenso; é o momento em que percorre os pampas. A narrativa discute a busca identitária do pintor italiano Sandro Lanari, que, perseguindo os descaminhos dessa demanda na capital francesa, para onde é enviado pelo pai a fim de aperfeiçoar-se na arte de fazer retratos, acaba dando prosseguimento a ela quando desembarca no Brasil, mais precisamente, no Rio Grande do Sul. Neste percurso, o protagonista se vê constantemente em tensão, interpelando-se ou sendo interpelado acerca da qualidade da sua criação, indagando-se sobre o que é arte, as relações entre a arte e a realidade e outras questões afins, ao mesmo tempo em que, já em terras brasileiras, tem também que lidar com outra cultura, bem distinta da europeia.

O drama da personagem principia por uma escolha profissional equivocada. Ser pintor para Sandro Lanari, ainda adolescente em Ancona, representava mais do que assumir a herança da atividade de seu pai, Curzio; era, acima de tudo, um expediente para seduzir mulheres. Sonhava conciliar a pintura e o amor de seus modelos.

Não bastasse a imaturidade que orientava a eleição da carreira de pintor, o protagonista, já em Paris, sofre duas grandes frustrações. A primeira delas refere-se a um dos momentos de tran-

sição na arte, quando os pintores rejeitam o cânone da pintura representacional<sup>23</sup>. Nesse ambiente de ruptura com a tradição, a personagem encontra seu primeiro mestre, René la Grange, adepto desta última concepção de arte, assim como outros retratistas, todos vivendo sem notoriedade, condenados à miséria. O início da narrativa situa-se nas últimas décadas do século XIX, quando o Impressionismo dá seus primeiros passos na França. A segunda frustração refere-se à introdução da fotografia, novidade que será um dos contrapontos dos questionamentos de Lanari: fotografia é arte? Ela substituirá os retratos? A fotografia consegue apreender a psicologia do retratado assim como a pintura? Em meio a essas dúvidas, Nadar, reconhecido fotógrafo desse tempo<sup>24</sup>, entra no mundo de Lanari. Desde o primeiro encontro do protagonista com Nadar, quando o primeiro o procura para ser fotografado, dois sentimentos opostos despertam em Lanari: por um lado, nasce-lhe um “ódio metafísico” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 35) pelo fotógrafo, porque este último capta em suas lentes a imagem de sua mediocridade. No plano das relações sociais essa afronta aguça a rejeição de Lanari não apenas a Nadar, mas a todos os fotógrafos-retratistas. Por outro lado, no íntimo de Lanari, Nadar não é uma oposição à sua arte; antes, este se torna referência na vida de Lanari.

São duas, portanto, as tensões que animam o tema da identidade artística na trama: uma diz respeito à qualidade da arte que ele cria e o conceito estético em que esta se forja. Outra tensão concerne ao lugar do retrato no mundo que começa ser dominado pela fotografia: a fotografia seria um sucedâneo da pintura por captar com perfeição o momento vivido pelo fotografado? Examinemos como a narrativa trabalha com esses conflitos.

#### A identidade do artista

Como mencionamos, a arte na França vive um momento muito especial, quando os pintores do Impressionismo expõem suas primeiras criações. A narrativa apreende bem esse momento de introdução da nova estética. Segundo apontamentos da História, primeiramente os impressionistas recebem o apoio de Félix Nadar que lhes oferece um espaço para fazerem sua primeira exposição (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2010, *on line*), depois conseguem apresentar suas obras no *Salão dos Recusados*, que ficava ao lado do Salão Oficial. Para um artista, ter seu quadro exposto na Real Academia de Pintura e Escultura, uma divisão da Academia de Belas Artes, sempre significou a consagração da crítica. Portanto, apresentar as telas no *Salon des Refusés* representava, para os impressionistas, um repúdio à sua manifestação estética. Esse clima de embate entre conceitos de arte, entre a crítica e os primeiros pintores do Impressionismo tangencia a narrativa em forma de visita do protagonista a essa exposição, quando ele próprio já está vivendo um momento de crise à procura de uma expressão própria.

Neste espaço de rebeldia dos impressionistas e, ao mesmo tempo de condenação aos mesmos, a personagem Sandro Lanari capta o clima de mistério que o “vago tom conspiratório” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 38) das conversas destes artistas emanava, vistos como pertencentes “a alguma forma de sociedade secreta” (ibidem, p. 39), e dá azo às suas reflexões sobre essa arte.

Sandro Lanari procurou ver os quadros. Talvez fosse a luz, e ele apurou os olhos. As figuras não tinham linhas, e as cores eram berrantes de amarelos, azuis, vermelhos. [...]

Sandro postou-se à frente do retrato de uma jovem mulher envolta em tecido vaporoso, talvez voile. Percebia-se a carne, por debaixo. Sim, havia qualquer senso de volume e de transparência, era inegável, mas onde terminava o bra-

<sup>23</sup> A arte representacional é uma expressão marcada por contornos rígidos, que “assemelh[a] ao máximo ao seu modelo natural” (DONDIS, 1997, p. 90).

<sup>24</sup> Félix Nadar é uma personagem tirada da História. Gaspard-Félix Tournachon (Paris, 5 de abril de 1820 – Paris, 21 de março de 1910) adotou o pseudônimo de Félix Nadar, ou simplesmente de Nadar (AMARAL, 2010, *on line*). Sua arte teve reconhecimento internacional, o que lhe possibilitou criar uma galeria de fotografados de grande notabilidade: Victor Hugo, Charles Baudelaire, Camille Corot, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, Alexandre Dumas Filho, Jules Verne, Sarah Bernhardt, Théophile Gautier, Rodin, Debussy, D. Pedro II, imperador do Brasil.

ço, onde as mãos? Aquela gente apreciava quadros inacabados? E a moldura rica? Não se põe moldura num esboço.  
A conclusão veio-lhe num brusco raio de consciência: aquilo era uma obra de arte moderna (p. 39).

Os fragmentos acima e o que se segue oferecem-nos luz sobre a tensão de Lanari:

[...] Sandro tentava imitá-lo [a La Grange, seu mestre], esmaecendo os contornos, trabalhando em tons suaves. Era difícil, pois logo se preocupava com os detalhes, como a reprodução exata de cada fio de cabelo retratado (p. 23).

Lanari persegue o conceito de arte que aprendera com seu pai, Curzio: “Um quadro deve parecer que ninguém o pintou” (p. 18). Ambos acreditam que a arte deva ser fiel à Natureza, uma cópia perfeita. De acordo com Ernst H. Gombrich, a criação da obra de arte está intrinsecamente relacionada à percepção do criador. Não importa se este considera a pintura, como John Constable, “uma investigação das leis da Natureza” (apud GOMBRICH, 2007, p. 29), ou se é uma tela de Salvador Dalí, uma concepção do subconsciente, ou, ainda, uma obra de Wassily Kandinsky, criador da pintura abstrata. Em cada expressão estética encontramos uma percepção da realidade, ou seja, cada artista apreende os objetos de forma distinta e, no processo criador, cria mecanismos especiais – que traduzem seu estilo – para expressar esta dada realidade. Ele cria a ilusão da realidade; ele a “sugere”, valendo-se dos conceitos de arte que o enformam (ibidem, p. 33).

No final do século XIX e principalmente a partir do século XX, segundo Gombrich, abandona-se “a crença de que a excelência artística se identifica com a exatidão fotográfica” (p. 4). No entanto, a personagem Sandro Lanari, diante das telas dos impressionistas, repudia esta expressão artística, recusa-se a compreender que diante dele estava uma nova maneira de reproduzir a imagem do mundo. Em virtude de essas telas significarem uma ruptura com o conceito de arte que segue, ele prefere sintetizar o que vê com um parecer conclusivo: aquilo era esboço e não um trabalho acabado. Na busca de um estilo próprio, Lanari não abre a guarda de suas convicções estéticas, ele não é receptivo ao novo que lhe é apresentado, nem intenta criar outra forma de manifestação artística. Este momento de contato com o Impressionismo poderia ter sido a oportunidade de renovação para a arte de Lanari, mas ele permanece preso aos ensinamentos de *Il Libro dell'Arte*, manual de estética de Cennino Cennini, dado por seu pai e que pertencera aos seus antepassados, também pintores. Esta clara referência à obra de Cennino d' Andrea Cennini<sup>25</sup> (1984) na narrativa é bastante relevante. Nela há instruções para o iniciante sobre pigmentos, pinceis, preparo de telas, camadas de pintura, a arte do afresco, etc. (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2010, *on line*). O fato de Sandro Lanari ter se fixado apenas nas lições de Cennini, Cennini na narrativa, fê-lo parar no tempo, cristalizar seus conhecimentos de arte em um manual incipiente, sobre o qual o narrador, com fina ironia, comenta que, na casa dos Lanari, em Ancona, ele apenas “servia de trampolim ao gato Fedele quando saltava para a liberdade” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 18). Teria sido, talvez, uma solução para o conflito de Lanari se ele tivesse imitado o ato de independência do gato e usado o manual como ponto de partida, como base, para seu impulso para o novo, para libertar a sua arte das concepções antigas.

Sandro Lanari não acompanha as transformações culturais. Ele ainda se filia ao pequeno mundo de Ancona, onde as mudanças são vagarosas, quase imperceptíveis, onde a construção de seu projeto de vida pessoal era confiada às seguranças da tradição. Examinando o período anterior à sociedade global, Bauman considera que há nela “um vínculo irrevogável entre a ordem social como projeto e a vida individual como projeto, sendo a última impensável sem a primeira” (1998, p. 31). Situação semelhante vive o protagonista de *O pintor de retratos* diante das inovações da arte; não incorpora as novidades dos novos tempos. Dos momentos de auto-análise, Lanari conclui que

<sup>25</sup> Não há documentos que atestem as datas de nascimento e morte de Cennini. Possivelmente ele viveu entre 1370 a 1440. Sabe-se que foi influenciado por Giotto, porém não ganhou a notabilidade do mestre; é mais lembrado pela autoria de *Il Libro dell'Arte, o Trattato della pittura*. Desta obra do pintor toscano são mais conhecidas: a publicação italiana feita pela editora Loganesi, de Milão, em 1984 e a americana: CENNINI, Cenninno. *The craftsman's handbook: “Il Libro dell'Arte”*. Trad. Daniel V. Thompson Jr. New York: Dover Publications, 1933.

domina a técnica aprendida no tratado de pintura de Cennini, mas falta-lhe a capacidade de apreensão da *anima*, da psicologia do retratado.

Não pintava mal, sabia. Os rostos mostravam certa expressão, certa vivacidade. Aquele ancião, por exemplo, via-se até a trama do tecido do casaco. Não se percebia nenhuma pincelada. Mas faltava-lhe um lampejo do humano, que fizesse dizer 'parece vivo' (ASSIS BRASIL, 2002, p. 28).

O que Lanari percebe que está ausente de sua tela é o que Walter Benjamin denomina de "quintessência" (1994, p. 168), isto é, falta-lhe a presença de uma aura que legitima o seu estatuto de objeto de arte e o anima, tornando-o único na sua força de expressar a vida. É exatamente essa propriedade que ele encontra nas fotografias de Nadar.

[...] Caminhava ao longo da rue de Saint Antoine quando percebeu que alguém o observava. Voltou-se. O olhar vinha de uma vitrina. Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia (ASSIS BRASIL, 2002, p. 25).

O encontro de Lanari com o olhar do modelo fotografado – a atriz Sarah Bernhardt – inter-vém de forma decisiva na sua trajetória. Constantemente, ele está em luta para apreender essa "presença de vida", primeiramente nos seus retratos, depois, nas suas fotografias.

Trata-se de uma crise identitária que confere certa tensão em alguns momentos da narrativa, mas que logo se dilui. Primeiramente porque Sandro Lanari vive os sentimentos pela rama; segundo porque a acidez da ironia do narrador põe em derrisão esse conflito, impedindo-o que ele se desenvolva. O extrato que segue ilustra bem esse contraponto entre a gravidade do discurso que focaliza o tratamento dado ao drama da personagem, como pode ser observado no primeiro enunciado e o desvio provocado pelo tom irônico que se opõe a que o discurso ganhe o andamento trágico.

Tais retratos espalhados pelas vitrinas e galerias de arte, mais do que o rosto, mostravam a alma dos modelos. Ao simples olhar era possível dizer se aquela pessoa acreditava em Deus, se era socialista ou se gostava de costeletas de carneiro (ibidem, p. 21)

Neste ponto da narrativa, todas as preocupações de Lanari gravitam em torno do talento do fotógrafo. O olhar crítico do narrador brinca com essa tensão, introduzindo considerações desmedidas, *nonsenses*, como a possibilidade de esse artista apreender a personalidade, as crenças, os gostos do retratado. Como dissemos, Nadar é presença obsessiva na vida de Lanari. A cada experiência mal sucedida na arte de captar a vida do modelo, a imagem de Nadar sobrevém e acentua seu fracasso. Nadar é o paradigma que ele persegue.

Viu duas novas fotografias de Nadar, expostas na vitrina do *Le Grand Magazin*. Acima o dístico: *Les maîtres de notre temps*. Uma delas era de Alexandre Dumas, o filho. Sentado de viés numa cadeira, forte, trigueiro, os cabelos em carapinhas de leão núbio a coroar-lhe a cabeça enorme, Dumas exalava alegria de viver num sorriso que lhe enchia as bochechas. Ao lado, um retrato de Victor Hugo no seu leito de morte [...]. Retornando ao seu gabinetto, Sandro encarou dois retratos ainda em seus cauletes. Soltou um *ah!* De impotência e de repulsa [...] (p. 28-29).

Sem reconhecimento artístico, sem mestre, sem dinheiro, sem ajuda, vendo dia a dia a mendicância dos pintores de retratos da "Place du Tertre" (p. 45), Lanari decide tentar a vida no Brasil. Esta mudança do percurso do protagonista inscreve outro tema na narrativa: a identidade cultural, introduzido na segunda parte do romance.

A decisão de Lanari vir para o Rio Grande do Sul surge das notícias de uma carta de seu pai, que contava que um parente, assim como tantos outros trabalhadores italianos, partira da Itália. Em discurso indireto livre, a narrativa apresenta-nos a indignação paterna diante dessa diáspora

para o Brasil. O agastamento de Curzio revela-se mais agudo ao saber que os artistas também engrossavam essa avalanche emigratória. A partícula de inclusão “até” materializa na fala do pai de Lanari sua cólera diante desse intenso movimento emigratório e o seu preconceito à América, por considerá-la uma terra inóspita, selvagem, onde a arte não tem espaço para ser desenvolvida.

Aliás, todo mundo emigrava: seleiros, agricultores, sapateiros, lapidadores de vidro, artesãos de agulha e linha, chapeleiros, qualquer ofício, até artistas, todos iam para aquela selva. O que iam fazer no Brasil? Queriam ser devorados pelas feras? (p. 47)

Sandro Lanari deixa Paris, fugindo da miséria e do fracasso profissional, investido do mesmo olhar paterno. O Brasil apresenta-se-lhe como uma “terra inculta e provisória” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 118), onde ele tem que conviver com o provincianismo. A despeito dessa reserva, ele vê benefícios na sua imigração. Entende que a carência de profissionais especializados e sem o preparo intelectual do europeu pode se tornar uma via garantida para o rápido enriquecimento e para o regresso ao “mundo civilizado”. Deste enfoque, o Brasil também representa para ele a “visão do paraíso”, segundo a expressão cunhada pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA, 2000), ao discutir os motivos edênicos que gravitam em torno do descobrimento do Brasil e da sua colonização. Seduzido pela confiança no sucesso de sua arte, o protagonista desembarca em Porto Alegre, na “selva que nunca teria escutado o nome de Nadar” (ibidem, p. 48), como preconceitosamente pensa Lanari.

Nesta altura da narrativa cruzam-se os dois temas que anunciamos: a identidade artística do protagonista e, agora, a sua identidade cultural. Sandro Lanari, orgulhoso de sua procedência e de sua superioridade cultural, sente-se esperançoso de não encontrar aqui fotógrafos e de que a sua arte de pintar retratos terá uma boa acolhida. No entanto, ele enfrentará vários problemas: a fotografia já havia chegado ao Brasil e sua arte não terá a recepção desejada. Inicia-se a sua *via crucis* na nova terra.

#### Do chapéu panamá ao poncho gaúcho

O confronto entre o olhar europeu e o olhar provinciano instala-se, no romance, inicialmente com matizes mais fortes. No início da trama, as raízes europeias falam muito alto a Lanari; as diferenças culturais entre Paris e Porto Alegre são gritantes. Para ele, a primeira realidade cultural representa o mundo “civilizado”; a segunda, o mundo “bárbaro”. Conforme Bourdieu, uma relação intercultural implica, quase sempre, uma relação assimétrica de dominação e de sujeição, mesmo “dissimulando as relações de força que estão na base de sua força” (BORDIEU, 2007, p. 25), seja por meio de palavras, seja por meio de outras formas de expressão.

Norteados pela observação dos sistemas de representação da comunidade porto-alegrense do final do século XIX, Sandro Lanari trata com desprezo a visão machista do gaúcho que recrimina o gesto cavalheiresco de um homem levar flores a uma senhora, por exemplo. Ademais, ele reage indignado, vincando a distância entre a sua superioridade cultural e as soluções irascíveis que o nativo dá aos problemas relacionados à moral familiar, como nos casos de adultério ou de conquista de pseudovirgens incautas. Estas práticas sociais, assim como outras formas de manifestação da cultura são sistemas de significação pelos quais as sociedades representam o mundo e os outros (HALL, 2009, p. 169). Para que Lanari seja bem recebido nesse meio, é necessário que ele se valha das chaves interpretativas dos discursos inscritos na realidade gaúcha; no entanto, ele resiste muito diante dessa nova cultura, fiel à visão hierarquizada do europeu, que vê o Brasil como um país selvagem, onde medram os “hábitos da preguiça” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 54) e da violência.

Bhabha (2005, p. 111), em seu estudo sobre as relações entre o colonizador e o colonizado, oferece-nos uma reflexão que se torna oportuna para que entendamos melhor esse olhar sobranceiro de Lanari. De acordo com o estudioso, o discurso do primeiro visa a apresentar o segundo como uma pessoa degenerada, para legitimar o domínio político, a imposição de sua cultura. Igual procedimento assume Lanari: seu discurso também valoriza negativamente o *Outro*, por represen-

tar-se como aquele que “tr[az] nas costas a Europa e seus séculos de civilização” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 55).

Para que o processo de hibridização<sup>26</sup> possa ocorrer, torna-se necessário que se proceda à “passagem de uma concepção vertical e bipolar” (CANCLINI, 1990, p. 235) guiada por relações de poder, para novas sínteses culturais que evidenciem uma reflexão sobre o que há de “oblíquo”, de encoberto, na relação do sujeito com a alteridade (CANCLINI, 2006), ou que, por uma questão de sobrevivência, a interação social se torne uma premência, como será o caso do protagonista do romance. Como dissemos, nos primeiros contatos entre Sandro Lanari e o gaúcho, estabelece-se uma relação obtusa, desgastante. Cada um, a seu modo e fundamentado em seus valores, vê o outro como um *Outro*, “inteiramente apreensível e visível” (BHABHA, 2005, p. 111), um ser diferente: um por ter um comportamento e hábitos extravagantes – Lanari aos olhos do gaúcho; o outro por viver no mundo de superstições, de visão machista e de barbarismos – o gaúcho sob o crivo da personagem. Depois, ambos assumem “posicionalidades deslizantes” (ibidem, p. 111), no jogo das interações sociais, resultantes das estratégias abrandamento da visão etnocêntrica, da parte de Lanari. Este precisa ganhar recursos para sobreviver.

Da redução das oposições, aos poucos, Lanari caminha para a apropriação de alguns aspectos da cultura gaúcha. Inicia-se o processo de hibridização, mediante a superação das dificuldades de adaptação e o rompimento do sentimento de não pertencimento ao novo espaço. Esclareçamos que as diferenças não se apagam totalmente, pois esse contato cultural no plano físico-geográfico da diáspora não implica o abandono das origens. A cultura é dinâmica, “não é uma questão de ontologia de ser, mas de se tornar” (2009, p. 43), afirma Hall. A todo o momento o sujeito é compelido a lidar com suas tradições em face das novas vivências; interage com a representação da alteridade, ao mesmo tempo em que interage com a representação de si mesmo. A hibridização resulta, portanto, da absorção dos valores e das práticas de outra cultura mediante uma negociação com os valores e as práticas herdadas da tradição.

No romance sob exame, só depois de avançados cerca de dois terços da narrativa é que se iniciará o processo de entrelaçamento de práticas sociais do gaúcho na vida de Lanari. Um índice que vai acompanhar a personagem nessa transculturação será o chapéu.

Na chegada ao cais fluvial de Porto Alegre, Sandro Lanari compra um “chapéu panamá branco, de abas largas e moles, circundado por uma fita de tafetá azul cujas pontas caíam até o ombro” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 51). Com esse objeto espalhafatoso, a personagem desembarca a imagem do sujeito que quer visibilidade, que quer se tornar o centro daquele novo universo.

Para fazer propaganda de si mesmo, e à espera do resultado de um anúncio que mandara publicar em O Mercantil, Sandro espreitava. Alardeava um ar dramático, o colarinho aberto ao peito, a gravata de fustão toda desfeita, a casaca verde, o espantoso panamá e sua fita. Viraram-se para vê-lo. Era costume os homens andarem vestidos de negro, como prontos para um enterro (ibidem, p. 54).

A extravagância das roupas, as combinações de cores chamativas, o despojamento do modo como se apresenta, enfim, em tudo Lanari destoava da gravidade do gaúcho desse tempo. A singularidade de modos e de vestuário e a soberba que aguarda adulações desagradam os da terra. Cria-se um confronto marcado por tensões, às vezes explícitas, às vezes veladas. No primeiro gênero inscreve-se o não reconhecimento de sua arte, quer por alguns considerarem-na medíocre, como o Bispo da província (p. 61), quer pela superstição do provinciano que interpreta a morte de Provedor durante uma sessão da pintura, como um destino para todos os futuros modelos (p. 76-77). Concluem os supersticiosos: melhor não posarem para Lanari; antes serem fotografados. Caminhamos para a segunda modalidade de tensões. Nela, inclui-se a presença de fotógrafos nas terras gaúchas. Introduzida a fotografia no Brasil, a fotografia-retrato, principalmente, foi muito bem acolhida. Segundo a personagem Carducci<sup>27</sup>, “no século do telégrafo e da locomotiva as pessoas têm pres-

<sup>26</sup> De acordo com Canclini (2006, p. XIX, 19), denomina-se hibridização os “processos socioculturais nos quais estruturas, objetos e práticas culturais [...] se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

<sup>27</sup> Carducci, na narrativa, é o fotógrafo mais famoso de Porto Alegre. Ele é visto por Lanari como inimigo, mas vencida a aversão de Lanari pela fotografia, Carducci convida-o a ser sócio do seu estúdio.

sa” (p. 70). Este comentário pretende justificar o sucesso dessa nova criação por responder de maneira mais positiva às necessidades do mundo moderno, marcado pela urgência. Subjaz a essa fala a avaliação de que é fastidioso, uma perda de tempo as pessoas sentarem-se horas intermináveis diante do pintor, quando a máquina fotográfica pode lhes oferecer uma imagem perfeita do retratado. Esse pensamento em nada favorece a introdução de um pintor de retratos; a menos que este seja muito talentoso, qualidade que não pertence ao protagonista, como já vimos.

Nesse difícil embate com as finanças, o amor vem em socorro da personagem. Lanari conhece Violeta, voluntariosa e apaixonada, que pressiona seus pais para acolhê-lo em sua casa. Graças ao prestígio da família da jovem, inicia para o pintor uma fase de prosperidade que dura até o momento em que este é corrido da cidade pelo pai de Violeta – uma virgem ingênua, segundo o discurso da cegueira paterna. A partir desse momento, Sandro Lanari principia uma vida de errância nos pampas, percorrendo as estâncias e fazendo retratos. É significativa a descrição do protagonista na passagem abaixo:

E assim ia palmilhando o Rio Grande. O panamá tornava-se ruço, e suas roupas se transformavam; em dois meses ele poderia, ao longe, ser confundido com um gaúcho.

[...]

Nas estâncias destinavam-lhe a melhor cama, com bordados de ponta de areia sobre o linho [...]. Nas conversas com os proprietários, Sandro tomava mate, comia galletas argentinas, inteirava-se dos preços do gado. Nunca entenderia desses negócios (p. 116).

No extrato apreende-se a imagem de Sandro Lanari imbricando-se com a imagem do nativo. Sobre a questão da identificação identitária, Bhabha considera que esta “nunca é a afirmação e uma identidade pré-dada [...], é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito para assumir aquela imagem” (2005, p. 76). Na narrativa, essa demanda pela incorporação da imagem do *Outro* implica uma tentativa de apagar a diferença diante da alteridade, mas que não se consuma.

Também para Stuart Hall, a convergência à imagem do outro não se completa na homogeneidade, porque segundo o especialista dos estudos culturais, no processo de hibridização, concorrem dois vetores que atuam em movimentos opostos: um aponta para a similaridade e a continuidade; o outro para a diferença e a ruptura (1996, p. 70). Nota-se, no fragmento, que ao mesmo tempo em que o protagonista se transforma, aculturando-se mediante as mudanças do vestuário que se torna mais escuro, pela assimilação da bebida e da alimentação apreciadas pelos estancieros, nas conversas sobre gado, no entanto, Sandro Lanari não vai além do interesse necessário para manter uma relação amistosa. Esta experiência da personagem é marcada tanto pelo movimento para a homogeneização, quanto pelo movimento para a diversidade e heterogeneidade. As palavras de Hall esclarecem-nos a questão identitária vivida pela personagem. De acordo com este estudioso, a identidade originada desse processo de hibridização é uma identidade “que vive com e através, não a despeito da diferença [...]. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença” (ibidem, p. 75). Os traços da antiga cultura são transformados, nunca apagados.

No fragmento sob análise, podemos observar que ao mesmo tempo em que Lanari assume a imagem alheia, também dilui as resistências diante de sua arte. Dá-se nesse ponto da narrativa o cruzamento da identidade cultural com a identidade artística: ele é “para um *Outro*” (BHABHA, 2005, p. 76), não apenas segundo as práticas sociais que ele incorpora, mas também segundo as suas concepções de arte, que se amoldam ao gosto da clientela até a aquiescência à intervenção desta no seu processo de criação. Esta subserviência do artista revela que a representação estética fica aquém do seu desejo de ganhar notoriedade e de ter sucesso financeiro. O novo posicionamento diante da arte leva-o a descartar *Il libro dell'Arte* com uma crítica mordaz: “Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 118). Esta apreciação mostra, por um lado, a inutilidade do manual de Cenino Cenini naquela terra, para ele, tão carente de matérias-primas para a pintura. Compreende a personagem que tem que descobrir recursos na realidade local para o desenvolvimento de sua arte. Observa-se, também no âmbito da

arte, o processo de hibridização. Por outro lado, apreende-se o etnocentrismo europeu que vê as estâncias gaúchas como uma terra selvagem, onde a cultura da Europa não frutifica.

#### Uma imagem partida

Na terceira parte do romance, o encontro com as tropas da Quinta Unidade Legalista que lutava contra os seguidores de Gaspar da Silveira Martins, alcunhados de *Gasparistas* ou maragatos<sup>28</sup> determina novos rumos para a vida do protagonista, tanto no âmbito profissional, quanto no processo de interação e de absorção da cultura gaúcha. Neste passo, a história atua como fonte temática e ordenadora da narrativa. Lanari, entretanto, não se dá contas do significado dessa revolução. Alheado, acompanha o momento histórico vivido pelos sulistas, banalizando-o com comentários de que “a revolução era um embate de lenços brancos contra vermelhos” (ibidem, p. 126), ou de que “comia bem para esquecer-se da revolução” (p. 141). Cessa, nesse instante, a vida de pintor ambulante de Sandro Lanari, que se vê obrigado a seguir a tropa Legalista e coagido a iniciar o aprendizado da fotografia. Dá-se nova incorporação da realidade experimentada.

Quem o visse meses mais tarde [da sua integração às tropas legalistas], não o reconheceria com aquela barba e as duas cartucheiras de bandido atravessadas ao peito. Deram-lhe um fardamento pela metade, um poncho e um posto de capitão honorário. Como passasse a usar chapéu militar, largou o panamá sobre uma pedra (p. 126).

Curiosamente a personagem recebe um fardamento pela metade e o poncho, o que o situa ainda mais no processo de hibridização. Ele não é o soldado gaúcho que luta por um ideal, nem o pintor italiano que viera conquistar um espaço para desenvolver a sua arte na América. A distância que antes ele interpunha entre a mentalidade do provinciano que julgara a de um bárbaro, como no episódio da morte do paisagista (p. 67-68), e a nova experiência, em que se traveste de “bandido”, parece dissipar. O chapéu panamá branco, com fita de tafetá azul, que ostentava a diferença cultural é abandonado e destruído por cães que o disputam em uma briga. Veremos que mesmo acompanhando as tropas sob coação, aos poucos, ele vai assimilando uma nova forma de pensar a pintura e a fotografia, que aviva as tensões da narrativa e acelera o ritmo para o clímax: é o momento em que se instala na personagem a dúvida sobre a sua identidade.

Sem remorso, constatou que a pintura não era forte em seu espírito, tanto que a abandonara como se nunca a tivesse praticado. Aquilo era coisa de Curzio, que o obrigara a ser pintor. Mas o que ele, Sandro, na verdade queria? Era um menino, em Ancona, e naquele tempo, o mais importante era Catalina. E fizera uma mistura tremenda. Dois homens o habitavam: aquele que pintava e o Outro, que precisava seguir a vida obscura”.

– Sou eu mesmo ou sou o Outro? – perguntava ao índio [que o acompanhava em suas errâncias pelos pampas].

– Acho que é o outro (p. 127).

Lanari começa a se dar contas de que não nascera para a pintura. Reconhece que não tem talento. Tudo não passara de um grande equívoco em que entendera que o sucesso profissional completar-se-ia com os sonhos da adolescência de conquistar belas mulheres, como Catalina. Este conflito poderia ter seu desfecho com um novo direcionamento profissional na vida de Lanari. Entretanto, o destino prega-lhe uma peça e a vaidade de ser um grande artista aflora. Dá-se que a personagem, na vitória das tropas legalistas sobre as tropas gasparistas, é convocada para fotografar a degola dos sobreviventes da batalha final. Diante dessa carnificina, ele sente um impulso

<sup>28</sup> Os Gasparistas ou maragatos posicionavam contra a política do governo federal representada na província do Rio Grande do Sul por Julio de Castilhos. Defendiam o sistema parlamentar de governo e a revisão da constituição brasileira, por esta ser de inspiração positivista. Eles eram identificados pelo uso de um lenço vermelho no pescoço, enquanto que as tropas legalistas usavam lenço branco.

de impedir que um dos prisioneiros seja morto, no entanto, cede ao comando do chefe que lhe cobra uma fotografia do instante da degola. Será a apreensão do olhar do prisioneiro que transita da vida para a morte que lhe conturbará o espírito e provocará uma série de indagações equivocadas sobre a sua arte.

Denominou-a [a foto do degolado], a partir daí de *Foto do Destino*: o Destino decretara aquela execução. O Destino o enviara para ali, com sua câmara. Nada pudera contra essas forças insondáveis. Alguns julgariam pouco o “não!”, mas foi o “não!” que possibilitou trazer à posteridade o trágico instante em que se revelavam a um homem, e de modo irremediável, os arcanos da Morte (p. 137-138).

O olhar do prisioneiro, expressando talvez a esperança de que o gesto tímido de repulsa de Lanari pudesse dar-lhe vida, e, ao mesmo tempo, o terror diante da morte misturam-se na mente de Lanari com experiências anteriores, em que as expressões de outros olhares cravaram-lhe fundo a certeza de que era um pintor e um fotógrafo medíocres, de que ele era incapaz de fixar a alma do retratado. A primeira dessas experiências remonta ao olhar de Sarah Bernhardt, captado pelo fotógrafo Nadar. Esta imagem, como já dissemos, acompanha a trajetória de Lanari, grifando seus fracassos. Depois, sucede que ele próprio que não consegue apreender o olhar de desafio de Violeta, nem em sua pintura, nem nas lentes de sua câmara, menos ainda o olhar de morte do Provedor no instante em que lhe fazia seu retrato. Por caminhos tortuosos, seu raciocínio persegue a ideia de que “o tempo da pintura não é o tempo do instantâneo” (REIS, Carlos, 2001); daí concluir que ele não consiga captar um lampejo da vida dos retratados. No entanto, esse conflito encontra outra resposta no episódio em que é chamado para pintar um defunto, à instância da família que queria ter uma lembrança da imagem viva do estancieiro. Em um primeiro momento, reflete que só “o retrato pintado reviv[e] um morto” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 107), mas a seguir, acede que aquela vida recriada na arte, de algum modo “[é] uma fraude” (ibidem, p. 107). Observe-se nesse ponto um embate entre qual arte consegue apreender a vida: a fotografia ou a pintura? Mais: qual é a vida que se capta na arte?

Erich Auerbach, no capítulo “A cicatriz de Ulisses”, em *Mimesis*, apresenta uma reflexão sobre a obra de Homero que pode nos oferecer luzes para o entendimento deste conflito vivido por Lanari:

[...] ele [Homero] não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade [da sua arte] é bastante forte; emaranhamo-nos, embulhamo-nos na sua rede, e isto lhe basta (1971, p. 10).

A literatura não coincide com a vida, a verdade histórica, conforme Auerbach, ela é uma (re)apresentação da realidade vivida. De acordo com esse pensamento, o que vale é a verdade estética que a obra entetece em sua urdidura. É com este conceito acerca da distinção entre a arte e a vida histórica que Sandro Lanari não consegue atinar. Não bastasse essa incompreensão do sentido acerca do conceito de mimese, o protagonista mostra-se incapaz de distinguir arte de gesto humanitário, quando avalia a *Foto do Destino*, como sendo o resultado de uma grande criação artística. Por isso ele aguarda ansiosamente pelo aplauso de Nadar. É das palavras do famoso fotógrafo que vem o repúdio à ignomínia cometida por Lanari.

Isto não é arte. Isso é barbárie. [...] Fotografar condenados no ato de sua morte é um ato imbecil e torpe. Para captar a alma de alguém, é preciso que seja um homem por inteiro. Aí teremos arte (ASSIS BRASIL, 2002, p. 178).

Lanari vive a fluidez e a volatilidade das relações humanas, de que fala Bauman em *Modernidade Líquida* (2001, p. 98). Seus valores se diluem. A prosperidade nos negócios fala-lhe mais alto do que a dignidade humana, o respeito ao *Outro*, quer no caso do prisioneiro degolado diante de sua câmara, quer quando anula a vida de Violeta, sua esposa, quer quando destrói os laços de afeto aos pais. Lanari vive a síndrome da modernidade. Sua identidade “desaloj[a-se] de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parece “flutuar livremente” (HALL, 2005, p. 75). Deso-

brigado de qualquer responsabilidade social, moral ou afetiva, provoca o esfacelamento das relações sociais. Diante desse quadro de derruição de valores, diante desta posição de quem a nada, nem a ninguém se prende, menos ainda com ninguém se preocupa, Lanari gravita em torno do eixo da leviandade e do alheamento de si e do mundo. O respeito à vida humana torna-se moeda de troca para ele se sentir realizado como fotógrafo. Por isso, faz uma leitura indulgente do ato de fotografar o prisioneiro no momento de sua morte. O discurso final de Nadar expõe um sentido de arte que Lanari não compreende.

[...] eu jamais conseguiria essa foto [de Sarah Bernhardt] se, antes de ser fotógrafo, eu não fosse um ser humano (p. 175).

Qual a imagem que temos agora de Sandro Lanari? Qual a imagem que ele tem da arte? Parece que neste ponto da narrativa os seus conceitos de arte e os seus valores humanos trespõem. A princípio, enformado pelo olhar europeu, o protagonista vê à distância a sociedade rio-grandense como “uma terra bravia” (ibidem, p. 68) onde a violência prospera; depois, no processo de hibridização, ele começa a incorporar “pontos instáveis de identificação ou de sutura” (HALL, 1996, p. 70) com a identidade cultural daquela comunidade, que se superpõem à camada cultural de suas origens. Esse novo conteúdo cultural ora reduz a força da identidade de partida e oculta-a, ora não consegue dominá-la e esta se manifesta. Neste passo da narrativa, parece que ocorre um abafamento da cultura europeia e Lanari perde os valores humanistas da sociedade de origem; entretanto, ele continua a ser aquele “que não [fora] feito para coisas profundas” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 32), como lhe dissera Nadar no primeiro encontro. Mesmo diante da execração de Nadar à *Foto do Destino*, Lanari avalia com condescendência seu ato. Para ele, sua arte não coincide com a barbárie; para ele, Nadar tem inveja de sua criação.

A recusa de enfrentar a sua verdade interior ocorre no último capítulo, quando, em resposta a não aceitação ao severo julgamento de Nadar sobre a *Foto do Destino*, Sandro Lanari opta por destruir a fotografia, por não reconhecer o seu vazio intelectual e moral. Destituído dos valores humanos, Lanari é a metonímia do burguês, fruto da sociedade capitalista, que entorpece sua consciência com transações financeiras e uma vida de fausto. O sentimento de ser o centro do mundo justifica a prepotência de não aceitar as limitações que os críticos apontam em sua arte – quer de pintor, quer de fotógrafo –, legitima-lhe o seu autoritarismo de patriarca que aniquila Violeta. Ao final da narrativa, o comentário do conferente de bilhetes do trem de que jamais vira “alguém voltar a dormir tão rápido e tão feliz” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 180) constitui-se ambivalente no fechamento da história do pintor de retratos. O conhecimento do percurso de vida de Lanari autoriza o fruidor a ler a ironia subjacente ao enunciado.

#### Considerações finais

Em suma, *O pintor de retratos* desenvolve questões intrincadas relativas à arte e aos estudos da cultura: a identidade artística e a identidade cultural. Discute o primeiro tema, retomando, ficcionalmente, desde o conceito aristotélico de mimese até entendimentos de arte mais próximos dos nossos dias – todos lidos equivocadamente pelo protagonista. No que concerne ao tema da identidade cultural, a narrativa expõe o processo de hibridização de Sandro Lanari. A trajetória da personagem mostra, em uma primeira instância, que a cultura é dinâmica e que, no embate entre diferentes identidades culturais, a oposição nunca se apaga totalmente, pois perdura, no sujeito, um reduto que o liga umbilicalmente à identidade de origem, que “continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, 2009, p. 33). Em uma segunda instância, Sandro Lanari caminha a passos largos à fragmentação de sua identidade, à liquefação de seus valores. A presença do velho professor, na última cena, fecha com poeticidade um lamento acerca do esvaziamento identitário do homem.

Salienta-se, ainda, que os dois temas referidos não percorrem eixos paralelos na narrativa; ao contrário, eles se entrelaçam, se fundem até ao ponto de a personagem incorporar um valor de arte permeado pela barbárie. Esta intersecção temática assinala, como já mencionamos, a destruição do homem, a sua dessubstancialização: ele perde os valores que o humanizam, tanto na expressão de sua arte, quanto na relação com o *Outro*. Consoante o *ethos* do narrador, o romance culmina com um desfecho trágico, construído pela reificação e diluição identitária do protagonista,

e com o arremate do professor que entra na narrativa como um *deus ex machina*, assumindo a posição de um sábio diante de um aporismo – a irreparável existência de Lanari.

É o retrato de um homem [Sandro Lanari], 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 que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens (ASSIS BRASIL, 2002, p. 181).

## Referências

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5. ed. Tradução George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés; Ana Maria Iovialti; Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CANCLINI, Nestór García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/UNESP, 1990, p. 201-237.
- CANCLINI, Nestór García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa; Heloisa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CENNINI, Cennino. *Il Libro dell'Arte, o Trattato della pittura*. Milano: Loganesi, 1984.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Disponível em: <<http://www.britannica.com/>> Acesso em: 24 set. 2010.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rev. Monica Stahel. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: D.P & A., 2005.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- \_\_\_\_\_. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996, p. 68-75.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- REIS, Carlos. O romance da fotografia. 2001. *Luiz Antonio de Assis Brasil: site oficial do escritor*. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/luizanto.html>> Acesso em: 18 mai. 2010. Publicado inicialmente em *Jornal das Letras*. Lisboa, 12 dez. 2001, p. 19.

Este artigo foi primeiramente publicado in PEREIRA, Helena Bonito Couto (Org). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 51-77.

**A MARGEM IMÓVEL DO RIO**

**DESTERRITORIALIZAÇÕES EXISTENCIAIS E HISTORIOGRÁFICAS EM *A MARGEM IMÓVEL DO RIO*, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL.**

José Luís Giovanoni Fornos

(Artigo ainda inédito em meio impresso)

Os romances *A margem imóvel do rio* (2003) e *O pintor de retratos* (2001) formam um "díptico", expondo o "olhar estrangeiro sobre o pampa", informa Luiz Antonio de Assis Brasil. O território gaúcho, a partir de um período histórico específico da vida nacional, é sondado pela visão externa que, diante das peculiaridades locais, é surpreendida profundamente. Tal observação não deve ser entendida como elogio. O escritor gaúcho trata a questão com ironia. No entanto, o propósito irônico é conduzido com retidão, informando que a decodificação das imagens seja inferida com liberdade. Nesse sentido, personagens e episódios devem ser interpretados abertamente, recebendo valorações distintas. A frase curta, característica predominante do texto, colabora para tal equacionamento.

Em *A margem imóvel do rio*, a ironia recai, em especial, sobre a natureza e função do historiador e sua relação com o poder. A questão é problematizada à medida que entram em ação "novos" territórios e sujeitos, pondo em causa a narrativa histórica quando escrita sob única perspectiva. É contra uma visão monológica, marcada pela crença na objetividade, que o romance depõe. Para tanto, ocupa-se da ideia da viagem como interrogação às formas puras de ser e estar. Numa dimensão crítica, a viagem historiográfica assume aspectos fantásticos, reais e trágicos. Tais características põem em questão os apontamentos da personagem central, um cronista oficial do reinado de D. Pedro II. Como funcionário da Monarquia, cumpre a função de registrar os eventos vividos pelos membros da coroa real, respeitando-os com a máxima objetividade.

O questionamento historiográfico emerge de um episódio singular: um bilhete de um estancieiro do Sul do país solicita um título nobiliárquico conforme promessa feita pelo imperador D. Pedro II, quando de sua visita às terras do solicitante 21 anos antes. Surpreso com o fato, uma vez que o pedido é referendado pela igreja, o imperador recorre ao seu cronista maior, ordenando que esclareça o fato.

Consultando cadernos de apontamentos, o cronista encontra ralas informações acerca da viagem referida. Ao não solucionar o problema, a personagem é obrigada a viajar ao Rio Grande do Sul, a fim de certificar-se da existência de Francisco da Silva, estancieiro que reclama o título de Barão. O cronista parte contrariado. Porém, a morte de sua governanta Cecília com a qual possui discreto enlace amoroso, motiva-o a realizar tal empreendimento.

A viagem adquire um potencial de transformação inédito na vida da personagem, mudando seu modo de encarar a vida e de observar o mundo. Igualmente, retrata a situação do sul do Brasil no final do século XIX, revelando um quadro geográfico e cultural diferente ao do centro do país.

Das pequenas rupturas narrativas que se somam no decorrer de *A margem imóvel do rio*, a primeira é aquela em que Cecília, posta em seu caixão, é descrita sob os efeitos de um "feixe de luz sanguíneo" que, ao iluminar o rosto da morta, dá-lhe equívoca vida, sugerindo a continuidade de sua presença em torno do discreto historiador. Equivocada ou não, a imagem da gover-

nanta acompanha a personagem principal em sua viagem ao Sul. Provém de Cecília igualmente um parecer acerca do Imperador do Brasil que surpreende o historiador. É sob o signo da incredulidade que o cronista vai, a cada instante, perdendo a irrestrita confiança nas concepções que cercam seu trabalho e existência. A descrição que o caracteriza, prende-o ainda mais a uma visão de mundo restrita, corroborada pelo cargo ocupado. Em que pese o trabalho regular e sistemático, “estranhos” fatos provocam o historiador, desmentindo sua prática, aumentando a curiosidade.

A imaginação encoberta por alucinações dá partida às dúvidas e lacunas deixadas pelos apontamentos. Sonhos, visões e a realidade concreta despertam o cronista de uma existência marcada pela rotina do trabalho burocrático e pela lembrança da esposa ausente. A viagem ao Sul põe em xeque sua vida pacata. O desconforto inicial causado pela mudança repentina dá lugar à aventura e a experiências inéditas, descortinando um mundo particular, permeado por figuras singulares que acabam por transgredir os propósitos iniciais da pesquisa, relativizando sua importância histórica para o país. Subjacente ao desafio oficial, surgem outras dificuldades que funcionam como metáfora do trabalho do historiador, disposto a rastrear a história real da comunidade, ainda que essa não faça parte diretamente dos preceitos da investigação.

Nessa perspectiva, o contato do historiador com o russo Anton Antonóvich Tarabukin, ocorrida fortuitamente durante a travessia de navio, causa a primeira interrogação real após a saída da capital do império. Outras situações, já em terras gaúchas, desempenham igualmente múltiplos sinais que acabam por ocasionar à personagem sentimentos de horror e perplexidade, alcançando, no final da jornada, estranho deslumbramento.

Responsável e confiante na solução da tarefa, o historiador busca informações acerca de Francisco da Silva, estancieiro que vive na Serra Grande, acidente geográfico sugerido pelo bilhete encaminhado ao imperador. Numa recepção festiva, em casa de uma figura de destaque na capital gaúcha, ao interrogar os convidados, é surpreendido com a existência de duas Serras Grandes, criando obstáculo inicial à sua expedição. Entre as cidades de Pelotas e Bagé, perto da estação de trem de Pedras Altas, fica uma das serras, a mais próxima. A outra fica além de Bagé, em direção à fronteira, informam os convidados, resumidas pelo historiador em seu vademécum, caderno de anotações onde registra informações de seu périplo sulino.

Dirigindo-se à Serra mais próxima, depara-se com novas dificuldades. Na estação de trem de Pedras Altas, o cronista imperial recebe a informação da existência de dois Franciscos da Silva. Procura o estancieiro de idade mais avançada, conforme os cálculos feitos conforme referência à visita anterior. Embora otimista com a possibilidade de descoberta, a personagem não esconde sua irritação aos costumes locais. Do jantar em Porto Alegre, oferecido em sua homenagem, à tagarelice do agente de estrada em Pedras Altas, o cronista mostra-se sempre indisposto à região visitada. Na chegada à primeira estância, denominada Porteira de Ferro, reafirma seu temor ao frio, diagnosticando uma natureza indomável. Nos apontamentos, observa o pampa como paisagem imóvel, única e perpétua. Destaca a simplicidade das habitações e vestimentas e o comportamento hospitaleiro, porém, seco dos moradores.

Como na estância Porteira de Ferro, o historiador igualmente frustra-se na visita à segunda estância chamada Santa Quitéria. Em ambas, dúvidas permanecem, esbarrando em sensibilidades distintas diante de um episódio ocorrido há muito tempo. A tarefa que parecia simples confirmação de dados torna-se, a cada movimento da personagem, matéria de crescentes enigmas.

Ao deixar a primeira estância para trás, mas com a promessa de ali retornar para o aniversário de 100 anos daquele primeiro Francisco da Silva interrogado, o historiador dá continuidade à sua pesquisa, seguindo em direção à estância Santa Quitéria, conduzido pelo cocheiro Isidoro, importante personagem que redimensiona o olhar do cronista acerca dos hábitos locais.

Ao chegar à Santa Quitéria, o historiador espanta-se com certos requintes, entre os quais, chama-lhe a atenção a presença de um piano. Ali, assegura-se de que o bilhete não pertence àquele Francisco da Silva. Contudo, como na estância anterior, acontecimentos estranhos marcam a visita, encobrendo segredos familiares antigos. Se na estância Porteira de Ferro o velho Francisco da Silva é chamado pelos familiares de louco, na Santa Quitéria ocorre o mesmo com Lisabel, filha do primeiro casamento do estancieiro. Ingredientes trágicos cercam a moça que surpreende o historiador ao tocar o prelúdio *A gota d'água*, de Chopin, obra musical que “quase todas as mocinhas do Rio de Janeiro, com muito sacrifício e muitos erros, tentavam executar a peça”(p.96) que, por sua vez, indica o destino narrativo da personagem feminina.

Dias chuvosos obrigam o historiador a estender seu tempo na estância, retirando do exílio forçado novas constatações acerca daquele território particular. Além do fascínio e proximidade com Lisabel, o cronista depara-se com a enigmática D. Augusta que se mostra inicialmente receptiva. Contrariando seu método de trabalho, a personagem percorre as cercanias da fazenda, acolhendo, nos galpões, os relatos dos peões acerca da visita de D. Pedro II, ouvindo, contudo, opiniões desencontradas. O gesto dá sequência a pequenas e contínuas rupturas assumidas pelo historiador.

Na estância Santa Quitéria, em contrapartida à execução musical de Lisabel, têm-se a deficiência auditiva de D. Augusta, reveladora de espaços de poder distintos, equacionados pela derrota da sensibilidade artística em vista do meio hostil. Todavia, em relação às características e temperamento do cronista, a hostilidade local funciona, paradoxalmente, como mecanismo inovador, resultando na cura de sua doença. Um zumbido intenso nos ouvidos acompanha o historiador, encobrendo outros significativos ruídos. Nesse sentido, o pampa gaúcho que, num primeiro momento é rechaçado, recobre metaforicamente o zumbido da personagem, desencadeando novas relações que põem em causa as formas oficiais impostas pelo poder, representando na condição de funcionário da monarquia imperial.

No entanto, o historiador reluta, deixando a observação subjetiva e o olhar feminino em segundo plano em sua pesquisa. A mulher como personagem da história é, em princípio, recusada. Após sua estada na estância, o cronista observa: “Estância Santa Quitéria. Francisco da Silva 2: também é falso. Vacilou, e depois: Aqui vive Lisabel. Era a primeira vez que escrevia um nome de mulher no vade-mécum. Riscou logo, várias vezes. Aquilo não interessava à História, nem a seu relatório.”(p.106)

A infiltração fantástica e sexual das mulheres desmente, contudo, a escrita comedida. Embora ausentes do relatório oficial, as mulheres atuam clandestinamente, subvertendo, de forma silenciosa, a postura do pesquisador. A presença da índia Cândida, na estância do terceiro Francisco da Silva, representa a ruptura metodológica e existencial. No registro, o cronista altera seu ponto de vista acerca das mulheres: “Anotou Estância ‘do Baile’. Francisco da Silva 3: também não é este. Com um sorriso que escondeu de si mesmo, escreveu Cândida. Desta vez não riscou, ao contrário: sublinhou-o com um traço.”(p.120)

O encontro com a beleza selvagem da jovem desperta no cronista um estado eufórico que o arrasta a uma aventura, sem rumo, pelo pampa gaúcho, através da companhia de Anton Antonóvich e do francês Picard. O passado vivido sob um ritual repetitivo de horários e compro-

missos, representado no relógio de bolso Omega, dá lugar a uma viagem a Léatória pelas planícies sulinas, enfrentando as intempéries da natureza. A “gula ciclópica” do russo fascina o cronista que, envolvido pela energia física daquele estrangeiro, escreve em seu vade-mécum: “é feliz quem consegue comer uma fritada de ovos com toucinho”,(p.111), frase que toma como um ensinamento singular, subvertendo sua natureza retraída.

Bêbado e fanfarrão, o terceiro Francisco da Silva é descartado. O historiador decide, então, acompanhar Anton e Picard que estão na região à procura de ouro. O “ilimitado verde do pampa”, confundindo os pontos de referências, faz com que as três personagens se percam, pouco adiantando mapas, bússolas e relógios, índices civilizatórios que são destronados pela retórica da natureza exuberante. A natureza arrasta os objetos sacralizados, oferecendo outra visão acerca da história, longe das equações discursivas oficiais.

O episódio da travessia do rio onde as águas levam os produtos da cultura, é emblemático. A natureza interdita os valores da civilização. No entanto, o retorno do historiador às estâncias visitadas igualmente revela o lado trágico da região na qual, sob tal ordenamento, leva à morte figuras cercadas por outros valores. Lisabel reflete a perversidade local, sugerindo, metaforicamente, o difícil encontro do pampa com o progresso cultural.

Como Lisabel que se refugia na música para aplacar a solidão, também o primeiro Francisco da Silva, chefe centenário da estância Porteira de Ferro, dedica-se à elaboração obsessiva de cartas, segredo desfeito ao mostrá-las ao historiador. Música e escrita, alternativas de superação ao *modus operandi* local, são tratadas como excentricidades, postas em segundo plano pela comunidade. Todavia, dialeticamente, a região – com seus objetos genuínos – desencadeia uma necessária insanidade à vida do historiador, preso exclusivamente às formas oficiais do existir. A celebração da vida – livre e sensível – é extraída pelo confronto de paisagens – interiores e exteriores -, denegando os valores inicialmente perseguidos pela pesquisa.

Nessa perspectiva, o conhecimento do verdadeiro Francisco da Silva, solicitante do título, é minimizado em virtude do valor extraído pelas experiências múltiplas que cercam o cronista, fazendo com que o mesmo desista de escrever a *História do Império por um Contemporâneo dos Fatos*, encontrando, através da renúncia, a liberdade teórica e existencial para novas aprendizagens.

De outra forma, a descoberta do verdadeiro Francisco da Silva igualmente revela as transformações sociais, relativizando o status buscado nos títulos oficiais prometidos pelo Império. Segue tal relativização as mudanças políticas no final do século XIX no país, minimizando a pesquisa encomendada, tornando, sob o ponto de vista do historiador, em um “monstruoso anacronismo”, destronada pela emergência de um outro regime político.

O ruído perturbador nos ouvidos é substituído pelo barulho do pulsar emocionado do coração, fazendo com que a personagem experimente a “pureza de todos os sons do Universo”, deixando que frases mentais eruditas sejam suprimidas em nome da música.

Ao conceder a si mesmo o direito ao encantamento musical e ao riso, o historiador transforma-se, vagando, agora, livremente pelas ruas do Rio de Janeiro, surpreendido por um novo tempo político. Nesse sentido, a viagem ao Sul adquire dupla transgressão, já que destitui, num golpe espacial e temporal, os valores coletivos e individuais de um período histórico particular. Contudo, a embriaguez da liberdade soa irônica ao se perceber a personagem gesticulando e

conversando só. Da emoção da liberdade surge certo descontrole, desfigurando uma identidade cultivada sob certos princípios.

Transbordamento e retidão são examinados com ironia. Em *A margem imóvel do rio*, o escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil dialetiza tal posição, informando, com sutileza, o difícil equilíbrio entre impulsão e racionalidade. Conteúdo e estrutura refratam a temática do livro, mantendo-se, numa tênue suspensão, a utopia da imobilidade móvel, referida a partir do título do romance.

Conteúdo e forma assentam-se, dando, em todos os sentidos do texto, valor à verossimilhança em que, a cada nó dado, um desenlace é correspondido. *A margem imóvel do rio* é construído nessa concepção de maneira irreprimível, confirmando a escolha e o domínio de um estilo que, independente de outras problematizações narrativas mais acentuadas, são cultivados com segurança.

Nessa perspectiva, ainda que haja o questionamento da estruturação narrativa, histórica e ficcional, Luiz Antonio de Assis Brasil, recolhendo subsídios desse debate, não se furta em flertar, no entanto, com a performance do romance dialético realista, seja na escolha temática, seja na confecção da estrutura. Tal opção deriva do comedimento irônico que põe em causa tradição e renovação, expressas como margens imóveis de um rio.

---

\*Doutor em Teoria da Literatura.

## SONHOS DE NAÇÃO

---

Maurício Melo Júnior

A formação social brasileira, por seus incontáveis fatos inusitados, tem sido um rico veio para os ficcionistas. O requinte chega ao ponto de vários autores estrangeiros buscarem aqui o ambiente para suas reflexões. Neste sentido é possível citar os exemplos do francês Jean-Christophe Ruffin, que romanceou a passagem de Villegaignon pelo Rio de Janeiro, e do peruano Mario Vargas Llosa, que escreveu sobre Antonio Conselheiro e a campanha de Canudos.

A leitura desses textos revela um ponto curioso. Nem sempre o olhar estrangeiro consegue compreender e interpretar com plenitude as filigranas do caráter brasileiro. Há, quase sempre, uma exagerada opção pelo folclórico ou pela sensualidade. Não que faltem tais elementos em nossa formação, ou mesmo que nossos autores não caiam em tal armadilha. Aliás, esse foi um dos pecados de Jô Soares em seu Xangô de Baker Street. Mas todo exagero é sempre um caminho fácil, ilegítimo e limitado.

O melhor parece mesmo ser a opção de ler a reinterpretação histórica que vem sendo desenvolvida por nossos autores. Sobretudo por uma linha de escritores que tomam a história, não como fonte exclusiva para seus textos, mas como base para melhor entender o país atual. Aí ganham destaque, por exemplo, Antônio Torres e seu belíssimo *O nobre sequestrador* e Ana Miranda com o fino lirismo de *Desmundo*.

O gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil vai mais longe e constroída sua obra a partir dos dados históricos. Chega mesmo a dizer que não consegue interpretar o mundo sem pôr sobre ele a visão passada. Isso difere da trilha da pernambucana Luzilá Gonçalves Ferreira. Ao mesmo que a escritora é capaz de se debruçar sobre o passado, pode dissecar as angústias políticas e humanas modernas, como fez no intenso romance *Voltar a Palermo*. No entanto, os mais recentes textos desses autores, respectivamente *A margem imóvel do rio* e *No tempo frágil das horas*, guardam profundas similitudes. Mesmo se passando em espaços geográficos bem diversos, os dois romances parecem falar da mesma sociedade.

*A margem imóvel do rio* conta a história do Cronista da Casa Imperial, um homem fadado à mediocridade que se vê diante de um desafio: voltar ao Rio Grande do Sul em busca de um certo Francisco da Silva a quem o Imperador Dom Pedro II teria prometido um título de nobreza. Já *No tempo frágil das horas* fala de Antonia Carneiro da Cunha, prometida em casamento ao próprio tio no dia em que nasce. Com o passar do tempo, cabe a moça assistir à implacável decadência da elite canavieira pernambucana.

Os dois livros falam de sociedades enfraquecidas pelos reveses políticos e econômicos dos últimos momentos do Império Brasileiro. Enquanto no Sul são as guerras que ditam a falência da pecuária, em Pernambuco é o fim da escravidão que leva ao estreitamento da bonança. Na tentativa de deter o avanço inexorável, os homens se ausentam, vão para as guerras ou para as reuniões políticas. Enquanto isso as mulheres tocam a vida, administram os espólios do idealismo.

De certa forma, tanto Assis Brasil quanto Luzilá Ferreira falam da gênese de uma espécie de matriarcado subliminar. Nas duas sociedades são sim os homens que aparentemente ditam as

regras, dão as cartas. Só que por trás de tudo está a palavra da mulher. Ela demonstra subserviência ao mando masculino, mas com suas atitudes definem os rumos da sociedade. Antonia Carneiro da Cunha, por exemplo, vive a contradição de ser abolicionista e senhora de escravos, mas é a brandura com que trata seus servos o fator determinante para que ela escape da falência plena.

Também no livro de Assis Brasil sente-se a presença desse domínio feminino. Logo no início da narrativa sobressai a presença de Cecília, uma mulher que com humildade e leveza leva o protagonista a rever todos os seus conceitos. De maneira mais direta. De maneira mais clara se desenha o perfil de D. Augusta, uma estancieira que toma a todos apenas com a rigidez e a aspereza de seus gestos.

No mais, são duas sociedades marcadas pelos sonhos de poder dos homens, pela ambição de aventureiros, pela subserviência dos serviçais, pela manutenção dos gestos nobres mesmo diante do caos. São duas sociedades aparentemente opostas, mas na verdade irmanadas pela formação de um caráter comum.

Embora escritores de longo curso, com carreiras consolidadas, respeitadas pelo público e pela crítica, Luzilá e Luiz Antonio não temem ousar. Eles trabalham com o que existe de mais moderno na literatura brasileira: o texto bem cuidado, com linguagem precisa e certa poesia transitando pelas frases. Depois do frisson em torno da urgência, do texto seco, direto e ágil, os autores retomam a função lírica da literatura. Naturalmente que não se busca aquele lirismo funcionário público de que falava Manuel Bandeira. Hoje o lirismo não é vadio, ele tem a missão de aproximar e envolver o leitor. Há uma necessidade de se trabalhar com mais rigor, somando análise social, profundidade psicológica e narrativa fluente. E são estes os ingredientes desses dois livros.

Ao desvendar o íntimo social do país, enfim, Luzilá Gonçalves Ferreira e Luiz Antonio de Assis Brasil dão a pista para se entender a unidade cultural brasileira. Isso quer dizer que nossos antepassados pensaram sim em uma nação. Lições passadas com divertimento e tensão.

## UMA CELEBRAÇÃO DA LITERATURA

Moacyr Scliar

Cada novo livro de Luiz Antonio de Assis Brasil é uma celebração literária. Estamos diante de um mestre, de um escritor notável pela elegância da forma e pelo domínio da técnica narrativa. Mas Assis Brasil é, antes de tudo, um escritor amável. Entrevistado há meses, disse que estava trabalhando nesta nova novela, “saboreando cada palavra”. Ou seja: ele escreve com prazer, e este prazer comunica-se ao leitor através de suas histórias, como *O pintor de retratos* (2001) e o recém-lançado *A margem imóvel do rio*, ambos da L&PM. Os dois devem ser citados juntos pois, como observa o autor, formam um díptico. E, eu acrescentaria, correspondem a uma nova fase na sólida e consistente carreira de Assis Brasil. Ambos tem temática histórica, como muitos dos livros anteriores; mas ambos se diferenciam por assumirem a forma de novela. Este é um gênero pouco cultivado entre nós, o que é uma pena, porque na categoria de novela se enquadram grandes obras da literatura, como é o caso de *A morte de Ivan Illich*, de Tolstói. E Assis Brasil leva o gênero ao ápice do virtuosismo.

A trama é relativamente simples. O cronista da corte de D. Pedro II (imperador que, segundo Assis Brasil, correspondeu a uma “necessidade romântica”) é enviado à então província do Rio Grande do Sul com a missão de encontrar um estancieiro chamado Francisco da Silva. Esta jornada é o ponto de partida para uma notável incursão pelo Rio Grande do século XIX. Mergulho no tempo imprescindível para entender a sociedade gaúcha contemporânea porque, como diz Assis Brasil, “tudo no pampa pertence a uma outra era”. A galeria de personagens é absolutamente notável. Se o silêncio, como diz Horácio na epígrafe, zumba sobre *A margem imóvel do rio*, a ficção de Assis Brasil ressoa vibrante sobre a margem sempre móvel da História gaúcha.

*Zero Hora*, Porto Alegre, 03.nov.2003. Segundo Caderno, p. 4

## UM OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O PAMPA

Tailor Diniz

Se em *O pintor de retratos* tínhamos um Assis Brasil um tanto contido, mergulhado na desafiadora busca do essencial e da frase perfeita, em *A margem imóvel do rio*, seu novo romance, percebe-se um autor que, apesar dos mesmos desafios, mostra-se mais à vontade, livre da angústia que gera a incerteza dos novos desafios. Ao anunciar a produção de *O pintor de retratos*, Assis Brasil revelou que o livro marcaria uma guinada em sua forma de escrever, e o que se percebe agora, após a primeira experiência, é um texto liberto de uma possível falta de espontaneidade que, na releitura do livro anterior, poderiam sugerir alguns trechos.

*A margem imóvel do rio* é um livro musical, no qual as ações narradas se escoam do leito para a imaginação do leitor com a mesma serena naturalidade dos rios. Além das virtudes já vistas em *O pintor...*, sua nova obra tem como acréscimo a harmonia na qual a história flui, com frases enxutas e bem forjadas, que saem espontâneas, frutos que só colhem aqueles profissionais obstinados e íntimos do seu ofício.

Esses dois livros formam um díptico em que o ponto de ligação é o olhar estrangeiro sobre o pampa. No primeiro, Sandro Lanari, um fotógrafo atormentado e em crise existencial, vem parar no Sul e acaba participando como coadjuvante da Revolução de 1893. No segundo, o Cronista da Casa Imperial é enviado ao Rio Grande do Sul para localizar um homem a quem D. Pedro II teria empenhado a palavra quando aqui estivera, vinte anos antes. Lanari, enquanto vaga pelo pampa fazendo retratos de estancieiros, encontra um grupo de legalistas e é recrutado como fotógrafo oficial da tropa. Assim, entre uma batalha e outra, lança seu olhar estrangeiro sobre a insanidade da revolução e as características geográficas do pampa e sua gente.

Ao Historiador, enquanto vaga pelo mesmo espaço, na sua busca absurda por um homem a quem o Imperador teria prometido o título de Barão, as circunstâncias reservam outro tipo de gente: a caravana de um aventureiro a caça de ouro, onde as vilezas da alma humana estão constantemente de tocaia e prontas para atacar. Sempre tangenciando a tênue fronteira entre a loucura e a sanidade mental de seus personagens, Assis Brasil coloca o Historiador diante de criaturas de vários matizes, físicos e psicológicos, em visitas a estancieiros de comportamentos diversos, numa miscelânea que lembra, com a mesma fina ironia, os tipos que encontra pela frente o espertalhão Ivánovitch Tchítchicov durante seus negócios com almas mortas na Rússia do século 19.

A destacar neste novo livro de Assis Brasil dois detalhes interessantes: uma trama com algumas características da literatura policial, de investigação e um certo mistério, na qual o personagem principal se mete num emaranhado de situações complicadas, tendo como maior antagonista a precariedade da própria memória. O segundo detalhe é o realismo mágico que perpassa, sutil, alguns capítulos. Em especial aquele sobre a muda Augusta, mulher de um estancieiro, que lê as falas da empregada no movimento dos lábios; sua enteada reclusa, que só sai do quarto de madrugada para tocar piano, e a enchente que retarda a estada do Historiador na fazenda onde moram as duas.

Nesse terreno minado, onde muita gente boa perde o rumo, a sutileza de Assis Brasil convence de que a fonte pode ser eterna se em mãos competentes. Todas as cenas e situações descritas têm explicação e são verossímeis na própria realidade. O clima criado em torno da

narrativa é que dá o tom sobrenatural à história. A competência do autor está justamente aí. Não trilha o caminho fácil de usar o sobrenatural para explicar o absurdo. Prefere dizer que a mente humana sofre influências violentas do meio em que vive, tanto geográfico como político e cultural, e que os absurdos a atormentar as almas de suas criaturas se explicam neste mundo mesmo, na índole não raras vezes opressora e obsessiva de seus habitantes.

*Aplauso*, Porto Alegre, dez. 2003.ano 6, n. 52, 2003, p. 48-49.

## A MARGEM IMÓVEL DO RIO

### CONTEMPORÂNEO DOS FATOS

Miguel Sanches Neto

Um romance histórico típico acaba sendo sempre uma paródia de maneiras de ser e de falar, o que o torna propício a adaptações televisivas e cinematográficas, em que o anedótico e o artificial se sobrepõem à profundidade narrativa. Em uma época em que romance e cinema vivem uma relação de simbiose, esta modalidade tem sido muito comum. Mas o bom romance histórico só é histórico naqueles aspectos indispensáveis, sem carregar a mão nem na linguagem de época nem na descrição de hábitos, vestuários, paisagens, personalidades etc.

Autor identificado com esta corrente de nossa narrativa contemporânea, por sua preocupação em entender o Rio Grande do Sul, Luiz Antonio de Assis Brasil consegue fazer uma ficção em que os elementos históricos estão antes implícitos em obras que primam pela naturalidade. O segredo de sua literatura talvez seja entregar-se aos fatos narrados como uma cuidadosa contemporaneidade e não como alguém que, preso ao presente, olha um tempo perdido e só o enxerga por suas marcas mais salientes. A chave do bom romance histórico, quer me parecer, não está no uso de linguagens e eventos do passado, mas em conseguir capturar um ritmo condizente com o momento em que se passam as ações.

Embora ligado a seu romance anterior (*O pintor de retratos*, 2001), por tratar de viajantes no sul, o novo livro de Assis Brasil – *A margem imóvel do rio*, L&PM, 2003 – tem uma vida totalmente independente e parece responder melhor a esta naturalidade narrativa que reivindico para o romance histórico. O seu ritmo tem a placidez de um tempo em que as viagens eram mais lentas e em que havia um senso de continuidade. Não há dissonâncias neste romance que vai do começo ao fim no mesmo registro musical. Em todos os capítulos, manifesta-se uma música suave, algo como o barulho do movimento de águas calmas.

A ideia de imobilidade, presente no título, remete a uma contradição. O personagem principal é o Cronista da Casa Imperial que deve voltar ao pampa, 21 anos depois de sua viagem com o Imperador, para esclarecer um pedido de título nobiliárquico que não teria sido concedido. Está em jogo a palavra do Imperador, e este seu servo responsável, cumpridor de suas funções, apesar de recentes perdas sentimentais, tem que deixar a corte e vagar em uma geografia que lhe é praticamente estranha, pois ele foi acometido pela ausência de memória.

Em sua viagem pelas paragens campestres, ele se move em círculos. A circularidade aparece de três formas. 1) Temporal: por um lance do acaso, ele volta no mesmo navio usado duas décadas antes e escolhe o mesmo camarote, num processo de progressivo rejuvenescimento. 2) Geográfica: ele sai de Rio Grande e faz o périplo em espiral, primeiro seguindo um mapa, depois perdendo-se junto com uma expedição à procura de ouro, tomada mais pelo desejo de movimentação do que por um objetivo certo: “aquela busca ávida e insaciável de acumular aventuras, sem preocupar-se com os resultados” (p.124). 3) Simbólica: há vários estancieiros que trazem o mesmo nome, Francisco da Silva, confundindo-o: “como num jogo de espelhos, os Francisco da Silva iriam multiplicar-se ao infinito. Podia até imaginar as suas caras, suas falas, suas ambiguidades, seus jogos de esconde-esconde” (p.122). No final, o procurado é o primeiro – um pequeno comerciante que ele havia descoberto assim que desceu no porto de Rio Grande, tendo, no entanto, logo descartado esta hipótese como improvável. A imagem do círculo preside todo o romance e está estampada no anel de uma das estancieiras, que “usava o broche da cobra mordendo o próprio rabo” (p.153).

A mobilidade, logo, é ilusória. Por mais que o personagem percorra os espaços, ele está dentro de uma paisagem enganadora, porque repetitiva, e de uma sociedade em que os papéis sociais são sempre os mesmos. Fica sugerido um apagamento da individualidade no pampa, visto como algo que não pode ser lembrado, o que empurra o Historiador para uma espécie de terceira margem do rio, o sem-tempo. Ele se esquecera totalmente de sua longa viagem com o Imperador e agora repassa, tateando as trevas de sua memória, lugares que são sempre idênticos.

Sob a mobilidade aparente, descobre a imobilidade deste rio que é o tempo. Como historiador, o Cronista crê que a permanência das coisas está na fixação dos eventos pelo uso responsável da palavra. Ele deve escrever a História para garantir alguma possibilidade de permanência e é um lapso seu, pois não registrara corretamente a passagem de D. Pedro II pelo Rio Grande, que o obriga a voltar e corrigir a falha. Nesta travessia, ele não descobre nada relevante, mas percebe que o sentido do homem não reside na sucessão dos acontecimentos, como ele sempre acreditou, mas na permanência anônima da vida, que não se perde com as mudanças da superfície. Esta descoberta é de grande importância pessoal, pois o coloca em sintonia com Cecília, a mulher morta dias antes de sua partida. Ela estará com ele, mesmo sendo antes uma sombra.

Voltando à corte, o Historiador descobre que mudou o cenário político, iniciando-se a República. Sente-se supérfluo neste novo sistema, mas ele já se libertara de suas funções ao descobrir, neste périplo triplamente circular, que não é na história que está a permanência do homem, mas no que sobrevive à história. A sua revolta contra o peso dos fatos se completa com o fim do Império. O Cronista renuncia a seu projeto de testemunhar os acontecimentos, pacificando-se com o mistério da existência: “*Desisto de saber se o português é o verdadeiro Francisco da Silva. Desisto de escrever a minha História do Império por um Contemporâneo dos Fatos.* Pôs um ponto final. Desistia de escrever qualquer História. Ele tinha certeza de que, agora sim, era um homem livre” (p.162). Ele pode, enfim, sentar-se na praça e contemplar o mundo de sua margem imóvel.

Esta constatação do Historiador pode ser lida ainda como defesa de uma prática do romance histórico que não se funde na casca dos eventos. Para Otto Maria Carpeaux, “a história não se faz com armas e tesouros; a história não é o teatro dos generais e dos diplomatas. A verdadeira história passa despercebida, tranquilamente, no centro da alma humana” (*Ensaios reunidos*. Topbooks, p.96). Assim, a verdadeira narrativa histórica deve ocupar-se antes dos dramas interiores, tal como acontece neste *A margem imóvel do rio*, prova de que a literatura necessária tem com objeto o homem e seus fantasmas.

*Gazeta do Povo*, Curitiba, 01.dez.2003, p. 8.

**A MARGEM IMÓVEL DO RIO LEVA PAÍS DE VOLTA AOS TEMPOS DO IMPERADOR PEDRO II**

Moacir Amâncio

Se nada é mais fictício do que a história, nada mais adequado para discuti-la do que o romance, que se torna a ficção da ficção. O narrador de *A margem imóvel do rio* (L&PM Editores, 176 págs., R\$ 28) sabe disso, mas não seu personagem, o Historiador, serviçal ideológico de d. Pedro II, encarregado de uma missão kafkiana às avessas. Nas narrativas do escritor judeu checo, há sempre um títere querendo chegar a algum lugar, pleiteando acesso a uma esfera superior, sem resultado positivo. No caso do romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, o postulante é que surge como o problema.

Trata-se de um tal Francisco da Silva, estancieiro gaúcho, que através de carta reclama de d. Pedro II um título de nobreza supostamente prometido a ele durante uma visita imperial à região dos pampas. Como o imperador não pode faltar com a palavra, será preciso descobrir quem é e onde se encontra Francisco da Silva. A missão cai em cima dos ombros combalidos (ociosidade também abate) do Historiador. Ele num navio rumo aos enigmas que pairam sobre as coxilhas do Sul, em busca da solução de um mistério do passado, sem ter a menor ideia de que algo ocorrerá no meio tempo, alterando tanto o futuro como passado e presente.

Mas atenção, 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. Sem isso não existe massa crítica literária capaz de propulsionar a trama e levar com ela o leitor. O trecho parece simples, não as suas consequências.

O Historiador sai em missão burocrática para descobrir o artificialismo em que foi produzido e vive, a deparar com fatos humanos naturais e sobrenaturais, o que confere ao romance um discreto tom de sátira fantástica. Há tantos Franciscos da Silva, tantos com provas mais ou menos verossímeis de que são o "verdadeiro", que a coisa se complica. No final das contas, todos são ou nenhum poderá ser. Ao descobrir o inexplicável das situações e das pessoas, descobre a si mesmo, embora isso também não sirva para muita coisa.

Um escritor menos consciente do ofício poderia cair na armadilha e repetir, mesmo às avessas, o fim dos textos de Kafka, inacabáveis por definição. O títere fica esperando, etc. Assis Brasil dá o passo adiante, como disse, passando aí pela prova de fogo do romancista que se preza, buscando sempre o caminho de seu próprio texto, para surpreender o leitor, no caso, com uma gargalhada e um lamento.

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. Às sombras do mundo de uma moça que caminha consciente para a morte, acrescenta o grotesco de um suicídio com um tiro na... nuca. A suspeita, claro, cai sobre a madrasta, mas quem poderá ter certeza de que a moça não teria forjado o próprio assassinato para incriminar a megera surdo-muda faminta de sexo que se insinua para o lado do Historiador, a essa altura ainda um frade-de-pedra, preparando-se para a queda que o elevará ao nível do humano?

Essas variações de ponto de vista no plano dos personagens e que movem o conto, são também expressão da impossibilidade de certeza sobre os fatos tidos convencionalmente como históricos. Tudo dependerá da interpretação de alguém em determinado momento. O mito, quando desfeito, logo será substituído por outro de ocasião, referendado pelo Historiador da hora. É com sutileza que o autor trata da questão da malha arrecadadora e o mito do centro que sustenta o poder tido como central, do qual cada província se sentirá distante, partindo em busca de outros mitos inúteis, sem perceber que as diversidades regionais jamais podem ou deveriam ser submetidas a modelos homogeneizantes.

É aí que se fecha o arco dessa ficção sobre a ficção da história (a ambiguidade do termo é um dado de riqueza idiomática, ao contrário do que pensa quem adota o equivocada estória - apenas passável em Guimarães Rosa), justificando-se como experiência efetiva em ambos espaços de um território que se revela contínuo. Território por onde passa um rio com as margens fixas e as águas que levam adiante o rumor de seu próprio movimento. A propósito, o livro começa bem a partir da epígrafe.

*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26.10.2003.

## ZUMBIDO INTERMITENTE DAS CIGARRAS

Fabrcio Carpinejar

É curioso notar que boa parte da narrativa brasileira recente está se voltando às viagens para fora do país, à procura da estranheza e do confronto cultural. São os casos de *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, *Budapeste*, de Chico Buarque, e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll. Todos esses escritores grifam o nome das localidades exploradas nos títulos e partem da compulsão de universalizar a experiência. A língua estranha cumpre a metáfora de algo remoto e desconhecido. O escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil caminha na contramão da caravana. Em seu novo livro *A margem imóvel do rio* (L&PM, 128 páginas, R\$ 28), completa um díptico com o "Pintor de retratos", prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional, em série chamada de "Visitantes do sul". Ao invés de sair do Brasil, o autor entra nele como uma geografia misteriosa. Articula um olhar livre sobre o que se julgava conhecido, mostrando que o Brasil está longe da unidade e de se perceber com nitidez. Em *O pintor de retratos* (2001), Assis Brasil acompanha a chegada do artista italiano Sandro Lanari ao Rio Grande do Sul, onde ele enfrentava a ascensão da fotografia, um ambiente passional de guerras e fraturas políticas do século XIX e a influência de Nadar, o mais célebre fotógrafo francês do período. Em *A margem imóvel do rio*, oferece a história do cronista oficial de Dom Pedro II, que precisa checar a promessa imperial de transformar em barão o estancieiro Francisco da Silva. A palavra da Corte havia sido empenhada há vinte e um anos e a tarefa não é a das mais fáceis, já que Francisco da Silva era tão comum quanto o chimarrão e o toucinho. O historiador deixa o Rio de Janeiro para suportar o inverno rigoroso das estâncias, cavando pistas a partir das anotações da expedição anterior. Essa é uma das virtudes da obra. Se antes era mais visível a imersão de um estrangeiro, na figura de um italiano descobrindo Porto Alegre, agora esse estrangeiro é – paradoxalmente – um brasileiro, da sede do governo, que rumo ao sul como quem é designado a um forçado exílio. O primeiro choque surge do exacerbação das diferenças regionais. Com agudeza crítica, Assis Brasil coloca as ideias fora do lugar. "Revoadas de aves migratórias subiam para o Norte. 'Só eu venho para o sul e para o frio'", diz o personagem.

Com mais de 250 mil exemplares vendidos ao longo de 16 livros publicados, Luiz Antonio de Assis Brasil não está brincando. Seu texto prima pela transparência narrativa. Uma jóia radiofônica sem arestas e desperdício. Não é forçoso dizer que se trata de seu melhor texto, tanto tecnicamente como pela sua capacidade de atordoar. A densidade psicológica se expressa na ambientação externa, nas lacunas dos fatos. Os rompantes líricos são combinados harmoniosamente para atuar como contrapeso à objetividade. "Tivesse ouvidos sadios, já poderia escutar o caminhar macio dos lobos-guarás em seus hábitos crepusculares."

Nada é gratuito e a Léatório, os fios vocabulares e cordões de pensamento atendem unicamente à necessidade da história. O historiador sofre de *Tinnitus Aurium*, ou seja, o zumbido intermitente de cigarras nos ouvidos que não permite sequer estar em silêncio. Essa doença contagia a própria operação das frases: curtas, elípticas e letais. Em um lance machadiano, o romancista internaliza o tema a ponto de ele virar o próprio epicentro do estilo, evidenciado nos sobressaltos, nas obsessões descritivas e na fixação dos cenários. A narração provém da irritação do personagem de não escutar o silêncio, de precisar se distrair para calar a si mesmo. O romance pode ser visto como um tratado sobre a imobilidade da fala. Fala-se para não se ouvir. "O silêncio completo não existe, pois jamais um som poderá ser fracionado até o fim, sempre restará algo dele." O silêncio aqui não é líquido, como sugere o título, mas empedrado, imutável, inaudível. Os outros personagens fortalecem a caracterização da trama. O historiador encontra a surda-muda Dona Augusta, esposa de um dos possíveis Francisco da Silva. Ele ambiciona não escutar como ela. Sua deficiência total é vista como uma cura. Pior é ter uma deficiência parcial como a dele, que o coloca entre dois mundos e nunca integralmente em um deles. Outro dado:

Francisco da Silva, que ficou viúvo justamente no momento em que retornava de sua primeira viagem do Rio Grande do Sul, vai despertando sua sexualidade adormecida à medida que avança em sua missão. As mulheres vão se avolumando uma nas outras: a esposa falecida na criada Cecília, a criada na jovem e atormentada pianista Lisabel, Lisabel na índia Cândida. As mulheres vão se completando para consumir a mudança de personalidade do historiador. De temperamento distante e impessoal, converte-se em um homem frágil e presente, duvidando da infalibilidade de sua memória, instrumento de seu trabalho. "De que idade estou falando, se tenho em mim todas as minhas idades?".

Da encruzilhada feminina, emerge o outro pulmão do enredo: o esquecimento, que não deixa de ser um modo áspero de silêncio. O historiador questiona suas lembranças e pior, suas anotações de viagem, documentos que constituem a história brasileira, sem espaço para a subjetividade. Sente vontade de preencher o espaço com suas vivências, mudando o foco de observador e testemunha distanciada dos fatos para uma posição autoral. Acostumado a servir quer ser servido. Presente na antiga expedição onde a promessa de título de barão fora feita, tenta reconstituir os lugares que passou e as pessoas que viu, mas não os reconhece. "O que é uma lembrança, senão a lembrança de uma história?" No ponto em que sua memória começa a trai-lo, age mais livre para viver fora dos cadernos. Não nasce mais unicamente de sua letra, admitindo improvisar e dispensando a consulta dos roteiros. "Seu passado começava a tornar-se mais imprevisível que o próprio futuro."

O objetivo da procura termina sendo secundário. Catalogando os Francisco da Silva em falso ou verdadeiro, percebe que esses critérios não representam o passado, feito de impressões e não acontecimentos. Assim como quando se procura uma coisa não se acha e quando não se procura é que se encontra. Na verdade, o cronista caça provas de que existiu e passa a aceitar o esquecimento como um destino mais generoso do que a morte, essa sim, a forma mais extremada de quietude, onde se escuta, porém não se pode comunicar o que se ouve. A desmemória crescente não é exclusividade do protagonista. A História costuma também se esquecer e se apagar violentamente, como prova o Epílogo. Não serei eu a denunciar e estragar o prazer da leitura.

*Rascunho*, Curitiba, nov. 2003, p. 8

## O silêncio e o murmúrio dos fatos em *A margem imóvel do rio*<sup>29</sup>

Débora Mutter – UFRGS

*Y mientras de más alto caigas,  
más larga tu duración en la memoria de la piedra.*  
(Vicente Huidobro, *Altazor*).

Considerando as relações entre Literatura e História, apresento algumas reflexões sobre o romance *A margem imóvel do rio*, do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil. O cenário ficcional situa-se na efervescente penúltima década do século XIX no Brasil. Para cumprir uma promessa feita pelo Imperador Dom Pedro II e contra a sua vontade, o Cronista da Corte é forçado a deixar a capital carioca e vir ao Sul para localizar um fazendeiro chamado Francisco da Silva. A promessa é a concessão de um baronato para retribuir a hospitalidade recebida por ocasião da passagem do Monarca pelo pampa sulino, vinte anos antes. Porém, uma cordilheira de obstáculos se ergue entre o funcionário imperial e o seu objetivo. É assim que ele penetra em um mundo que, inicialmente, parece-lhe hostil. Conhece homens e mulheres que destoam da sua pacata rotina de viúvo de meia idade e, após inúmeras aventuras, pistas falsas e experiências extraordinárias, ele encontra o candidato a barão, porém descobre ter perdido a finalidade de sua incumbência.

Pela quantidade de referências cruzadas com o plano histórico, parto das relações dialógicas entre dois níveis: o interdisciplinar e o intertextual. Fatalmente, a escolha exige uma consideração sobre os discursos envolvidos: o histórico e o literário, pois a propriedade discursiva é intrínseca a qualquer gênero literário ou não, permitindo a concepção de imagens. Para isso, utilizo conceitos da imagologia, que tanto servem às produções do espírito quanto a outras.

A interpretação histórica da ficção na sua dimensão mítica, como saber que organiza o real, funda e cauciona um discurso que se faz relevante para a abordagem cultural como autoridade. A leitura racional a *posteriori* da história por meio da identificação de certas regularidades e/ou reiterações em obras artísticas recusa o modelo único e possibilita o seu alargamento, pois é sensível à alteridade. Assim, as representações do Outro contidas no *imaginário social*, 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.

Do nível interdisciplinar, recolho n' *Amargem* uma reflexão teórico-filosófica sobre a natureza de ambas as disciplinas que, por razões de espaço, não aprofundo aqui. Limite-me a dizer que a trajetória do Cronista Imperial em busca de um suposto candidato a Barão chamado Francisco da Silva, às vésperas da República, no pampa rio-grandense — terras meio esquecidas por Clio —, leva-o ao encontro de seus próprios fantasmas. A circunstância o eleva ao patamar emblemático de personificação alegórica da *via crucis* da disciplina História, em um período que vai desde as práticas anteriores às convicções do apogeu positivista do Século XIX até o relativismo e o paradoxo atuais, especialmente no que se refere à escritura. Espaço partilhado por ambas as disciplinas.

No plano intertextual, identifiquei pontos de articulação que sugerem novas realidades sobre o nosso passado e suas imagens. Sejam oriundas do texto histórico, sejam das

<sup>29</sup> ANAIS do IX Congresso Internacional *Travessias ABRALIC* 2004. Porto Alegre, UFRGS. Ed. Abralic.

representações ficcionais. Tradicionalmente, o objeto de estudo da imagologia são as imagens de países configuradas em obras poéticas. Segundo Pageaux, a imagem é:

o 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 (p.40)

A partir daí, tem-se uma base para investigar também o discurso histórico. A questão é redefinir o conceito de *estrangeiro* não no plano da nacionalidade, mas da cultura. Um país de dimensões continentais como o Brasil, na condição de ex-colônia portuguesa e com histórico de imigração, não só permite como exige que se amplie a noção de estrangeiro a pessoas de mesma nacionalidade quando evidentes as diferenças culturais e ideológicas. E a experiência da viagem, tal como a concebe Pageaux, é o meio eficaz de interrogar a personalidade do protagonista, a sua ideologia, a sua maneira de ver e de sentir – distinguir sua equação pessoal, ou seja, separar o que é aquisição cultural e o que é confissão individual.

Após a adesão afetiva que alia o leitor ao herói, aguçando a curiosidade quanto à importância da missão para os acontecimentos políticos do país, surge a frustração e a dúvida. A interdição das expectativas leitoras aparece porque o tal *Francisco* supostamente verdadeiro, quando encontrado, dispensa o título. Esse relâmpago de fatalidade que atravessa a narrativa lança uma luz inesperada e estranha sobre o contexto histórico. A partir daí, mesmo o leitor mais desatento reconhece um escandaloso paradoxo na relevância dispensada pela Casa Imperial ao assunto em momento tão delicado para a monarquia. É então, e com a mesma sensação de engodo e de sem-sentido que atinge o Historiador, que sentimos certa coerção para buscar um segundo sentido ao que se lê. É esse efeito que insinua o *território alegórico* como possibilidade interpretativa. Mas é também aí que os silêncios da narrativa conquistam atenção. Silêncios que são estratégicos e estão insinuados ou murmurados tanto nas epígrafes de abertura e encerramento do romance quanto no mal que aflige o Historiador: um zumbido insuportável nos ouvidos.

A interpretação alegórica, porém, conduz a reflexão às teorias e à filosofia da História, que ora não aprofunda. Já os silêncios remetem a elementos factuais e ficcionais. Nesse ponto, abrem-se dois caminhos a partir da interdisciplinaridade. De um lado, o diálogo com a História, de outro, com as suas 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. Não obstante, siga no viés das imagens constituídas a partir da ficção com relação às preexistentes nos arquivos do imaginário cultural literário.

Na obra, tanto o Historiador brasileiro como o Monarca revelam percepções de estranhamento maiores com relação ao Sul do que personagens efetivamente estrangeiras como o russo *Ánton* e o francês *Picard* – aventureiros em busca de ouro – ou a criada portuguesa *Cecília*. E é precisamente este aspecto, embora não o único, que sugere uma espécie de duplo entre o Historiador e o Monarca.

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 Imperador era um estrangeiro, por ser um estranho em seu gigantesco Império. Estabelecida esta conexão de ressonância cultural entre as duas personagens, são diversas as opções revisionais de imagens sobre a época. Por ora, destaco a de D. Pedro II, 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). Igualmente quando este demonstra a sua perplexidade ante as relações interpessoais dos nativos: *Ali tudo assumia um ar meio transtornado* (p.89). O atributo de bárbaro e transtornado utilizados por ambos intensifica a aproximação perceptiva.

A conexão permite constatar que ambos são culturalmente europeus, embora nascidos no Brasil, e revela impressões de alteridade que, na perspectiva imagológica, define-se como *fobia*. 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 mesma é positiva, pois crê que *os distraídos são generosos*. 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 devota ao Monarca um *fascínio muito além das contingências humanas* (p.29). Este 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). Consolidando, assim, a idéia de espelhamento ou de duplicação.

De certa forma, a partir do espelhamento 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 no espaço da narrativa faz com que se solidarize de forma profunda a este e assim volte o olhar ao Imperador.

A descida forçada do Cronista ao Sul, que inicialmente revela *o fardo do historiador* no seu enfrentamento com as *ambiguidades metodológicas do ofício* metaforicamente — borgeanamente —, se constitui em um processo de descida ao íntimo de si mesmo, libertando sua *sensibilidade reprimida, sua capacidade para cair*. Por outro lado, tal processo de autoconhecimento empurra naturalmente o leitor a um processo análogo, mas em outro viés. Se a personagem de Borges, *atravesado y transfigurado* pela imensidão da paisagem, vastidão que apesar de tudo era *íntima y secreta*, chegou a *sospechar que viajava 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 entrega-nos uma personagem cujas convicções, valores éticos e estéticos são mais evidenciados que

os políticos. Estes, pode-se dizer que são ausentes, ou seja, um dos silêncios da narrativa.

A sensação de *desamparo e afastamento* (p.59) do herói pressupõe um lugar que é o seu lugar. Digamos seu centro geográfico e cultural, mas também emocional, pois havia perdido uma pessoa querida – a criada Cecília. Ao sofrer esse descentramento, ele se torna ex-cêntrico. Como se pode deduzir, tal condição de descentramento ou excentricidade deriva também para o plano ideológico.

Neste aspecto, é bastante significativa a época em que a trama se situa por duas razões. Primeiro, por ser o *Outono* da própria monarquia. Segundo, porque essa antevéspera da nossa república é também o momento em que começam a se fragilizar as convicções do positivismo e da História como ciência imparcial. Sem alusão direta a isso – apenas num murmúrio que depreendemos dos conflitos do Historiador –, a narrativa institui como antagonista a própria tomada de consciência do herói sobre essa realidade. 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, demanda a observação das 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. Ocorre que os ideais republicanos também estão vinculados ao positivismo. E a personagem é, em aparência, um monarquista. Isso antecipa um conflito ou paradoxo que repercutirá na imagem do próprio Imperador, a partir da projeção que o texto estabelece entre ambos. Naturalmente, os significados latentes resultantes da análise, para que adquiram um significado social e cultural (já não apenas textual), deverão ser confrontados com os dados históricos. Não obstante essa ausência de comprovação factual ou histórica, o texto suscita e suporta tais interpretações em especial nos recursos narrativos que garantem os *efeitos superlativos do real*.

A metáfora do *outono* que se *instalara no espírito do Historiador* (p.17) intensifica 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. E, novamente, embora de ângulos diferentes, cruzam-se liames entre as duas personagens. 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.

O Historiador como duplo do Monarca incita à revisão das causas e dos desdobramentos históricos da república e levam a suspeitar que o sacrifício imposto ao Historiador é, mantidas as proporções, similar ao que foi submetido o Monarca. Basta lembrar-se de que *não foi amado nem temido: foi uma necessidade romântica* (p.11). A pergunta que se faz é: necessidade de quem? A impressão de fardo ou de sacrifício é reforçada com a afirmação de que precisava *defender-se do tédio* (p.11) de seu ofício. O tédio pressupõe 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).

Conforme a obra, as sátiras dos jornais humorísticos da época chamavam-no de “Defensor Perpétuo do Brasil, Protetor das Ciências e das Artes”. Entretanto, ao mostrar o senso de disciplina e ética do protagonista, a fineza de seu espírito e seu lado encantadoramente humano que repercutem na figura do Monarca, a obra de Assis Brasil faz brotar no leitor, ironicamente, a imagem de um D. Pedro II meio mártir da república brasileira. Sua vida de homem teria sido sacrificada pelos interesses de alguns. Aqueles mesmos que teriam dita *necessidade romântica* e queriam preenchidas *suas vagas aspirações de antigüidade e nobreza* (p.11). Aqui surge também a necessidade de revisão da memória farroupilha e de como as elites rurais sulinas contribuíram para tal. Murmúrio que a narra-

tiva nos entrega na alusão a PEDRAS ALTAS e no ar de segredo e mistério que o herói experimenta na fazenda do centenário Francisco da Silva, sugestivamente nascido 1789.

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*. Assim, quando a Proclamação da República oficializa a liberdade já conquistada pelo Historiador, no silêncio da narrativa, repercute como liberdade também do Imperador.

Para além dos destinos das personagens, o tempo cíclico remete ao tempo mítico, tempo da escritura. Lugar onde 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, voltamos ao ponto que parece básico, qual seja, a escritura. Seja literária, seja histórica, vive de uma espécie de autofagia ou de autodevorção que leva ao infinito, à *busca infinita*, que se insinua tanto nas cartas do Francisco centenário – inacessíveis ao herói – quanto na Serpente que come a própria cauda no broche da mulher do mesmo estancieiro. Busca cuja consciência verbaliza-se na voz do russo *Ánton*.

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. Além de identificar as imagens nacionais dentro de um contexto mais amplo – globalizado/mundializado –, podem-se monitorar as suas modificações no tempo e no espaço auxiliando na compreensão dos processos que as geraram. Mas, sobretudo, o quanto tais imagens nacionais retornam e são recebidas de volta pelo leitor num processo de autoconhecimento e reelaboração de pontos obscuros, porque a imagem do Outro está sempre relacionada à imagem do Mesmo.

A estratégia analítica histórica em consórcio com a imagológica não pode ser negligenciada, uma vez que opera com elementos de uma realidade que nos diz respeito como nação de terceiro mundo preocupada em dotar-se de uma História própria, fruto da necessidade de definir uma identidade coletiva e pensar seus sistemas de valores.

Para concluir, afirmo que a abordagem imagológica concede *À 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. A definição, o confronto, a comparação das imagens que povoam muitas de suas obras é indispensável para a discussão imagológica em nível nacional e entre países no atual cenário cultural expandido a limites impensáveis.

Por tudo isso, *A margem* funciona como um farol iluminando novas rotas a serem exploradas, e a imagologia fornece instrumentos adequados para navegar no rio ou no mar da ficção e do tempo, mostrando que a margem da História pode ser relativa e inesperadamente móvel.

O MITO EM *A MARGEM IMÓVEL DO RIO* DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL <sup>30</sup>

Fernanda Rodrigues Garcia  
Mestranda Letras PUC-RSRS  
(Ainda inédito em meio impresso)

O objetivo deste texto é identificar estruturas míticas na narrativa *A margem imóvel do rio*, analisando a presença de símbolos universais e a forma como eles estruturam as ações.

A relação da humanidade com seus mitos se transformou ao longo da história. Karen Armstrong<sup>31</sup> divide em seis os períodos de modificações que foram fundamentais na concepção humana de suas mitologias.<sup>32</sup> A nossa modernidade ocidental estaria, segundo ela, num tempo de culminância de uma mentalidade que começa a se formar a partir de 1500, cuja característica fundamental seria a incompatibilidade entre o logos científico e o mito. Nesse tipo de mentalidade, o *mito* foi associado a modos primitivos de pensamento e o *logos* elevado a única maneira possível de alcançar a verdade; esta precisava ser reduzida ao que era demonstrado e demonstrável, o que, deixando a religião de lado, excluiria também as verdades reveladas pelas artes.

Ao elevar o logos à única verdade possível, paradoxalmente, criaram-se mitos funestos, que conduziram à destruição, massacres e genocídios. E a humanidade, perdida no vazio da racionalidade que não conseguiu resolver os problemas e nem ajudou a encarar a perspectiva de vazio e extinção, tornou-se desesperada, ansiosa e neurótica.

Mas nossos mitos sobreviveram, metamorfoseados e multiplicados, principalmente através de nossos artistas. Se os líderes religiosos não podem nos instruir no conhecimento mítico, nossos artistas e romancistas talvez possam ocupar esse papel sacerdotal e apresentar uma nova visão a nosso mundo perdido e avariado, pois como escreveu Bernadette Bricout: *no tecido do céu como no tecido dos textos, onde constelações míticas se deixam entrever, escreveu-se o sonho dos homens*.<sup>33</sup>

Em *A margem imóvel do rio*, do título pode-se depreender uma relação intertextual com a frase heraclitiana sobre a impossibilidade de se descer duas vezes o mesmo rio. Para Heráclito havia uma lei natural ordenadora, denominada *Logos* que a tudo comanda<sup>34</sup>. *No mundo tudo flui e tudo está em continuo movimento*, um dos princípios da historicidade. Mas o título refere à uma *margem imóvel*, e, sendo imóvel, está dessujeita às leis da história, inscrevendo-se, assim, no campo do mito, pois este, de acordo com Mircea Eliade<sup>35</sup>, é anistórico, vive no tempo cósmico, circular, em contraposição ao tempo linear e irrepitível daquela. A contraposição entre *história* e *mito*, ou entre *logos* e *mito*, se apresentará, no decurso da narrativa, sob outras imagens significativas, as quais quero apontar mais adiante.

A narrativa se inicia com um prólogo, uma prolepse de um momento fundamental da narrativa: a *ajuda sobrenatural* para que o heroiarta para à aventura que foi chamado. Estamos no

<sup>30</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2003

<sup>31</sup> ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

<sup>32</sup> *Período Paleolítico*- mitologia dos caçadores (20.000 a 8.000 a.c); *Período Neolítico* - mitologia dos agricultores (8000 a 4000 a.c); *as primeiras civilizações* (4000 a 800 a.c); *A Era Axial* (800 a 200 a.C); *Período pós-axial* ( 200 a.C a 1500 d.C); *A grande transformação Ocidental* (1500 a 2000).

<sup>33</sup> BRICOUT, Bernadete (org). *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. Tradução de Lelita de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

<sup>34</sup> MASON, S.F. *História da Ciência*. As principais correntes do pensamento Científico. São Paulo: Globo, 1964.

<sup>35</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: edições 70, s/d.

início de 1889 no Brasil monarquia sob o governo do imperador Dom Pedro II. A reclamação de um título nobiliárquico prometido há tempo a um estancieiro do Rio Grande do Sul chega à Corte. Para que seja cumprida a palavra imperial é preciso, antes, descobrir quem é o tal requerente Francisco da Silva, para tanto, chamam à presença o cronista imperial que acompanhara o imperador na viagem ao sul há vinte anos atrás.

O cronista, auto-intitulado Historiador, é o protagonista da história. Incumbido da função de anotar todas as atividades de Dom Pedro durante a expedição, nada anotara sobre tal fato e em seus cadernos de apontamentos apenas uma nota breve, Francisco da Silva, Campos do Rio Grande, nada mais de sólido e confirmado. O imperador pede, então, que parta para o sul e descubra o requerente. Mas viajar para o sul é tudo que o Historiador não gostaria de fazer. Tentando prorrogar o máximo sua decisão, segue seus dias solitários de viúvo na companhia de Cecília, uma moça que viera para lhe auxiliar nas coisas de casa. Acostumado já a solidão, estranha quando pela jovem começa a sentir desejos. Cecília corresponde. Mas quando a declaração de amor chega, é tarde: ela já compartilha dos primeiros sintomas da febre amarela que veio a matar centenas de pessoas no Rio de Janeiro naquele tempo.

O velório de Cecília é a situação descrita no prólogo. É a partir deste acontecimento que o Historiador decide: *A morte de Cecília era o sinal: aceitaria a missão que lhe davam (p.10).*

Se decalcar a estrutura mítica descrita por Campbell<sup>36</sup>, teríamos justamente as etapas iniciais: O herói chamado à aventura, recusa o chamado, mas recebe ajuda do sobrenatural que o impele a partir para cumprir sua missão.

Partir é deixar para trás o mundo cotidiano, conhecido e cosmogonizado em direção ao desconhecido do caos. O mundo do historiador é emblemático: a sua casa foi sempre a mesma, nela nascera e até então vivera, dela conhecia cada palmo no escuro. O seu centro por excelência. O sul, ao contrário, é o lado esquerdo do sol, o sentido que leva para baixo, onde reside seres nefastos e o Deus da Morte. É a direção da ação e da destruição<sup>37</sup>. Mas é preciso partir: *E amanhã ele precisaria fazer algo para dar sentido a tudo que até então chamara, apenas por displicência e tédio, de vida (p.53)*

O “herói” então parte. Chega ao Sul. A direção contrária a tudo: *Revoadas de aves migratórias subiam para o Norte. Só eu venho para o Sul e para o frio.(p.61).*

Em Rio Grande toma conhecimento da existência de um Francisco da Silva, comerciante de secos e molhados. Mas não o chega a conhecer. Um comerciante dificilmente seria aquele que procurava. A sua missão lhe parece mais difícil que imaginara: **Francisco** e **Silva** são nomes abundantes por estas terras. Tem em mãos informações sobre alguns outros estancieiros que assim se chamam, e à procura deles parte. Durante seu trajeto irá pernoitar na casa de **três** Franciscos da Silva. O três pode nos revelar alguns aspectos interessantes da jornada do Historiador : *o três é um emblema (p.108)*. Indica o primeiro universo, mas que só será plenamente manifestado com o quatro. O três exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união e de resolução. Marca o limite entre o favorável e o desfavorável. São três as coisas que destroem a fé do homem: mentira, impudência e sarcasmo.<sup>38</sup>

Na casa do primeiro Francisco, a Estância Porteira de Ferro, o proprietário é um ancião quase centenário. O quarto de dormir era *daqueles em que, mal fechada a porta, a solidão se instala*. Nesta noite Cecília aparece a ele, um anjo protetor que lhe dá *a lenta certeza de que algo eterno e maternal vela por ele [...] Viveu um momento de vertinosa felicidade, superior a qualquer ideia de qualquer filósofo. (p.76)*. O logos que nunca alcança a superioridade indizível do mito.

<sup>36</sup> CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces.

<sup>37</sup> CHEVALIER, Jean. GHERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999, 14<sup>o</sup>ed.

<sup>38</sup> in: dicionário de símbolos

Francisco da Silva centenário é o limite entre a loucura e a lucidez. Nestas paragens o historiador perde-se entre ditos e não ditos - *“Doutor, não acredite em nada do que disserem os da minha família”*. De um momento para outro, escreve, *“passei a classificar os homens em verdadeiros e falsos. Lembrando o três: são três as coisas que destroem a fé do homem: mentira [...]”*. O historiador parte da fazenda Porteira de Ferro.

Chega na casa do segundo Francisco, a Estância Santa Quitéria. O historiador perplexo vê que sua memória cada vez mais o abandona. Tudo o que até então escrevera em seus *vademecums* de nada valem: *sua memória, todavia, era um vazão em que não entrava luz (p. 87)*. Na estância está somente a esposa de Francisco, os criados e uma filha misteriosa. A fazenda apresenta maior requinte que a anterior, no entanto paira no ar uma atmosfera sombria: *devo sair logo desta casa. Sinto um miasma de morte que percorre as paredes (p.95)*. No álbum de família uma foto da comitiva imperial que ali estivera há vinte anos atrás e *num assombro, viu-se a si mesmo. Ele aprecia atrás da imperatriz [...] 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 seu próprio futuro. “Sim, aqui sou eu, mas não sou o mesmo de hoje”*.

O esquecimento, escreve Eliade<sup>39</sup>, *equivale ao sono e a perda de si mesmo, isto é, a desorientação, à cegueira*. A passagem citada é emblemática deste processo. O historiador olha atônito a si mesmo em uma foto mas não consegue se encontrar na imagem. Quem era aquele eu que ficou perdido no tempo? Mas é preciso salientar: *há uma diferença entre memória e recordação: uma memória perfeita é, pois, superior à faculdade de recordar. De uma forma ou de outra, a rememoração implica esquecimento, e este, equivale à ignorância, à escravidão e à morte (Eliade)<sup>40</sup>* ou ainda: *os perfeitos nunca perdem a imagem da verdade e não tem necessidade de a rememorar*. A história então, como símbolo da recordação, é inútil: *Os acontecimentos históricos propriamente ditos, não têm significado [...] a História não pode constituir um objeto de conhecimento (Eliade)*.

O Historiador, como representação da história, é a memória que de nada serve, como bem ele percebe: tudo o que havia anotado em seus cadernos como *história* não lhe auxiliam, são palavras vazias e sem referentes concretos, nem ele mesmo: *Onde estiveram? Como pode uma comitiva imperial perder seu rastro na História? Entendia, e até perdoava-se, de não confiar em suas lembranças, agora que já não podia confiar nem nos seus próprios escritos*.

O tempo torna-se chuvoso, adiando a sua partida de Santa Quitéria. Nesse ínterim são figuras misteriosas que se movem: uma filha que pouco aparece, uma madrasta surda muda com estranhos ímpetos. Os contornos de uma tragédia. **Impudência**  
*Na quinta feira a chuva cedeu... Ele, então, parte.*

A partir deste momento da narrativa, a linearidade temporal vai se transformando em tempo cíclico: *deixou-se pairar num espaço em que o presente e o passado são uma coisa só. Teve um sonho rápido como um rio, e nesse rio havia uma canoa. Os remos, ao emergirem, levantavam irisados arcos de água (p.101)*. - *Mas qual a minha idade real? Melhor: “De que idade estou falando se tenho todas as idades dentro de mim?” (p.111)*. A história vai se perdendo no mito.

De trem ele vai até Bagé, quando reflete: *decisão reafirmada, era a sua terceira e última investida na descoberta de Francisco da Silva. Três é um emblema. Depois de experimentado o três, tudo pode ser afirmado, de bem ou de mal (108)*. Em um estabelecimento comercial conhece o último possível Chico da Silva, um sujeito pouco provável de ser quem procura, mas o acompanha até a Estância do Baile, a casa do terceiro Francisco.

Nas duas estâncias em que estivera, o quarto em que o imperador dormira há vinte anos atrás era cuidadosamente marcado, asseado, e até mesmo nunca mais usado. Na casa do ter-

<sup>39</sup> in op.cit.

<sup>40</sup> ib.idem.

ceiro Francisco, ao historiador destinaram o quarto imperial : *nunca imaginara isso, dormir onde dormiu o Monarca.*

Mais surpresas lhe estavam reservadas: *Ao deitar-se na cama do imperador ele não tinha mais ideias [...] Pouco depois, alguém abria a porta. Ele acendeu a vela. Era uma jovem, meio índia [...] debaixo do dossel imperial, sobre o colchão imperial, revolvendo-se nos imperiais lençóis, ele possuiu Cândida com a urgência desesperada de quem sente desfazer-se em si o nó da vida. Cândida correspondeu-lhe com todas as formas possíveis de amar, e nunca se cansava. (p.117/118).*

E neste momento o Historiador e o Imperador não são entidades distintas. O que fora reservado a um, pertence agora ao outro. As contingências circunstanciais se desfazem. Se o imperador, como dissera Cecília: *é um homem igual aos outros,* o historiador agora descobre: *ainda sou homem.* Mais um limiar é ultrapassado: *Ao acordar, e já era dia, ele soube de imediato o que significara a noite anterior: pela primeira vez, em toda a sua vida, ele acordava com a clareza do sol. “O que eu fazia com todas essas longas manhãs? (p.121).* Este amanhecer vai simbolizar o renascimento do homem, o primeiro de toda a sua vida: *Como o mundo se renova, é uma celebração em minha homenagem. p.121.* É o seu instante de recuo no tempo e ao caos original, de onde tudo pode voltar a ser tudo, a *noite*, como escreve Eliade, *de onde todas as manhãs nasce o sol, simboliza o caos primordial, e o nascer do sol é uma réplica de cosmogonia*<sup>41</sup>.

Voltar ao tempo original, tempo forte e sagrado, como o define Eliade, é a única maneira de garantir a renovação total do Cosmos, da vida e da sociedade. A plenitude e o vigor encontram-se no começo. O historiador se reencontra com o seu momento *ad originem: em muitíssimos anos, seu primeiro ato de homem livre. Hoje, na voluptuosa sensação de quebrar o gelo com os tacões das botas, ele soube que estava no Sul, distante de tudo o que lhe impunha um determinado lugar no mundo.* No caos dos começos, longe do seu espaço sagrado, o homem pode ser tudo novamente. O sul, como representação do espaço caótico, da direção da morte, é também onde tudo pode recomeçar, pois sendo o oposto do norte, a ele é complementar. O sul leva ao norte e, este processo de descontinuidade cíclica, é a base dos processos de encadeamento iniciático da morte e do renascimento.<sup>42</sup> Estar no sul significa estar em lugar algum - estar em lugar algum é estar no momento original, atemporal, o regresso ao amorfo da morte que leva, enfim, ao renascimento.

O terceiro Francisco conclui o triângulo do três, ou seja, o mundo foi manifestado. Ele pode não estar ainda compreendido, pois a compreensão só virá no 4.

O Historiador deixa a Estância do Baile, na despedida, o terceiro Francisco lhe diz: *“o senhor velho como é, pode padecer na viagem” [...] não sou tão velho quanto você imagina, Seu Chico Silva (p.123).* Sarcasmo.

Como havia decidido anteriormente, a busca do Francisco da Silva, não continuaria, *como num jogo de espelhos, os Franciscos da Silva iriam multiplicar-se ao infinito. Podia até imaginar suas falas, suas ambiguidades, seus jogos de esconde-esconde (122)*

Já longe da Estância do Baile, o historiador no Hotel dos Viajantes, soube que, *ao contrário do que sempre pensou, a vida não lhe impunha nada. O prazer da noite passara, como passa qualquer prazer, mas fica o gosto de experimentar algo repentino e voluntário. No Rio de Janeiro ele organizara suas horas e minutos como um rito. O que antes lhe dava conforto era, ao mesmo tempo, o que o sufocava (p.125).* A vida renascida traz o recomeço de uma nova existência com todas as forças vitais intactas.

De acordo com Eliade, uma das formas de renovação da existência, de curar a ação do tempo, é recuar no tempo até a origem. Esta experiência está explícita na narrativa: *“estar com aquela gente era uma experiência que o colocava num outro tempo, próximo ainda ao instante*

<sup>41</sup> op.cit. p. 72

<sup>42</sup> in. Dicionário de símbolos.

da Criação.” Imergir no instante primordial, enquanto experiência mítica, não é acessível ao logos: *Esse sentimento, que era o primeiro de sua vida, ele não sabia como escrever no vademécum, nem sequer organizar as frases na cabeça. Suas palavras, palavras da Corte e dos livros de História, ali no sul eram inúteis [...] como descrever o cheiro, esse vento que corta o rosto e deixa azuladas as mãos - e mais: esse ar de infinita liberdade que se infiltrava nos membros e se propagava por todo o corpo?* - Esse é o momento em que o sagrado revela a realidade absoluta<sup>43</sup>, e o homem é contemporâneo dos Deuses, participa do espaço e do tempo sagrado. O tempo sagrado não flui, é um tempo atemporal, pertence à eternidade: *Naquele momento, no bolso de seu colete, sem que ele soubesse, o Omega deixou de funcionar* (p.130).

Imerso no mítico, o historiador passa a andar em círculos, os lugares em que estivera retornam: volta à estância do primeiro Francisco, este completa 100 anos. Volta à estância do segundo Francisco: Lisabel, a filha misteriosa fora assassinada pela madrasta. A bússola confunde os pontos cardeais - *os pontos cardeais estavam de lado opostos* - o sul então é o norte, o norte é o renascimento.

O três está completo. Não manifesto: *Ele fazia a barba, no quarto da Pensão Ideal [...] sobre a cama pousava um bilhete que lhe haviam trazido dez minutos antes: “Se o senhor ainda quiser falar comigo, estou na portaria. Atenciosamente, Francisco da Silva”*

O quatro foi utilizado para significar o sólido, o tangível, o sensível. A totalidade do terrestre, do criado e do revelado<sup>44</sup>: *“ Pois bem, sou eu mesmo. Escrevi ao Imperador com o que me resta de movimento nestes dedos [...] O imperador me prometeu esse título de que o senhor fala, Barão da Serra Grande. O quarto e o “verdadeiro” Francisco. Aquele primeiro de que ouvira falar o historiador logo que chegara no Sul, mas o qual nem esperara para conversar. O mito é isso: aquilo que está tão claro e tão fácil mas não o percebemos - o distendemos em tão extensas provações até entender que a verdade é tão mais simples de ser encontrada: tudo que antes parecia mentira, agora começava a fazer sentido. Estava ali o homem. Toda a procura estava materializada à sua frente* (p.161)

Mas quando se entende é tarde, nada faz muito sentido: *pôs um ponto final. Desistia de escrever qualquer História. Ele tinha a certeza de que agora, agora sim, era um homem livre* (p.162)

Voltar ao Rio de Janeiro, cruzar o trópico. Voltar ao seu Norte. Era tudo o que iria fazer agora: *depois que entregasse o relatório, iria requer sua reforma. Mas, foi então que soube [...] não havia mais Império. Proclamara-se a República há dois dias* (p.165).

*Olhava para aquela inesperada inutilidade. Nada daquilo fazia mais sentido, e seu cargo de Cronista da Casa Imperial transformara-se do dia para noite numa monstruosidade de pomposo anacronismo. O Historiador e a História definitivamente esvaziadas: a memória pessoal não entra em jogo: o que conta, é rememorar-se o acontecimento mítico, o único digno de interesse, por que é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a verdadeira História, a história da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda a conduta (Eliade)*<sup>45</sup>.

Ele era agora um Homem. Sem nome. Imerso na verdadeira história da condição humana: *algo sucedia de extraordinário e belo [...] na plenitude daquilo que apenas acontecia no vácuo dos sonhos, e que ele desejava apenas como uma efêmera benção noturna, ele pôde, enfim e para sempre, experimentar a pureza de todos os sons do Universo. Naquele arrebatamento feliz, tentou formar uma de suas eruditas frases mentais para descrever o que sentia, mas frases não eram mais necessárias: sua alma, a partir de agora, compunha músicas* (p.167). Tudo fica claro e simples. Não há mais necessidade de palavras. O logos é insuficientemente precário

<sup>43</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Ed. Livros do Brasil, s/d.

<sup>44</sup> In: dicionário de Símbolos.

<sup>45</sup> in: *O sagrado e o profano*. P.114

para dar sentido a plenitude de um universo que é uma sinfonia cósmica. O heroi conquista a liberdade de ouvir. A liberdade de viver<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> última etapa descrita por Campbell da jornada do Herói.

## A MARGEM IMÓVEL DO RIO

Léa Masina  
(Ainda inédito em meio impresso)

Cada livro novo que Luiz Antonio de Assis Brasil anuncia é sempre esperado com merecido entusiasmo por leitores cativos e novos, e a isso o autor fez jus, ao longo de sua carreira literária. O reconhecimento por sua obra tornou-o também merecedor de alguns dos mais importantes prêmios concedidos a escritores nacionais. Além disso, como todos sabem, ele é um mestre nas artes da escrita, habilidade que partilha com escritores em processo de formação.

Num certo sentido, *A margem imóvel do rio* independe dos antecedentes literários do escritor. Independe é modo de dizer porque, na verdade, o livro repete e amplia muitos dos acertos que fizeram de Assis Brasil um romancista brasileiro de sucesso. E nesse ato de repetir e ampliar, oferece aos leitores a finura de um estilo que amadurece para dar conta das sutilezas do espírito. Seguro de seu ofício, o autor se despoja dos adereços da linguagem, contando sua história com a elegância e a fluência dos grandes narradores clássicos.

Mas, em que reside, precisamente, a qualidade literária desse romance? Ela é sentida no primeiro impacto da leitura, no refinamento da frase, no delicado trato com a linguagem e na competência para usar a palavra certa, *le mot juste* que referiu Flaubert. Esse domínio da linguagem traduz – e esse é o termo exato – uma intenção autoral que se dá conhecer aos leitores como um tratado afetivo e humano sobre os sentidos e a memória. Dizendo de outro modo, a narrativa revela uma visão particularíssima de tudo o que um corpo sente e absorve pelos sentidos para, aos poucos, transformar em alma. Mais precisamente, o texto registra as diferenças entre um sujeito e seu objeto, e com isso insufla vida, pela mágica da ficção, a um tratado humanista, a uma reflexão sobre o homem. Os temas eternos do tempo que foge e da busca de sentido para a vida são aqui reinventados: a ironia, característica do escritor, cede lugar a uma pacificação da alma, quando o Historiador compreende que a história é discurso e que, portanto, depende de alguém que a escreva. O mito essencialista da verdade histórica, portanto, se desvanece. E o leitor conclui, por fim, que a memória, por ser seletiva e ligada ao sujeito que escuta, fala, vê e sente, relativiza a verdade. Assim, paradoxalmente, a responsabilidade do sujeito pode privá-lo da liberdade. Mas sentir, perceber, amar, conhecer, buscar, viver, esquecer e lembrar são atos humanos. O livro trata, portanto, dos movimentos da alma que permitem ao homem absorver o mundo e, ao fazê-lo, transformar-se.

Tudo acontece no Brasil do final do Segundo Império, no alvorecer da República. Os fatos, porém, servem de marcos para delimitar um tempo, pois a geografia e a música estabelecem as coordenadas do romance. Vejamos como isso acontece: o enredo se desenvolve em dois planos: no primeiro, Assis Brasil conta a história de um Cronista do Império que é incumbido da tarefa de encontrar, no pampa gaúcho, um tal Francisco da Silva. Este cobrava do Imperador o título de Barão da Serra Grande, prometido por sua Majestade Imperial quando se hospedara, com família e comitiva, na estância do requerente. O próprio Historiador integrara essa comitiva, embora nada disso estivesse gravado em sua memória. Nesse plano, o leitor irá acompanhar o deslocamento da personagem pelo interior do pampa gaúcho, onde muitos Francisco da Silva são encontrados, num jogo de caça-memória onde as circunstâncias contrariam as lembranças e a dúvida se instaura, modalizando a verdade. O segundo plano do enredo impõe-se já na primeira frase do romance: “Cecília estava posta em seu caixão”. A presença concreta da morta descortina o acanhado mundo afetivo do Historiador que, viúvo, enfim encontrara na pessoa da governanta o esboço de um consolo terreno para sua grave solidão. Entretanto, no Rio de Janeiro

a febre amarela grassava. E às vésperas da viagem para o pampa, Cecília é contaminada pela doença e morre. Essa morte da alma irá acompanhar o solitário Historiador, recuperando a presença visível de Cecília numa fantasmagoria amena, presente nos momentos em que é necessário lembrar ao corpo que ele está vivo e que isso vale a pena.

O enredo é bem urdido, entrelaçando-se os dois planos. Para além disso, o texto alcança um nível ímpar quando o narrador se insere na narrativa, ocupando um espaço que lembra, em alguns momentos, a função do Coro na tragédia grega: sua voz, discreta e definitiva, arremata a dramaticidade de alguns momentos ou lhes empresta uma reflexão motivada pela ação das personagens. Presença invisível nas trocas verbais que articulam o texto, esse narrador serve-se da tradição de Flaubert e Eça para acentuar alguns momentos decisivos na composição do instante. No entanto, sua ironia é sutil e delicada, permitindo ao leitor sentir a beleza da linguagem e, através dela, os desejados efeitos dos sentidos: a sonoridade, a luminosidade, a leveza, a precisão do detalhe. Esses elementos que fazem a vida sensível dos homens, disseminam-se na narrativa como, aliás, abstraiu Italo Calvino nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*. E são precisamente essas interferências dos sentidos que alteram a busca do Historiador, confundindo suas lembranças e afetando os planos do enredo.

A preocupação com o enredo é tão importante quanto a tessitura da linguagem. Por isso, prende a atenção do leitor sua imprevisibilidade, eis que a ruptura com o possível se dá pela intrusão de personagens estranhas, muitas delas vitimadas pela privação dos sentidos. É o caso, por exemplo, da jovem Lisabel, coadjuvante num dos pontos altos da história. Aliás, *A margem imóvel do rio* retoma algumas figuras basilares de *As virtudes da casa*, um dos romances mais bem sucedidos do escritor. A figura do estrangeiro que olha o pampa gaúcho já se encontra naquela narrativa primordial. Agora, Assis Brasil redesenha a estância e seus conflitos, quando duas mulheres solitárias voltam sua atenção para o estranho que busca o conhecimento. Assim como o francês, de *As virtudes da casa*, o Historiador desencadeia o conflito. Mas se o primeiro desperta uma cega paixão, nisso concentrando os desdobramentos narrativos, o Historiador desacomoda a rotina e acelera seus desenlaces. Comparando-se os dois momentos, observa-se que a transformação decorre de diferentes constituições psíquicas das personagens, que correspondem a diferentes intenções autorais: já entrado em anos, o Historiador aprende, aos poucos, a cultivar a vida que existe e que a lembrança tépida de Cecília, concretizada em imagem, está sempre a lhe apontar.

Pelo que foi dito, pode-se pensar que neste último romance altera-se a cosmografia das obras anteriores: escritor maduro e crítico, Assis Brasil não se preocupa em revisitar a história ou em desconstruir os mitos cosmogônicos da sociedade gaúcha. Sua matéria é a pessoa diante da vida e da morte. É o ser dividido que questiona sua relação com o objeto, cuja existência é relativa porque depende dos sentidos. Enfim, o livro trata também da verdadeira história de um “homem amoroso”, de “um pintor de retratos” que, pelas artes do autor, busca encontrar sua própria alma. O que muda e faz a diferença é a articulação literária mediante a qual o escritor obtém um equilíbrio perfeito entre o enredo, a intriga e a tessitura da linguagem. Há momentos de tirar o fôlego do leitor, pois a condensação do romance faz ressaltar nuances psicológicas muito finas e habilmente retratadas.

\* Léa Masina é crítica literária e professora do Instituto de Letras da UFRGS

## A MARGEM IMÓVEL DO RIO, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

**Paulo Scott\***

*A margem imóvel do rio*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Um dos romances históricos em que, ao invés de sair do Brasil o autor entra nele como em uma geografia misteriosa.

O texto inteiro justifica o início (ou reinício) contido no último parágrafo do livro. Haverá, antes dele, dois outros igualmente marcantes: os que estão no último parágrafo do prólogo e no antepenúltimo parágrafo do epílogo.

São 52 capítulos breves. Assim, são três passos que resolverão a vida do protagonista. Vejamos.

O primeiro passo tem como antecedentes quinze capítulos – será o mais grave; nele se encontra, ainda, a prudência (notoriamente enganosa a partir de certa altura da história) e o conflito (surgido nas tentativas que são cada capítulo) presentes na tarefa que o protagonista se deu: a de “organizar a alma” – e, após iniciado, tomará trinta e cinco capítulos e meio, até o segundo passo, e o terceiro. Entre os três, há mistério – o mistério que é possível a todos nós e se apreende no exaurir da identidade que serve de prisão à própria vida –, ele está no protagonista, mas também nos ambientes que se lhe escolhem para corresponder. Nesse sentido, o ápice da narrativa foi deixado na seguinte passagem, onde o autor combina as almas de todas as mulheres da história, e, por arranjada coincidência, todos os desafios de insanidade e não:

Dado que criados não tocam piano, vivia mais alguém na casa. Ele deixou-se dominar pela idéia de ir ver. Levantou-se e empunhou o trinco da porta. Abriu-a. O perfil de uma jovem mulher ao piano repetia-se no espelho oval. O rosto desvelava-se pela luz das duas velas nos castiçais aplicados ao instrumento. As velas iluminavam também a partitura. ‘Essa jovem não mostra uma beleza na obrigatoriedade geral de serem belas, e que tanto exigimos das mulheres.’ Era bela por ser única, o queixo talvez um pouco projetado para a frente, ou o nariz pequeno demais. Toda essa assimetria ressaltava pela exatidão dos cabelos penteados em bandós idênticos. Ele procurou uma cadeira na penumbra. Era justo no momento em que a jovem feria o acorde final, o qual ficou ressoando pela força dos pedais. A seguir ela abriu outro livro de partituras e o pôs na estante do piano. Ele pôde ver que as mãos eram brancas (...) Ela agora começa o prelúdio A gota d’água, em que o intérprete martela com obsessão uma única tecla com a mão esquerda, enquanto a direita realiza uma fantasia de todas notas lentas.

Destaca-se também a linguagem do narrador – que não é brasileira, mas algo de “entrecaminho” desta e a portuguesa. Numa leitura apressada, o conjunto pode sugerir um quadro inofensivo.

Mas o final e o que ganha e perde o protagonista provam claramente o contrário – quando, justificados, tangenciam o preçõ da redençãõ.

## Análise

*O silêncio, mesmo ao meio-dia, mesmo no momento da maior lassidão do estio, o silêncio zumba sobre as margens imóveis dos rios.*

É com essa epígrafe, do escritor latino Horácio, que se inicia *A margem imóvel do rio*. O silêncio é também tema do poema que fecha o livro, este da autoria do poeta norte-americano Thomas Hood: “Onde o som não acontece existe um silêncio, / E existe um silêncio onde som não pode ser - / No tûmulo frio, sob o mais profundo mar, / Ou no vasto deserto onde vida não há”. A idéia subjacente a essas citações, antes mesmo de iniciar o enredo propriamente dito, e ao encerrá-lo, pode-se dizer que remete ao silêncio (ou a falta dele) em que a personagem principal do livro é condenada a viver, acometida de uma doença que lhe atormenta os ouvidos - e cujos desdobramentos serão aprofundados no decorrer da narrativa. Limita-se aqui a dizer que as margens da história e da literatura, em *A margem imóvel do rio*, encontram-se igualmente em constante conflito de silêncios e ruídos. As margens da história e da literatura são fixas, se pensarmos que elas mantêm suas características distintas, vistas como ramos do saber; porém, como um rio, levam adiante o ruído de seu próprio movimento pelo fato de seu entrecruzamento. No romance *A margem imóvel do rio*, a história é imóvel; está à margem no questionamento da veracidade das lembranças de um historiador; o que move e flui é a trajetória pessoal das personagens, que silênciam e desaparecem como um rio; está na afirmação do homem, elemento ativo no movimento (ou na imobilidade) da história.

Assim exposta, a relação entre história e literatura na narrativa em questão é apresentada explicitamente a partir dos dois primeiros parágrafos do primeiro capítulo, onde se insere a figura do segundo imperador do Brasil, Dom Pedro II:

Os jornais humorísticos do século XIX informam que Sua Majestade o Sr. D. Pedro II, Imperador e Defensor Perpétuo do Brasil, protetor das Ciências e das Artes, também chamado pelo vulgo de Pedro Banana, tinha o curioso hábito de repetir “já sei, já sei”. Falavam-lhe muitas e variadas coisas e, para defender-se do tédio, ele abreviava as conversas. Usava solenes barbas em leque, muito branquinhas, e isso era o bastante para que não insistissem. Tinha horror às disputas, mas suas decisões eram categóricas. Uma vez implicou com o Barão do Rio Branco e não o incluiu na comitiva que iria à Exposição da Filadélfia. “Assim o quero”, disse, e a História ainda aguarda as razões. Na Exposição, Sua Majestade proferiu a interessante frase “to be or not to be” no bocal do aparelho inventado por Mr. Bell, e foi ouvido na outra ponta do fio. (ASSIS BRASIL, 2003, p. 11)

Além dessa descrição de D. Pedro II, a capa e a contracapa do livro estampam duas imagens do imperador, como se ali estivessem para ilustrar e reforçar o que diz o texto. A par dessa apropriação do universo histórico pela literatura, é preciso considerar ainda a relação da ficção com a realidade exterior de existência comprovada, histórica, que Assis Brasil recria. Efetivamente, a apresentação de D. Pedro II no livro provoca um jogo intertextual entre a personagem da história - quiçá a personagem do Brasil mais estudada do século XIX - e a personagem da ficção, favorecendo a construção do texto literário aproximado daquela do referente histórico. Destacam-se

também as informações sobre D. Pedro II buscadas em “jornais humorísticos do século XIX”, resgatando na ficção o modo como o discurso histórico retratava o imperador do Brasil, com o narrador emitindo um juízo sobre D. Pedro II: de acordo com o narrador, o imperador foi uma “necessidade romântica” do povo brasileiro, já que não houve por aqui hábitos de nobreza da Idade Média, ao compararmos com a Europa.

Falou-se aqui em D. Pedro II e nas informações contidas na obra em relação a tal personagem da história, e já é o caso de perguntar: é *A margem imóvel do rio* um romance histórico? Esta obra, seguindo os passos do livro antecessor, *O pintor de retratos*, os elementos históricos não dominam a cena; não há uma descrição de hábitos e vestuários; os aspectos históricos, incluindo a descrição de D. Pedro II, são trabalhados literariamente. Mais importante do que os fatos e os lugares históricos são os dramas humanos por que passam suas personagens. Assis Brasil consegue fazer uma ficção em que os elementos históricos estão antes implícitos em obras que primam pela naturalidade. O segredo de sua literatura talvez seja entregar-se aos fatos narrados com uma cuidadosa contemporaneidade e não como alguém que, preso ao presente, olha um tempo perdido e só o enxerga por suas marcas mais salientes. A chave do bom romance histórico, quer me parecer, não está no uso de linguagens e eventos do passado, mas em conseguir capturar um ritmo condizente com o momento em que se passam as ações. O que Assis Brasil realiza em *A margem imóvel do rio* é o que pode se denominar de novo romance histórico, no qual o fato histórico é utilizado para ir de encontro à visão legitimada das versões oficiais da história, pois se torna inviável obter uma única visão sobre o passado.

Tendo em vista isso, pode-se afirmar que *A margem imóvel do rio* desenvolve-se nos parâmetros do chamado novo romance histórico, já que o livro problematiza a impossibilidade de se chegar a um real conhecimento do passado, a considerar os múltiplos pontos de vista sobre qualquer fato histórico.

O enredo da obra delinea-se já no primeiro capítulo, ao mostrar o mordomo-mor da Casa Imperial a procurar documentos sobre uma viagem que D. Pedro II e a imperatriz D. Teresa Cristina, bem como toda a comitiva que acompanhava os imperadores nessas ocasiões, realizaram ao Rio Grande do Sul. O mordomo procurava referências a respeito de um estancieiro gaúcho chamado Francisco da Silva, que hospedara os monarcas na viagem feita vinte e um anos antes. O estancieiro enviara uma petição para o cumprimento de uma promessa que o imperador teria feito na ocasião da visita à sua propriedade, que seria a de lhe ser concedido o título nobiliárquico de Barão da Serra Grande. D. Pedro II não lembrava mais do estancieiro e mostrava certo descaso em relação à província gaúcha: “O Mordomo vinha-lhe agora falar sobre o Sul, esse território gélido, meio castelhano, bárbaro, lugar de guerras e sedições, pouco brasileiro”.

Em nota final, o autor informa que ao unir a obra com *O pintor de retratos* está “o olhar estrangeiro sobre o pampa”, sendo que em livros anteriores, como na obra de estréia *Um quarto de légua em quadro*, e também em *As virtudes da casa*, *Videiras de cristal* e *O pintor de retratos*, Assis Brasil criara personagens originários da Europa de passagem pelo Rio Grande do Sul. No entanto, em *A margem imóvel do rio* o estranhamento diante da terra gaúcha se evidencia em duas personagens provenientes do próprio país: D. Pedro II e o protagonista do livro, o Historiador, cujas trajetórias servem ao autor para descrever o Rio Grande do Sul tal como era visto pelo resto do Brasil, ou seja, o território que D. Pedro II comenta no discurso indireto e que vem corroborar as descrições que faziam os visitantes ao Sul no século XIX. Trata-se de viajantes que observaram e registraram sobre a realidade sul-riograndense, anotando as peculiaridades dos aspectos físicos e dos hábitos gaúchos do século XIX.

Em *A margem imóvel do rio*, o olhar estrangeiro, isto é, de alguém que não pertence ao lugar que está sendo visitado, contribui para estabelecer um estranhamento naquilo que os nativos – na obra, o povo gaúcho – julgam estar acostumados.

Na seqüência, ao perceber que o imperador não lembrara da promessa, nem do estancieiro, o mordomo retorna ao seu gabinete, na intenção de procurar uma solução para o caso: “*Lembrou-se, numa inspiração, do Cronista da Casa Imperial. Ele acompanhara D. Pedro ao Sul. Mandou chamá-lo ao Paço*”. A lembrança do mordomo de chamar o funcionário imperial apenas por uma inspiração leva a pensar que o ofício de cronista deveria estar em segundo plano no Império. Além disso, é evidente que o cronista não se considerava como tal, mas sim como um historiador, o que reforça a necessidade de se esboçar a diferença entre um e outro na época em que se desenvolve o enredo da obra.

Note-se que o objetivo mais importante é tentar entender a idéia de história que vai sendo proposta em *A margem imóvel do rio*. Nessa perspectiva, leva-se em conta a época em que se desenrola a obra – o fim do século XIX –, quando a historiografia brasileira encontrava-se sob a influência do positivismo.

A diferenciação entre o cronista e o historiador é particularmente importante para desvendar o sentido da busca do protagonista pelo estancieiro gaúcho, pois, enquanto cronista, sua função seria apenas a de fazer um inventário dos casos e acontecimentos singulares, sem nenhuma pretensão à objetividade dos fatos, ao contrário da sua posição como historiador, em que deveria ter a certeza de quem seria o verdadeiro Francisco da Silva.

O que Assis Brasil realiza em *A margem imóvel do rio* não é um tratamento hostil contra a história, mas sim, ele mostrará, através do modo de elaboração do enredo, um historiador envolto com as (im)possibilidades da escrita da história; tentará provar ainda que essa história é feita de lembranças, que dependerão da fidelidade da memória nesse processo de anamnese, cuja simulação do narrador ao lembrar de coisas esquecidas nada mais fará do que chamar a atenção sobre elas. Dessa forma, a trajetória do historiador em busca de um passado que deseja lembrar, bem como a variação do ponto de vista no destino dos personagens do livro, são também a expressão da impossibilidade da certeza sobre os fatos tidos convencionalmente como históricos. Tudo dependerá da interpretação de alguém em determinado momento. O mito, quando desfeito logo será substituído por outro de ocasião, referendado pelo Historiador da hora.

Assim, nas frases do protagonista e nos juízos emitidos pelo narrador, perpassa o questionamento de que a história é construída pelo homem. É o que se percebe quando, ainda no primeiro capítulo, o Historiador é informado de maneira rude pelo mordomo de que, ao consultar o seu caderno de notas, ele deveria ter a obrigação de saber o destino do estancieiro, ao que o outro responde: “– *Se fosse assunto digno da História*”. A afirmação é contundente: ciente de que é portador do caderno de notas onde estão os dados da viagem ao Sul, o Historiador percebe aos poucos que o passado é construído de acordo com as expectativas e vivências de quem o escreve. Com efeito, *A margem imóvel do rio* é constituído a partir de uma concepção da história referendada pelo historiador, que a reconstitui de forma incompleta, pois os fatos são sempre passíveis de revisão. “*Os objetos permaneciam tais como os deixara ontem à noite, quando estivera anotando, à margem das páginas, os erros da História do Brasil, de Robert Southey. Historiadores passam metade de seu tempo a corrigir os colegas*”. A menção do livro de história sendo corrigido pelo protagonista pode ser vista como uma referência irônica ao fato de o próprio Historiador não estar convicto dos erros e acertos de seu caderno de notas. Entretanto, não se percebe se a frase

referente a os historiadores corrigirem seus colegas parte do narrador da obra ou do protagonista, ambigüidade que reforça a ficcionalidade impressa na historicização da narrativa. No parágrafo anterior, a observação de que o Historiador organizava seus pensamentos em frases acabadas e corretas, a exemplo da frase citada, reforça a idéia de tais assertivas fazerem parte do pensamento da personagem. Em outras ocasiões, as observações do Historiador são enunciadas entre aspas, seguidas geralmente de comentários irônicos do narrador: "Ele nem precisava de luz, conhecia cada palmo por onde andava. 'Todas as pessoas deveriam nascer e morrer na mesma casa'. Melhor ainda: *'Todas as pessoas deveriam ter o direito de nascer, viver e morrer na mesma casa'*. Eis um juízo tão extravagante quanto inútil".

Ainda no segundo capítulo, há a verificação de que o historiador pretendia escrever ele próprio um livro de história, que seria chamado História do Império por um contemporâneo dos fatos. Nos cadernos de notas estavam as anotações das viagens e relatos da vida do Imperador: no caderno de número 17 se encontrava a descrição da visita de D. Pedro II ao Sul. O protagonista teria de consultá-lo para descobrir a localização do estancieiro Francisco da Silva, sendo que as lembranças do Historiador escritas no caderno revelam o retrato de uma província fria e muito diferente do resto do Império, descrita na seguinte passagem:

O Historiador] Iniciou a leitura. Ali estava o registro do périplo de dois meses. Ao segurar o caderno ele sentia de novo o frio sulino. Nas casas de estância em que os acolhiam, a friagem, encarcerada entre as grossas paredes, era ainda mais pavorosa. Não havia lareiras. Ele não sentia as pontas dos dedos. À noite, os pés congelavam, mesmo sob várias mantas de lã. (MIR, p. 18-19)

Mais adiante, é contemplado o contexto sulino da época e as sensações do Historiador ao reler o caderno de notas:

Reviveu saraus tediosos, coronéis bêbados, belas damas, negociantes estúpidos, estancieiros avaros ou pródigos, padres que andavam de mula. Reviveu o pampa, o gado solto à sua própria conta, os ágeis cavaleiros a quem os poetas, esses imaginosos, chamavam de 'centauros dos pampas'. Era aterrador (MIR, p. 25-26).

As passagens anteriores equivalem à idéia de como a província gaúcha era vista como uma unidade cultural e geográfica à parte do resto do Brasil. O olhar do estrangeiro sobre o pampa sulino revela a temperatura fria e hostil para quem está acostumado ao calor tropical do resto do país, o que acentua o estranhamento diante das adversidades climáticas do sul. A narração desse estranhamento, sua simplicidade quase poética, é tocante: "Ao descerem os paralelos geográficos rumo ao Sul, mais o tempo esfriava. Em frente à foz do Mampituba foi preciso tirar da mala a

*casaca de lã. Era um frio não completamente meteorológico, mas algo mais amargo, como um desamparo e um afastamento*“ (MIR, p. 59).

Uma figura importante no desenvolvimento da obra é Cecília, a empregada do Historiador, cuja morte por febre amarela desencadeia a sua decisão de aceitar a viagem ao Sul do Brasil à procura do estancieiro gaúcho. No prólogo do livro encontra-se a descrição do velório de Cecília, antecipando os acontecimentos que ocorrerão a partir do capítulo 14. De início, é de se destacar a linguagem, curta, seca, como em *O pintor de retratos*. Além disso, ainda do ponto de vista estrutural, a obra assume de imediato a postura de um narrador onisciente, premonitor, que tem acesso até a acontecimentos futuros, como uma epidemia de febre amarela que se espalharia nos anos seguintes. Assim, o prólogo se encerra com a previsão de que o velório da empregada seria o início para a preparação da viagem ao Sul: *“A morte de Cecília era o sinal: aceitaria a missão que lhe davam. Muito ele desconhecia as origens daquela incumbência”* (MIR, p. 11).

Será exatamente por meio de Cecília que o protagonista começará a perceber detalhes de sua existência, que no decorrer da obra irá se estender ao seu ofício de historiador. Ele constatará que a empregada tem uma concepção contrária à sua em relação ao Imperador D. Pedro II: Cecília, natural de Portugal, avista o Imperador no mesmo navio que a conduz para o Brasil pela primeira vez, e, ao cumprimentar D. Pedro II, tem seu gesto retribuído com outro aceno, o que lhe provoca a sensação de que o Imperador do Brasil era também uma pessoa comum: *“– D Pedro é um homem como os outros – ela um dia disse ao Historiador, provocando-lhe uma reação de espantada incredulidade. Ele nunca pensara nisso. O fascínio imperial estava muito acima dessas contingências humanas”* (MIR, p. 29).

Acompanhando-se mais de perto sua trajetória, depreende-se do seu envolvimento sentimental com Cecília um sutil jogo de sedução, em que o mais importante é o que está nas entrelinhas, nas descrições dos desejos reprimidos de ambas as personagens. Na sua viuvez, ao mesmo tempo em que deseja carnalmente a empregada, o Historiador sofre com os temores de causar falatório na vizinhança e com a possível traição à memória da esposa morta, enquanto em Cecília misturam-se sentimentos de piedade e amor pelo seu patrão. O narrador cristaliza a importância de Cecília na vida do Historiador ao descrever o momento em que este anuncia à governanta a sua viagem ao Sul: *“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”* (MIR, p. 40).

Se essa afirmação condiz com a influência da empregada nas atitudes do Historiador, o que realmente irá se confirmar através do papel relevante que Cecília irá tomar no decorrer da obra, também é certo que Assis Brasil inspirou-se para compor o relacionamento da governanta e do Historiador na ópera *La serva padrona*, composta em 1733 pelo italiano Gianbattista Pergolesi que conta a trajetória da empregada Serpina, educada desde pequena por Uberto, seu patrão. Na idade adulta, Serpina se apaixona por Uberto e planeja várias artimanhas para se casar com o patrão. Com efeito, o narrador chega a mencionar a ópera, e comenta que, para o Historiador, *“fazer-se de Uberto transformara-se num passatempo delicioso”* (MIR, p. 25).

Entretanto, as lembranças da esposa falecida estavam presentes, e de sua morte é que surge outra peça importante na urdidura do livro: a doença de que o Historiador padece, cujos sintomas não lhe permitem ficar em silêncio. E é precisamente no momento em que retorna do funeral da esposa que um som intermitente começa a lhe invadir a cabeça: *“Um zunir que lhe atormentava*

os ouvidos, um chiado de mil cigarras. Um concerto obtuso de grilos alucinados que ocupava seus dias” (MIR, p. 14).

O modo de elaboração do enredo acompanha esse permanente chiar nos ouvidos: em vários momentos, a incapacidade do Historiador de ficar em silêncio é o motivo para o narrador estabelecer a descrição das cenas, pelo fato de que o protagonista tem que se distrair para não ficar atento ao seu tormento nos ouvidos. Diz o narrador em determinado momento: “A atenção concentrada faz esquecer o chiado. Ele passou a escutar os passos de Cecília pela casa. Iam e vinham, na inspeção noturna às portas e janelas” (MIR, p. 26). Sua doença, diagnosticada como Tinnitus Aurium, emerge na própria linguagem do livro, como se o silêncio que lhe era negado fosse a causa das frases curtas e contundentes que perpassam A margem imóvel do rio, tal como na seguinte passagem: “Tentava [o historiador] escrever algo, e as linhas ficavam em branco. Gostaria que os ouvidos dessem alguma pausa em sua tirania. Agora, só lhe faltava o silêncio” (MIR, p. 131). Com efeito, as epígrafes que abrem e encerram o livro, já citadas anteriormente, são pistas de que o silêncio (e a falta dele) estará onipresente no decorrer da obra, sendo a doença de que é acometido o Historiador quase outra personagem do livro.

Cabe ressaltar o que Assis Brasil afirma a respeito da enfermidade de sua personagem:

A doença age como motivo propulsor de vários momentos, e, ao mesmo tempo, é o resultado (porque a doença se agudiza em certos instantes) desses momentos. Resolvi, neste livro, privilegiar a enfermidade física que, em geral, é esquecida pelos ficcionistas, que talvez não lhe reconhecem nada de transcendental ou épico. Sofre-se, apenas, seja de uma dor de dentes, seja de um zunir nos ouvidos – e nega-se qualquer resultado ou dignidade neste sofrer. E, no entanto, ele existe, e pode determinar a conduta de uma vida (Entrevista a CARPINEJAR)

Sofrendo com o zumbido nos ouvidos, que somente o deixava em paz durante o sono, o Historiador se debate também por não achar referências em seus cadernos de notas sobre o estancieiro Francisco da Silva. À medida que o protagonista de A margem imóvel do rio não consegue desvelar o caso, cresce nele a tentação de inventar um registro da visita do Imperador ao estancieiro e confirmar a promessa de D. Pedro II de conceder a Francisco da Silva o título de barão.

Nesses momentos o narrador expressa uma sutil ironia ao destacar, em uma primeira ocasião, a obrigatoriedade de os historiadores não mentirem em seus registros, e em uma segunda oportunidade, a idéia de que esses mesmos historiadores nunca concordam uns com os outros. Na primeira ocasião, o Historiador está revisando as suas anotações página por página, preocupado em desvendar o caso e já antevendo a possibilidade de inventar o registro que confirmaria a promessa de D. Pedro II. Contudo, o narrador observará: “Historiadores não são dados a mentiras” (MIR, p. 24). Nas digressões subseqüentes – ainda pairando sobre o protagonista a idéia de inventar o registro da visita imperial, idéia que era logo repelida, mas ficando sempre algo, o Historiador lembra-se de que, no requerimento enviado por Francisco da Silva, havia uma referência ao título de Barão da Serra Grande. Ato contínuo, ele consultará um colega do Instituto Histórico e Geográfico na intenção de descobrir tal serra em um mapa da Província do Rio Grande do Sul. Encontrado o acidente geográfico, localizado entre as cidades de Pelotas e Bagé, o membro do

Instituto vê a possibilidade de o mapa não estar correto, o que se confirmaria logo adiante. Diz o narrador: “(...) 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” (MIR, p. 34).

A análise de *A margem imóvel do rio* abre-se também à reflexão do papel da memória na história, na medida em que se encontra no seu enredo um historiador envolto com a perda de um componente essencial ao seu trabalho, isto é, as lembranças do passado. Neste plano, o leitor irá acompanhar como o Cronista da Casa Imperial – que devia se lembrar de tudo o que acontecia na vida do Imperador e sua família – vai perdendo gradativamente a memória. O narrador acentua o dilema do Historiador ao tentar lembrar da visita de D. Pedro II à estância gaúcha:

O que é uma lembrança, senão a lembrança de uma história? Ele precisava evocar uma história em que se visse chegando à casa de Francisco da Silva, sendo apresentado à família, ouvindo-lhe o nome, conversando e, talvez, tomando o café-da-manhã, depois partindo de lá. Mas virava e revirava sua memória, e não se via nessa narração (MIR, p. 31).

Na obra, encontram-se duas modalidades de memória. Em primeiro lugar, pode-se destacar o que Aristóteles chamou de *mneme*, que vem a ser a presença involuntária de imagens do passado evocadas por um ato ou objeto e que fazem emergir uma lembrança. Na obra, o Historiador espera encontrar Francisco da Silva e sua estância justamente através da evocação espontânea que lhe causaria quando se visse diante do estancieiro gaúcho: “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 com os pardais e os escaravelhos” (MIR, p. 67). Num segundo momento, encontra-se na obra a modalidade de memória que se convencionou chamar de *anamnese* (do grego *ana*, “remontar”, e *mnesis*, “memória”), que é a busca voluntária das reminiscências da memória. Esse processo mantém-se sempre presente durante a procura que empreende o Historiador, quando ele vai para o Sul atrás de Francisco da Silva, visto que ao procurar o estancieiro há a intenção deliberada de sua parte de encontrar e reconhecer a propriedade do homem que pediu o título de barão a D. Pedro II: “À medida que se aproximavam [de determinada estância], ele era acometido pela promissora idéia de haver estado ali. Não era ainda uma lembrança, mas uma reminiscência” (MIR, p. 73). Cabe ressaltar que em determinado momento, a personagem pensa ter chegado à estância, ao se lembrar de um broche de ouro em forma de serpente, que usava a mulher do dono da propriedade: “A constatação foi instantânea como um raio: estivera ali. (...) Lembrava-se do espantoso broche da estancieira. Veio-lhe a história que buscava, como quem puxa o fio de um novelo” (MIR, p. 83).

A destacar também o forte elemento irônico de um historiador perdendo e recuperando a memória, pois é no sentido ambíguo de um personagem cujo ofício requer lembrar-se dos fatos, e que, contudo, estava às voltas com a perda da memória, que é delineado o conflito do protagonista: “Era uma ironia em seu caso, mas uma grande verdade no geral, que Clio fosse filha de *Mnemosyne*, a deusa da memória” (MIR, p. 32).

É nessa situação de perda de memória que o Historiador é auxiliado, pela primeira vez, pelo

espectro de Cecília. Interessante observar que nessa oportunidade a empregada ainda não está morta, o que acentua consideravelmente o aspecto surreal da cena. Cabe ressaltar que Assis Brasil sempre foi conhecido como um autor que não costuma inserir elementos fantásticos na sua narrativa. Contudo, em *A margem imóvel do rio* há um tom sobrenatural pairando sobre algumas personagens, como Cecília e as personagens femininas que o protagonista encontra logo adiante na trama: a surda-muda Maria Augusta e a misteriosa Lisabel. A empregada, por sua vez, surge como uma aparição que anuncia ao Historiador onde ele deveria procurar no seu caderno de notas para achar a referência ao estancieiro. Entretanto, nessa primeira oportunidade do aparecimento do espectro, não é citado o nome de Cecília; ela só é identificada como tal através da referência de um tratamento com que ela se dirigia ao patrão: “senhor-doutor”. De posse então da informação de que existia a anotação – “*Francisco da Silva. Campos do Rio Grande*” – sobre o homem e o local visitado por D. Pedro II e sua comitiva na província gaúcha, o Historiador parte para o Palácio Imperial na intenção de informar ao Mordomo-mor que achara o nome e o lugar procurados. No caminho, um episódio revela mais uma vez um narrador que se confunde entre a descrição da cena e os pensamentos do próprio protagonista. Trata-se da chegada do Historiador ao Largo Imperial:

Não fosse ele o Cronista da Casa Imperial, bem que gostaria de sentar-se ali, descansar um pouco de sua dignidade, misturar-se àquele povo. Mas hoje ele desviou o pensamento e os olhos, fixando-se em dois empregados que apagavam com escovões de piaçava um ‘Viva a República’ escrito de modo grosseiro na parede do Palácio. Até onde iriam aqueles socialistas? O tristonho edifício, com o passar do tempo e o envelhecimento do Regime, crivava-se de pequenos comércios que se abriam para as ruas laterais e mesmo para o Largo (*MIR*, p. 36).

Nessa mescla de narrador que, ao mesmo tempo em que se surpreende e se revolta com a atitude de pessoas contrárias ao regime monárquico, por outro lado observa o envelhecimento da Monarquia, podem ser destacados dois momentos significativos para o entendimento da obra. Em primeiro lugar, o registro do iminente colapso do regime monárquico no Brasil, que irá eclodir no fim do livro. Chama a atenção o fato da sutil alusão ao momento histórico (em torno de 1889) pelo qual passava o país, procedimento narrativo encontrado por Assis Brasil para inserir o seu Historiador nas mudanças políticas do fim do século XIX, que agitavam a Monarquia e preparavam o caminho para o estabelecimento do regime republicano. Em um segundo momento, a passagem enfocada é significativa pelo fato de mostrar o protagonista observador de um acontecimento histórico e dele não se aperceber. O irônico corre por conta de que o personagem pretendia escrever o livro *História do Império por um Contemporâneo dos Fatos*; entretanto ele não absorvia os próprios fatos de que era observador direto. Tal alienação se reflete em outros momentos da obra. O historiador não consegue reter o sentido dos acontecimentos à sua volta, contrapondo-se às mudanças do seu comportamento até o final da obra, quando tem fim o motivo de seu pretensão livro, isto é, o Império brasileiro.

as mudanças de percepção experimentadas pelo protagonista têm início na viagem que ele faz ao Sul, e esta começa a tomar forma definitiva quando ele comparece na já referida visita ao Mordomo-mor para informar a existência nas suas anotações do estancieiro Francisco da Silva. Considerando o conflito vivido

pelo Historiador, no que diz respeito a não ter anotado os detalhes da viagem vinte e um anos antes, percebe-se a absurda relevância que dava ao caso, pois, no fim das contas, seria apenas um título de barão que ficaria sem o respectivo dono, em um Império acostumado ao elevado

número de títulos nobiliárquicos – barões, condes e viscondes. A narrativa explica essa exagerada preocupação para com a solução do caso de Francisco da Silva em função do cargo do protagonista na corte e da reverência que ele sentia pela figura de D. Pedro II, como se vê na seguinte passagem: “*Deslindar o caso era mais do que obedecer a uma ordem. Em sua mente exacerbada, colocava naquilo sua dignidade de Cronista da casa Imperial e a respeitabilidade do próprio Monarca*” (MIR, p. 24). E, mais adiante: “*O caso era grave porque ele sabia da existência de um Francisco da Silva. E o caráter provisório da nota a lápis era uma condenação: o Cronista da casa Imperial não poderia agir daquele modo, como se anotasse cinco libras de banha ou uma arroba de azeite*” (MIR, p. 36).

É nesse contexto que o Historiador se encontra diante do Mordomo-mor da casa Imperial para informar que, enfim, encontrara em suas notas o nome do estancieiro gaúcho. Contudo, nada havia anotado quanto à promessa imperial de conceder-lhe o título nobiliárquico mencionado na petição. Diante do impasse, o Mordomo-mor sugere que a solução para descobrir o que sucedeu com Francisco da Silva seria uma nova viagem ao Sul: “– *Só há uma forma de resolver – e o Mordomo-mor fez uma pausa dramática. – Deve Vosmecê em pessoa partir para o Rio Grande do Sul e esclarecer esse caso*” (MIR, p. 38).

O Historiador não acolhe bem a idéia de voltar à Província gaúcha. Irritado, sente aumentar o zumbido nos ouvidos, justamente no momento capital da resolução do caso da viagem ao Sul: a aparição do próprio D. Pedro II.

Complementando o que foi dito da figura do Imperador do Brasil no capítulo I da obra, descrito como um senhor entediado de barbas brancas em leque, essa descrição de D. Pedro II transporta sua figura histórica para a margem da literatura: “*D. Pedro era um homem alto, velho para a idade, com a pele muito branca. Herdara a brancura da mãe Habsburg. Viam-se as veias azuis que circundavam o nariz. O Mordomo-mor segurava a cartola do Monarca, que calçava as luvas de suède gris perle*”.

O encontro do protagonista de *A margem imóvel do rio* com D. Pedro II obedece a esse mesmo princípio do qual fala Barthes: para conceber um efeito do real. Se a segunda viagem do Historiador ao Sul poderia parecer inverossímil aos olhos do leitor, a presença do imperador do Brasil ordenando a sua ida à procura de Francisco da Silva visa a estabelecer credibilidade à missão da personagem. O fato é que este é incumbido pelo próprio D. Pedro II a retornar ao Sul: “– (...) *Boa viagem. Na volta, mande entregar-me um relatório. E não coma muito churrasco. O excesso de carne prejudica as vias urinárias*” (MIR, p. 39).

Uma vez com a missão a cumprir, o Historiador parte para a preparação da viagem. O que se encontra nos capítulos que tratam de tal empreendimento é a sua tentativa de levar a empregada Cecília ao Sul, tentativa esta frustrada pela morte repentina da empregada: “*Quando de manhã enxergou Cecília, soube que ela estava com a febre. Nem era preciso fazer mais nada: para ele as coisas sempre foram adversas. Perguntou-lhe, com medo da resposta, se ela estava bem. Não, não estava*” (MIR, p. 50). O historiador leva então Cecília à Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, porém já intuía o destino que aguardava sua criada: “*Quando a levaram, ele soube que tudo terminava ali. A evolução era conhecida: hemorragias, paralisação do fígado e rins, coma. Morte.*” (MIR, p. 50). Com a

morte de Cecília surge o que faltava para o Historiador ir para o Sul: na incumbência que lhe fora destinada por D. Pedro II, o único despropósito era como levá-la para a província gaúcha, pois o Sul continua a ser apresentado, em relação ao centro do país, como um lugar adverso: “(...) *teria de atravessar vaus traiçoeiros e gemer embaixo do frio do vento minuano. Teria de comer mal e dormir pior*” (MIR, p. 47).

Na obra, é clara a denotação de que o protagonista é um sujeito insignificante, que não questiona o que se passa a sua volta, absorvendo apenas os fatos do dia-a-dia. O processo de autoconhecimento, significando também com isso a mudança de sua visão de como escrever a história, começa desde o momento em que recebe a carta a respeito da morte de Cecília; “*Enquanto ele não lesse aquele papel, ela estaria viva. Mas amanhã teria coragem. E amanhã ele precisaria fazer algo para dar sentido a tudo que até então chamara, apenas por displicência e tédio, de vida*” (MIR, p. 53).

No início de sua viagem ao Sul, de navio, nota-se um movimento circular em direção à repetição da viagem feita vinte e um anos antes. Dos navios citados na obra, o “Alagoas” e o “Maranhão”, o Historiador deveria viajar no “Alagoas”, mas, por uma avaria na sua caldeira, teria que ser o “Maranhão” a transportá-lo, o mesmo da primeira viagem. A menção a tais navios é representativa pelo fato de contribuir para aproximar mais uma vez o leitor da história, uma vez que esses navios faziam parte da frota marítima do Império no fim do século XIX. Contudo, não há uma descrição das embarcações, somente é informado que ambas faziam parte da frota da Cia. Lloyd, companhia marítima estatal que fazia a rota para o Sul. Já com relação ao navio “Alagoas”, é interessante observar que foi o mesmo que levou a própria família imperial ao exílio, ao fim do Império.

No movimento de volta ao passado, o Historiador também ocupa o mesmo camarote em que viajara na primeira expedição ao Sul, na tentativa de ir recuperando a memória na convivência com o ambiente anterior. No camarote, o protagonista vai estabelecer contato pela primeira vez com uma personagem capital, cujas atitudes o farão refletir sobre sua posição diante da vida: o russo Anton Antonóvich Tarabukin, descrito como um homem ruivo, corpulento e simpático. Apesar de não se estenderem mutuamente, em razão de suas línguas diferentes, os dois travam diálogos em português e russo: “[O Historiador] *Dava um acento interrogativo em frases absurdas, ao que o russo respondia alguma coisa em seu idioma. Era uma espécie de jogo de dominós com palavras*” (MIR, p. 59). Enfim, ele parte rumo ao Sul, em busca de Francisco da Silva. Do convés do navio “Maranhão”, vislumbra o Brasil sob o domínio do Império pela última vez: “*Ele foi até a amurada e observava o Paço, com o pavilhão imperial erguido. Sua Majestade estava na cidade: o Poder e o Império protegiam a Nação Brasileira*” (MIR, p. 56). O sentido subjacente a esta parte de A margem imóvel do rio, em que a ironia paira sobre a visão de um Império e um imperador poderosos mas que na verdade estavam nos seus últimos estertores, dá a medida do quanto o autor carrega nas tintas para pintar o Historiador, cada vez mais alheio aos fatos à sua volta.

Por outro lado, nota-se que o seu próprio trabalho de historiador estava impregnado dessa ausência de convicções, visto que em seus cadernos de notas não se encontrava nenhum tipo de reflexão no sentido da história do imperador e do Império, mas somente trivialidades: “*Sentou-se à mesinha, abriu o caderno nº 17.*”

*Leu mais uma vez o que escrevera há anos, quando estava naquele mesmo lugar: observações rotineiras sobre o tempo, a disposição de Sua Majestade, notas sobre o itinerário e enumeração nominal da comitiva*” (MIR, p. 58).

Em decorrência, quando encontra o primeiro homem chamado Francisco da Silva, português e

comerciante, na cidade do Rio Grande, ele não se preocupa em estabelecer as circunstâncias que poderiam ligar essa personagem ao homem que procurava: “*Ora, um vendedor de anchovas*” (MIR, p. 61).

Da cidade do Rio Grande, o Historiador parte para Porto Alegre, e no tocante à chegada na capital da Província, verifica-se que Assis Brasil compõe um quadro bastante sucinto do local. Ao contrário do que fizera em sua obra *Cães da Província*, em que realiza extensa descrição da capital – elogiada por críticos literários e historiadores pela sua reconstituição minuciosa –, em *A margem imóvel do rio* é breve a apresentação de Porto Alegre: “*A Capital, afora sua ‘encantadora posição sobranceira ao Guaíba’, como ele escrevera no caderno, não oferecia nada que chamasse especial atenção. Era uma cidade com igrejas, praças e lâmpadas a gás*” (MIR, p 61). A descrição da capital, sobretudo a parte que é atribuída ao Historiador, remete aos relatos de viajantes que sobre ela escreveram.

Na medida em que avança em busca do estancieiro, o protagonista encontra-se em uma viagem de trem rumo a uma estação denominada Pedras Altas, em cujas proximidades fora informado que morava um Francisco da Silva. Abre-se um parêntese para ressaltar que tal estação é particularmente importante na própria história do autor, pois é em Pedras Altas que se localiza o castelo da família Assis Brasil, o mesmo que serviu de matéria literária para a elaboração da série *Um castelo no pampa*. E é próximo dessa localidade que o protagonista de *A margem imóvel do rio* volta a tomar contato com uma das principais paisagens que fazem parte do ambiente gaúcho: o pampa. Cabe salientar que é flagrante a temática do pampa que avulta nas obras de Assis Brasil: trata-se quase de uma obsessão do autor em destacar nas suas obras a planície que domina o Estado. No pampa “*terrível e belo*” (MIR, p. 61), o escritor vai buscar inspiração para as cenas de batalhas que se encontram em seus livros; é no pampa que os viajantes de suas obras vão tomar contato com a realidade gaúcha; é lá que Assis Brasil vai procurar a história de seus ancestrais, para compor a série do castelo no pampa. Nas palavras do próprio autor, o pampa cerca as cidades com uma presença misteriosa, cheia de ressonâncias e segredos do passado.

Efetivamente, em *A margem imóvel do rio* o pampa é convocado pelo autor em diversos momentos. A sua imobilidade e majestosa amplidão referidas na obra têm seus reflexos quando é descrita a morte de um viajante que definhou de fome ou de sede, muito perto de sua casa: “*No mar também acontecem essas coisas, e algum poeta provincial com certeza repetiria: ‘O pampa, senhores, o pampa, é como um mar verde e imóvel!’*” (MIR, p 148).

Na estação, o protagonista é informado pelo agente do lugar sobre dois primos chamados Francisco da Silva: o primo mais velho, dono da estância Porteira de Ferro; o mais novo, proprietário da estância Santa Quitéria. Esse mesmo agente indica um homem chamado Isidoro, para acompanhá-lo: “*(...), um cocheiro quieto, barbudo, com cara de bandoleiro, (...)*” (MIR, p. 71). Essa figura singular, que apesar do aspecto de bandido, tinha medo de cobra, serve na obra para aproximar o protagonista dos costumes do Rio Grande do Sul no seu périplo pelo Estado e Isidoro é importante personagem que redimensiona o olhar do cronista acerca dos hábitos locais. É o cocheiro quem apresenta ao Historiador a bebida da região, o mate, fala das revoluções do Estado e o auxilia na sua viagem, pois “*também conhecia o tempo e o alertava para os perigos do pampa*” (MIR, p. 85). Presencia-se assim, a valorização de uma personagem originária do Rio Grande do Sul, que representa, de certa forma, os gaúchos do pampa do século XIX.

Depois de conseguir o cocheiro como guia e uma charrete como meio de transporte, o protagonis-

ta confirma a hipótese do seu colega do Instituto Histórico e Geográfico de que o mapa da Serra Grande que procurava estava errado, visto que ela não ficava entre as cidades de Pelotas e Bagé, conforme indicava o mapa do Confrade, o que pode ser visto como a confirmação da possibilidade de os geógrafos e os historiadores serem passíveis de erros, como alertara o seu colega. Na estância Porteira de Ferro, o Historiador toma contato com um Francisco da Silva velho e dominado por um filho e uma esposa autoritários. Contudo, ao ser informado pela mulher de que não foram eles que teriam feito uma doação para a Cúria Diocesana, fato que confirmaria a identidade do estancieiro procurado, ele anota em seu caderno: “*Estância Porteira de Ferro. Francisco da Silva 1: tem noventa e nove anos, e contudo é falso*” (MIR, p. 80).

No que diz respeito à próxima estância a ser visitada, a Santa Quitéria, o leitor toma conhecimento de que o dono da propriedade não se encontrava, e que as informações teriam que ser recolhidas de sua esposa, num ambiente que não agradou o protagonista: “*Ali tudo assumia um ar meio transtornado*” (MIR, p. 89). O local também serve para ampliar o olhar do estrangeiro sobre o homem e os costumes locais. É descrito agora um típico galpão gaúcho: “*Procurou o galpão dos peões. Sentavam-se em cepos à volta do fogo. As paredes eram revestidas de fuligem e desprendiam um forte odor de graxa. Os homens tomavam mate. A conversa tinha longos hiatos, naqueles diálogos sem fim dos gaúchos*” (MIR, p. 89-90).

Ao considerar-se a condição da mulher do dono da estância Santa Quitéria, que cuida da casa e do campo enquanto seu marido se encontrava no Rio de Janeiro, vê-se que Assis Brasil privilegia a participação feminina na sociedade gaúcha do século XIX. O autor resgata para a esfera da literatura a mulher que a história muitas vezes relegou a um segundo plano. Mulheres estancieiras anônimas, as quais foram de fundamental importância na formação histórica, social e cultural do Estado.

A estancieira, chamada Augusta, pintada com tintas de uma mulher rude e violenta, por ser surda-muda comunicava-se com o Historiador através de gestos, em caracterização que serve para contrapor-se a outra figura singular presente na estância Santa Quitéria: Lisabel. A moça surge na obra apresentada como uma jovem requintada, que toca piano em uma noite de temporal, e a passagem de sua aparição, observada às escondidas pelo protagonista, é um dos momentos mais líricos do romance:

O perfil de uma jovem mulher ao piano repetia-se no espelho oval. O rosto desvelava-se pela luz das duas velas nos castiçais aplicados ao instrumento. As velas iluminavam também a partitura. “Essa jovem não mostra uma beleza dissolvida na obrigatoriedade geral de serem belas, e que tanto exigimos das mulheres”. Era bela por ser única, o queixo talvez um pouco projetado para a frente, ou o nariz pequeno demais. Toda essa assimetria ressaltava pela exatidão dos cabelos penteados em bandós idênticos. Ele procurou uma cadeira na penumbra. Era justo no momento em que a jovem feria o acorde final, o qual ficou ressoando pela força nos pedais. A seguir ela abriu outro livro de partituras e o pôs na estante do

piano. Ele pôde ver que as mãos eram brancas como as dos bibelôs de Meissen (*MIR*, p. 96).

Essa passagem em que o autor delinea a figura de Lisabel tocando no piano o prelúdio "A gota d'água", de Chopin, representa claramente o encontro da civilização com a barbárie, considerando o espaço da estância como um lugar rústico, governado pela madrasta violenta de Lisabel, dona Augusta, e a jovem encarnando um reduto civilizado no pampa gaúcho. Como visto no subcapítulo anterior, essa dialética avulta nas obras de Assis Brasil, aparecendo em muitas delas o contraste entre o progresso cultural, representado aqui pelo piano, e os grupos humanos do Rio Grande do Sul do século XIX, que viviam em um espaço sem cultura e muitas vezes violento.

A jovem, tachada de "louca" pela madrasta, sucumbe ao ambiente repressor a sua volta, e relata ao Historiador: "– Eu tenho a morte no coração" (*MIR*, p. 103).

Assustado com os mistérios que pairavam sobre a estância, e com a conclusão de que o Francisco da Silva do lugar não era aquele que procurava, ele decide partir, após o término de uma chuva que se demorara por dias. Há que se destacar a anotação que faz ao sair da propriedade: "*Estância Santa Quitéria. Francisco da Silva 2: também é falso. Vacilou, e depois acrescentou: Aqui vive Lisabel. Era a primeira vez que escrevia um nome de mulher no vade-mécum. Riscou logo, várias vezes. Aquilo não interessava à História, nem a seu relatório*" (*MIR*, p. 106). A exclusão da figura feminina do caderno de notas sugere o reconhecimento de que os historiadores relegavam a presença das mulheres no processo histórico. Tal exclusão é contextualizada pelo autor com o propósito de evidenciar mais adiante as mudanças ocorridas com o Historiador quando este começa a redimensionar o papel das mulheres em sua vida.

Na seqüência, ele encontra novamente o russo Anton Antonóvich Tarabukin, agora acompanhado por um guia e intérprete francês, chamado Adrien Picard. Do reencontro surge uma nova mudança no comportamento do protagonista: ao observar o russo comendo e bebendo avidamente, percebe a verdadeira felicidade, que também almejava, encontrada nas atitudes do russo comendo uma fritada de ovos com toucinho e pão: "*Sem sono, o Historiador deixou-se ficar, fascinado por aquela gula ciclópica. Daria tudo para, um dia, sentir esse prazer – qualquer prazer*" (*MIR*, p. 110). Essa passagem pode ser lida como a constatação da imagem alheia como formadora da própria imagem. Será efetivamente na observação do russo que o Historiador começará o processo de autoconhecimento, em que perceberá que mais importante do que sua viagem ao interior da Província era a viagem interior em busca de si próprio.

De sua margem, o Historiador avança nesse movimento de construção identitária pelo viés da interação com outra pessoa, quando tem relações sexuais com uma jovem da estância, onde há mais um homem chamado Francisco da Silva, denominada Estância do Baile. Deitado ao lado da moça, na cama que um dia servira ao Imperador, o protagonista constata a mudança que lhe ocorrera: "*De repente algo se esclarecia em sua alma, embora ele ainda não soubesse bem o quê. Mas era algo bom e terno*" (*MIR*, p. 118).

O protagonista de *A margem imóvel do rio* persegue justamente esse preenchimento, essa completude que busca no seu exterior, no(a) outro(a). Assim, renuncia a sua busca a Francisco da

Silva e parte para o encontro com o russo e com o francês: “*Estava quase eufórico. Queria voltar logo para Bagé, tinha esperança de ainda encontrar a dupla para rever a vitalidade do russo que, ao comer seus triviais ovos com toucinho, ensinara-lhe algo*” (MIR, P. 123).

As mudanças ocorrem até mesmo na sua forma de conceber a história, pois, ao contrário do que ocorrera com Lisabel, ele não risca do caderno de notas o nome de Cândida: ele sublinha o nome da moça, e redimensiona assim o papel da mulher na história e no seu relatório.

Assim, o Historiador partirá com o russo em uma viagem pelo pampa, vagando pelas coxilhas e estâncias, ambos acompanhados do francês com seus mapas e bússolas falsos, na ânsia de aventuras desconhecidas até então e de experimentar o sentido de liberdade que ele descobrira no russo: “*Seduzia-o aquela busca ávida e insaciável de acumular aventuras, sem preocupar-se com os resultados*” (MIR, p. 124).

O périplo sem direção pelo pampa sugere uma viagem iniciática, um trajeto de autoconhecimento do protagonista. Da viagem física errante pela Província surge a viagem interior em busca da identidade e de novas aprendizagens, que lhe serve para lançar um novo olhar sobre o pampa: o vento gelado, que antes o incomodara, agora lhe parecia um ar de liberdade.

O protagonista de *A margem imóvel do rio*, levando-se em consideração que ele, mesmo com a percepção de que estavam sendo enganados pelo francês Picard, viajava apenas com a finalidade de se deslocar de um local para o outro.

Na obra em análise, essa idéia de fragmentação também se estende à própria história. Nesse sentido, a passagem em que é relatado o suicídio de Lisabel prepara o leitor para um dos aspectos fundamentais do romance: é impossível reconstituir a história, mesmo que recente, pois ela nos chega incompleta, em fragmentos, em vestígios. Registra-se aqui, para reforçar essa reflexão, a volta do Historiador à estância Santa Quitéria, onde é informado de que a jovem pianista Lisabel se matara com um tiro na nuca. Apesar de a moça lhe ter dito que “*tinha a morte no coração*”, o protagonista intui que, além de um tiro na nuca parecer uma execução e não um suicídio, a surda-muda Augusta estaria envolvida naquela morte, embora ele saiba que os fatos nunca seriam esclarecidos:

Aquelas duas mulheres ficariam como um mistério. O tiro na nuca, o impossível tiro dos suicidas, comporia esse enigma. Nenhuma história tem começo e fim, isso só acontece nos romances. Só conhecemos fragmentos. São esses pequenos trechos que, somados, nos oferecem a ilusão de que a vida é uma história única (MIR, p. 140).

Desencadeada a ação da estância Santa Quitéria, aproxima-se agora o fim da obra, quando o Historiador se despede do russo e do francês: enquanto estes partem rumo ao Uruguai, ele vai em direção à estância Porteira de Ferro, na intenção de comparecer ao aniversário de cem anos do dono da estância, o velho Francisco da Silva, dominado pela esposa e pelo filho. Apesar de encontrar provas consistentes de que aquele poderia ser o estancieiro que procurava – cartas

enviadas ao Imperador com pedidos de concessão de títulos e a doação à Cúria de Porto Alegre, encobertas pela esposa –, ele decide finalmente partir de volta ao Rio de Janeiro: “*É o fim. Preciso ir mesmo embora*” (MIR, p. 157).

E assim, no último capítulo do livro, o de número 50, que antecede o epílogo, encontra-se o Historiador na cidade do Rio Grande, de onde partiu rumo ao pampa gaúcho. Nesse momento, volta ao cenário o primeiro Francisco da Silva, que ele encontrara ao chegar ao Sul, e que logo repelira por se tratar de um vendedor de anchovas, incompatível com a idéia de um estancieiro. Contudo, é nesse encontro que surgem os esclarecimentos de como aquela personagem poderia ser o homem procurado por D. Pedro II: no passado, ele fora estancieiro e o título de barão da Serra Grande teria sido prometido pelo Imperador por ter ele nascido perto de uma serra com esse nome, localizada, porém, em Portugal. Diante da crescente desconfiança do Historiador, o comerciante lhe relata espontaneamente a doação que fizera para a Cúria Metropolitana de Porto Alegre, o que lhe deixa a sensação de estar diante do verdadeiro Francisco da Silva. Entretanto, o protagonista renuncia a perseguir a confirmação e desiste até mesmo do seu projeto a respeito da história do Império:

*Abriu o vade-mécum: Desisto de saber se o português é o verdadeiro Francisco da Silva. Desisto de escrever a minha História do Império por um Contemporâneo dos Fatos. Pôs um ponto final. Desistia de escrever qualquer História. Ele tinha certeza de que, agora sim, era um homem livre* (MIR, p. 162).

No epílogo, encontra-se o Historiador de volta ao Rio de Janeiro, trazido pelo navio “Maranhão”. Ele percebe que a bandeira imperial não estava hasteada e, ao ouvir a conversa de dois oficiais, descobre que o imperador havia sido deposto: “*(...) já não havia mais Império. Proclamara-se a República há dois dias*” (MIR, p. 165).

Agora o seu cargo de Cronista da Casa Imperial não tinha mais sentido, e ele reflete que seu caderno e seu relatório ao Imperador de nada mais serviam. Nesse momento volta à cena o espectro de Cecília, que também havia aparecido em momentos decisivos da sua passagem pelo Sul. E é a presentificação da empregada que lhe sugere o procedimento que se constitui em momento crucial da obra: o apagamento da história: “*(...) em dois ou três movimentos de borracha sobre o papel, o Historiador apagou o nome que o martirizava. Francisco da Silva desaparecia da memória, tragado nas paragens do Sul. E a História passava a ser outra*” (MIR, p. 166).

Livre de suas obrigações, o Historiador percebe que agora pode escutar todos os sons, pois o tormento que lhe acometia os ouvidos havia sumido. Assim, chega-se ao final do romance, o protagonista em paz consigo mesmo: “*Mas tinha o olhar sereno, ria, gesticulava e conversava sozinho*” (MIR, p. 167).

Cabe salientar que o apagar do registro histórico descrito no epílogo define os termos da idéia de

história contida no livro. Para que essa idéia fique clara, é preciso relembrar que a obra é constituída por uma concepção do passado escrito de acordo com as expectativas de quem o escreve, o historiador, que o reconstruirá de forma fragmentada.

O que Assis Brasil traz à cena quando cria um historiador apagando suas notas, e em consequência, a própria história, é a capacidade do homem, diante da impossibilidade de tomar consciência de todo o seu passado, escrever a sua própria história e seu futuro. Em *A margem imóvel do rio*, é no desaparecimento dos fatos correspondentes a Francisco da Silva que Assis Brasil realiza não apenas literatura, mas a literatura no que ela tem de melhor para oferecer em seu contato com as margens da história.

\* **Paulo Scott**, autor do livro de poesia *Histórias curtas para domesticar as paixões dos anjos e atenuar os sofrimento dos monstros* | Alex Sandro Costa Ramos, Mestre em Letras - História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

[http://www.passeiweb.com/na\\_ponta\\_lingua/livros/analises\\_completas/a/a\\_margem\\_imovel\\_do\\_rio](http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/a/a_margem_imovel_do_rio)

## MEMÓRIAS DO BRASIL IMPERIAL

Fernando Sobral  
Portugal

Entre o Brasil e Portugal muitas vezes há muito mais do que um oceano a separa-los. A escrita, de um e de outro lado, raramente descortina uma ponte de contacto. Mas a história, muitas vezes, pode muito bem ser essa linha de referência.. E é isso que descobrimos neste fascinante. A Margem Imóvel do Rio de Luiz Antonio de Assis Brasil, que venceu em 2004 o Prémio Portugal Telecom de Literatura e o Prémio Jabuti. A vida de um oficial da corte de D. Pedro II do Brasil, que parte para as terras das pampas em missão imperial, acaba por ser uma forma de tomarmos o pulso a uma época de grandes mudanças no enorme país do continente americano. A ironia (“Os jornais humorísticos do século XIX informam que Sua Majestade o Sr. D. Pedro II, Imperador e Defensor perpétuo do Brasil, protector das ciências e das artes, também chamado pelo vulgo de Pedro Banana, tinha o curioso hábito de repetir Já sei, Já sei”. Falavam-nohe muitas e variadas coisa e, para defender-se do tédio, ele abreviava as conversas”) cruza-se com a morte de Cecília, que o oficial procura a esquecer antes de partir para o Rio Grande d Sul. E com a mudança: quando regressa ao Rio de Janeiro, o Imperador fugira e fora proclamado a República. O Brasil mudara, da mesma forma como mudara a Cida do oficial ou de Cecília, nascida em Évora. “A primeira coisa do Brasil a chamar a atenção de Cecília foi a selva. Em Portugal a natureza fora domada há séculos. Aqui, a selva, plena de vapores, crescia por tudo, recobrando as montanhas do Rio de Janeiro e entranhando-se no carácter das pessoas. A selva possuía algo de misterioso, como um coração. A busca de um misterioso Francisco da Silva acaba por ser um verdadeiro mosaico do que era a complexidade do Brasil

nesta altura pós-independência e anterior a proclamação da República. Afinal encontramos aqui um território que estava a alterar-se de forma drástica. E com ele a mistura de pessoas que tinham ficado fascinados pela sua grandeza. E de mudança (das pessoas e dos países) que fala este livro que apetece ler de forma rápida. Porque ele é uma selva: cheio de mistérios e maravilhas. Porque nos retrata um Brasil agreste que queria encontrar o seu próprio destino. Como o narrador desta obra estimulante.

A Margem Imóvel do Rio – editora Âmbra – 176 páginas. 2005

*Jornal de Negócios*, Lisboa (Portugal), 04.mar.2005

## PEDRO, O BANANA

Joel Neto  
Portugal

Uma corte eufórica, um interior longe de mais, um regime no ocaso. O Brasil de D. Pedro II, cognome “Imperador e Defensor Perpétuo do Brasil” – ou, mais prosaicamente, “O Banana” – é isso: um gigante com uma cabeça pequenina e ainda por cima exibicionista, a meio caminho entre a história que não tem e o futuro que nunca terá. Dele sabe Luiz Antonio de Assis Brasil como poucos, e vive, como poucos romances, este prodígio de narração e contenção que é *A Margem Imóvel do Rio*, o segundo livro do grande escritor gaúcho a chegar a Portugal (o primeiro fora *O Pintor de Retratos*, também publicado na *Âmbar*, e que com este volume forma um díptico a que o autor chamou *Visitantes ao Sul*).

Vinte e um anos depois de uma visita ao interior do Rio Grande do Sul. D. Pedro recebe uma carta de um estancieiro, chamado Francisco da Silva ao qual prometera o título de barão. Quem perde é o cronista oficial do Império que, no rescaldo de uma viuvez, tem de deslocar-se à procura do referido latifundiário. E o romance é sobretudo a história dessa viagem – uma longa caminhada através de todos os tipos de paisagem, pontuada por encontros com todos os tipos de gente, marcada pelo cruzamento de todo o tipo de ambições. Ao regressar à capital, o cronista encontra o Império derrubado e a República instaurada. Localizara Francisco da Silva, mas decide sonega-lo para sempre ao mundo. E não voltará à redacção da sua história do império – e enfim, um homem livre. Com *A margem Imóvel do Rio*, a *Âmbar* continua o seu percurso entre os autores de diversas latitudes aos quais as modas e as disposições haviam impedido uma atempada chegada ao mercado português. Assis Brasil, que com este livro venceu o Jabuti em 2004, devia cá estar há muito tempo. Saudamo-lo.

ASSIS BRASIL, QUE COM ESTE LIVRO VENCEU O PRESTIGIADO JABUTI EM 2004, DEVIA CÁ ESTAR HÁ MUITO TEMPO. SAUDAMO-LO, POIS.

*Grande Reportagem*, Lisboa (Portugal) 19.nov.2005.

## DOIS MUNDOS

Teolinda Gersão  
Portugal

Um romance, até certo ponto, histórico, em que o autor ilude e ultrapassa o gênero, convertendo-o de modo inovador, em “outra coisa” – eis o que desde logo se pode dizer de *A margem Imóvel do Rio*, de Assis Brasil, publicado em Porto Alegre, em 2003, um dos vencedores do Prémio Portugal Telecom (PT) de Literatura Brasileira, no campo da ficção (ler reportagem e entrevista como autor no **JL** 891, de 24/11/2004). O romance será lançado em Portugal, com a presença de Assis Brasil, nas Correntes d’ Escritas da Povoia de Varzim, seguindo-se outros lançamentos nos Açores, também com a sua presença.

Assim, em *A Margem Imóvel do Rio* encontramos muitos dos ambientes, paisagens, casas senhoriais e grandes propriedades do rio grande do Sul, nas últimas décadas do século XIX, que o autor desenrola diante de nós, com pormenores saborosos, resultado de uma investigação apaixonada e de uma intuição poderosa. Assis Brasil é aliás profundo conhecedor do rio Grande do Sul: vive, escreve e é prof. Universitário em Porto Alegre. A sua família originariamente açoriana, foi para essa região do Brasil há muitas gerações (uma das avenidas principais da cidade chama-se, aliás, Assis Brasil, em honra de um antepassado).

O pretexto do romance é a viagem que a personagem central – não por acaso, um cronista paciente e minucioso – é levada a realizar pela paisagem imensa das pampas. Residindo habitualmente no Rio de Janeiro, o cronista olha o Rio Grande do Sul com o olhar de um forasteiro, que sempre de novo se deixa surpreender por este Brasil, em muitos aspectos “diferente” de todos os Brasis que conhecemos.

A viagem centra-se na busca de um tal Francisco da Silva, a quem o imperador, mais de duas décadas antes, tinha prometido um título nobiliárquico, em agradecimento ao donativo feito por Francisco da Silva para terminar as obras da cúria (p.62). Na verdade D. Pedro II, posteriormente, esquecera-se de cumprir a promessa, mas agora que uma carta misteriosa a vem lembrar, sente-se compelido a honrá-la (palavra de imperador *oblige*)

Vinte e um anos antes, na viagem que o imperador realizara àquelas terras do Sul, com a sua numerosa e brilhante comitiva, o narrador fora ele próprio seu acompanhante. Assim a viagem de agora assemelha-se (aparentemente) a uma repetição da outra viagem, que o historiador-narrador guarda na memória. E é buscando também na memória e em documentos antigos, e indagando junto de personagens locais, que procura averiguar sobre a existência de Francisco da Silva – para verificar com surpresa que existem afinal vários. A tarefa passa então a ser procurar, entre todos, o “verdadeiro”, que outrora mereceu a promessa do rei.

No entanto a busca revela-se difícil, porque entretanto o tempo passou, e nada está igual. Entre tapetes, quadros, retratos, cartas e documentos desbotados pelo tempo, anfitriões que perderam a memória, ou se apresentam como débeis e senis, qual deles é o verdadeiro Francisco da Silva? “Como num jogo de espelhos, os Francisco da Silva iriam multiplicar-se ao infinito. Podia até imaginar suas caras, suas falas, suas ambiguidades, seus jogos de esconde-esconde”. Talvez o historiador o encontre. Ou talvez, não. De facto, o objecto da procura acaba por se tornar irrelevante, o que fica e ganha sentido é a procura em si mesma.

O caminho que o historiador agora segue, com novos companheiros de viagem, vale por si mesmo, vale o que vale uma experiência de vida. A segunda viagem – verifica-se – não repete a primeira, é uma outra experiência, num outro tempo e num outro mundo. Embora, como anteriormente, haja encontros, personagens estranhas que cruzam o caminho do cronista e se iluminam sob o seu olhar curioso, cúmplice e fraterno. Como a da surda Dona Augusta, que comunica com o narrador através de frases escritas, ou a da louca Lisabel que toca piano até que de repente se mata. Ou o francês Adrien Picard e o russo Antonovivh, que aparentemente procuram outro, embora depois o historiador verifique que enriquecer não é o seu objetivo: “Sou como es-

ses nobres da Europa Central que participam das caçadas só pelo prazer”, diz Antonovich. Os animais mortos são apenas troféus nos pavilhões dos bosques.

Até ao horizonte há a presença obsessiva e deslumbrante do pampa, um mar verde, uma paisagem horizontal, poderosa, esmagadora. Paralelamente à viagem exterior, percorremos os labirintos do mundo íntimo que cada um leva consigo. O mundo pessoal e intransmissível da memória e dos afectos, onde uma rosa que se guarda é sempre muito mais do que uma rosa.

Assim o historiador leva consigo o seu amor por Cecília, com quem na vida se cruzou por um tempo breve mas intenso, e que lhe ensinou o valor inigualável dos afectos, para lá da condição social, da erudição ou da cultura. Cecília era uma presença que, como um perfume, enchia a casa e quebrava a solidão, sem perturbar a concentração e o alheamento feliz com que o narrador escrevia livros, folheava documentos, tirava notas. É ela que, na memória, o acompanha, em todos os momentos da viagem. Depois de a epidemia de cólera a ter levado.

A percepção final é que poucas coisas afinal contam na pequena história pessoal de cada um. Mas também que a História com H é difícil ou impossível de entender e mais ainda de escrever, em última instância revela-se talvez como algo fútil e absurdo, como um novelo de fios porventura desconexos.

Pouco importa assim afinal que tenha ou não sido encontrado o verdadeiro Francisco da Silva. No fim do livro chegam novas de que fora proclamada a República: a pesquisa do narrador deixou, portanto, de fazer sentido.

É essa então a fatalidade de toda a acção humana em geral? Chega de algum modo sempre tarde, é inútil e efêmera, porque as razões da sua realização desaparecem, ou tornam-se vãs, com o passar do tempo que tudo devora e onde apenas ficam boiando objectos, rostos, vozes, cheiros, penumbra, retratos, memórias?

“O silêncio, mesmo ao meio dia, mesmo no momento da maior lassidão do estio, o silêncio zumbe sobre as margens imóveis dos rios”, refere a citação de Horácio que serve de mote à narrativa. O tempo flui, portanto, como um rio, mas as margens dos rios são imóveis. O homem pertence a esses dois mundos: ao do rio, porque também ele passa e desaparece, mas também ao da margem, do que é imutável e imóvel e pode talvez significar a eternidade, ou o tempo como enigma. O homem é um ser problemático, fascinado e perplexo, olhando. Como fascinado e perplexo fica, depois de fechar a última página, o leitor deste livro. Belíssimo.

*Jornal de Letras, Lisboa (Portugal), – 16.fev – 1.mar.2005.*

**AVENTURAS PELO GRANDE SUL**

Virgínia Capoto  
Portugal

Assis Brasil não é um autor preocupado com descrições demoradas de lugares ou de gentes, e no entanto quando se lê os seus livros o apelo do Rio Grande do Sul assume um carácter de urgência. Perante o leitor toma forma uma região de mistérios que esmaga pelo assombro dos espaços imensos e liberta pela sua natureza indomável. Nas entrevistas que concede, o escritor refere mesmo com frequência as perplexidades que este Sul suscita – um permanente espanto e uma absoluta rendição que ele muito bem transporta para a sua obra. E fá-lo com uma (aparente) simplicidade que encontrará paralelismo no próprio mundo gaúcho, sem sustentar, assim, o texto na muleta perigosa que é a adjectivação excessiva.

O que torna de facto a escrita de Assis Brasil especial é essa forma simples e superior de usar a língua, e o modo fluído e cadenciado com que desenvolve personagens e acção. Uma construção a que não serão alheias outras grandes paixões do autor: música, fotografia e cinema estão muito presentes nos seus livros, dotando-os de musicalidade e de uma dimensão tanto filmica quanto plástica.

Pelo que nos é dado a conhecer tanto em “A Margem Imóvel do Rio” como em “O Pintor de Retratos” – os dois únicos romances do autor publicados em Portugal, o primeiro há um par de meses – Assis Brasil opta por fases e capítulos curtos, onde o pormenor, aqui e além, está ao serviço do movimento. Ao jeito do contador de histórias, a acção desenvolve-se sem paragens desnecessárias.

- Em ambos os títulos, que aliás constituem um díptico, encontramos dois personagens, dois solitários, que vão ao encontro do Rio Grande do Sul e, sobretudo, ao encontro de si mesmos. Na vastidão nua da pampa brasileira, salpicada a espaços por pessoas de um mundo onde os silêncios dizem muito, o pintor que odiava a fotografia (“O pintor de retratos”) ou o cronista oficial de D. Pedro II (“A margem imóvel do rio”) procuram e descobrem-se. Num e noutro, uma aventura no Sul e pela alma. Sim, no princípio e no fim, devemos ainda afirmar estar perante belíssimas aventuras.

O Comércio do Porto, Porto (Portugal), 18.abr. 2005

**À PROCURA DO SILVA BRASILEIRO**

Fernanda Cachão  
Portugal

**EM A MARGEM IMÓVEL DO RIO**, de Luiz Antonio de Assis Brasil, D. Pedro II recebe uma carta a cobrar uma promessa que teria feito 21 anos antes, quando da sua visita ao rio grande do Sul. Francisco Silva, o signatário e dono de uma estalagem, reclama o prometido título de barão. Sem saber como, o cronista do reino, que tinha acompanhado a coroa naquela expedição, vê-se incumbido de, sozinho, procurar o tal Silva na imensidão da pampa, em terras do Sul, longe da corte e do rio de Janeiro.

É este o pressuposto que faz avançar um livro em que a História, com h grande, e a ficção se confundem. Foi alguma vez. D. Pedro II em viagem à pampa? Existem mesmo as ruas onde se passeia o cronista? Houve uma funerária chamada casa de Pompas Fúnebres Pacheco & Pacheco? Existe a tal Serra Grande onde poderá estar Francisco Silva?

*A Margem Imóvel do Rio* é um daqueles livros que nos fazem ter a certeza de que a simplicidade é difícil mas de grande excelência. A obra doipremiada em 2004 com o jabuti e com o conceituado Prêmio Portugal Telecom de Literatura. Recorda-se Budapeste, de Chico Buarque era um dos concorrentes a este último prémio.

A obra de Assis Brasil começa com a morte de Cecília, a criadinha de Évora por quem o cronista se apaixona. É a morte da portuguesa que o mergulha num segundo luto, depois do falecimento da mulher legítima e que determina o estado de alma com que inicia a demanda em favor do rei. “Já comprara o bilhete para o Alagoas. Levava no bolso o dinheiro requisitado à Intendência e, na valise uma carta de recomendação assinada pelo Mordomo-mor. Desligava-se de seu mundo. Vendera ontem o seu cavalo, por não ter quem o cuidasse por tanto tempo. Não pensaria mais em Cecília”.

**MAS A PRESENÇA** encantatória da portuguesa acompanha o cronista ao longo da viagem. Ele luta por manter a objetividade, enquanto a pampa toma conta da sua alma e torna ainda mais doloroso o assobio que ouve permanentemente dentro da cabeça.

Ao longo de todo o percurso, como um detective, o cronista tenta descobrir o verdadeiro Francisco Silva, entre os muitos que encontra. E enquanto avança na planície, o Rio de Janeiro torna-se naquela terra longínqua cujo significado é semelhante àquele que o Sul do Brasil tinha para ele antes de iniciar esta viagem- metáfora sobre a transformação do próprio Brasil.

*Primeira Escolha*, Lisboa (Portugal), 11.mar.2005

## COMO PASSAR DE UMA MARGEM PARA OUTRA

Paula Macedo  
Portugal

A margem imóvel do rio permite-nos um (re)encontro com a literatura que actualmente se produz do outro lado do Atlântico, com sua vivacidade, originalidade e refrescante simplicidade formal.

Luiz Antonio de Assis Brasil, romancista conceituado em Terras de Vera Cruz, premiado e traduzido em Espanha e França, para além de ter um livro publicado em Portugal, conquistou com esta obra o prestigiado Prémio Jabuti e o Prémio Portugal Telecom de Literatura.

Em *A margem Imóvel do Rio*, este brasileiro nascido em Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul, consegue reunir ao enquadramento histórico concreto a mais delicada trama ficcional, criando personagens temas e inesquecíveis na sua busca metafísica e tão humana do ideal de felicidade.

Pelo Meio descreve a atmosfera e paisagens envolventes da pampa, no Sul do Brasil, sendo que este livro tem nesse aspecto, segundo o autor, uma ligação temática com o anterior *O Pintor de Retratos*, também publicado pela Âmbar, uma casa editorial que eleva nesta coleção bem cuidada o conceito de edição de bolso.

Esta é a história de uma missão fútil, atribuída ao cronista da casa imperial, da corte do último rei do Brasil, D. Pedro II. Este oficial do reino, o protagonista da história, é incumbido de descobrir o paradeiro de um Francisco da Silva, que apresentara ao rei uma petição para se tornar barão da Serra Grande.

O pedido tinha por base uma promessa real, feita por D. Pedro II anos antes, durante uma viagem ao Rio Grande do Sul, quando se hospedaria na casa desse rico proprietário rural. Tendo sido tão bem tratado, prometera torná-lo barão, mas os anos haviam passado sem que o designio real de cumprisse, e Francisco da Silva vinha então reclamar aquilo que julgava ter direito,

O problema é que ninguém se lembrava de tal personagem, nem mesmo o exaustivamente competente cronista, que tudo registrava em actas oficiais e que fizera parte dessa comitiva real duas décadas antes. Cabe-lhe portanto a ele descobrir Francisco da Silva e avaliar da justeza das suas pretensões.

O cronista, de quem nunca sabemos o nome próprio numa espécie de reverberação kafkiana que acentua o carácter triste de funcionário público, zeloso, conformado e alienado da essência do mundo, parte então para o sul, para esse território vasto e frio, longe do poder central como se de um outro continente se tratasse.

Já nada o prende. Viúvo, padecendo de um estranho zumbido constante nos ouvidos, parte com a dor da ausência de Celina, a jovem e intuitiva governanta de origem portuguesa, por quem se apaixonara mesmo quando julgava que o coração estava morto e enterrado.

O cronista apanha um barco, o mesmo de 20 anos antes, depois segue viagem num comboio a vapor, e visita grandes propriedades rurais, em busca de Francisco da Silva. No decurso da viagem, cruza-se com personagens fantásticas como o aventureiro russo Antonóvitch Tarabukin, depara-se com mistérios e violências escondidas, e descobre-se a si mesmo nas horas frias das extensões do sul brasileiro. O périplo dura um ano, um tempo de reencontro pessoal, que ganha força à medida em que o motivo original da viagem se dissolve na vertigem dos acontecimentos.

O cronista que regressa ao rio de Janeiro é uma pessoa mudada, alguém que se libertou dos seus fantasmas pessoais, num acto de escolha consciente. À chegada depara-se, porém, com um país que também mudou durante a sua ausência.

O que muitas das personagens de *A Margem Imóvel do Rio* nos gritam, de maneira poética e personalizada. É que a procura constante e o percurso que ela implica são eventualmente

mais importantes do que chegar ao fim de uma viagem, seja ela qual for, na medida em que isso traduz a nossa imorredora essência humana, eternamente alimentada pela quimeras e sonhos.

*A Capital*, Lisboa (Portugal), 20.abr.2005

MÚSICA PERDIDA

## CRÓNICA DE NOVEMBRO COM ASSIS BRASIL POR PERTO

Urbano Bettencourt\*  
Portugal

Novembro ainda no seu andamento tímido e eu avançado na leitura, em busca da música perdida que dá título ao mais recente romance de Luiz Antonio de Assis Brasil.

E talvez este seja mesmo o tempo mais apropriado o percurso melancólico do Maestro Mendanha, desde a infância em Minas Gerais até à sua morte na Província do Sul, em 1885. Afinal, Novembro, cidade dos crisântemos esquecidos (como se lê em título do poeta Almeida Firmi-no) pontua a história de *Música Perdida*, não apenas pela referência à morte de Rossini em Paris, mas pela modulação sombria (ou seja, o tom menor) que enforma os acontecimentos e o seu decurso. O tempo da leitura cola-se, deste modo, ao tempo da vivência de uma personagem que, na errância pelo Brasil até o exílio definitivo no Sul, vai transportando consigo a memória angustiada de seus mortos – apenas três, mas a sombra e o peso dos mortos não se medem em números, antes pela força da assombração íntima.

Este é o romance de um tempo e de um homem, igualmente um romance sobre a música e a arte em geral. O percurso do Maestro Mendanha é o de um homem que fez (ou quis fazer) da música a sua única paixão, mas a quem o destino trocou as voltas e a vontade. E se os mortos o perseguem para sempre, a grande ausência-presença da sua vida será a “Cantata Verdadeira” onde pôde exprimir-se livremente, contra o gosto e a *doxa* do tempo brasileiro, e que, levada para Paris, acabaria esquecida na casa de Rossini. Essa partitura perdida traduz, afinal, a rasura do artista e do sonho, é a metonímia da capitulação perante o quotidiano e da rendição aos escolhos e aos deveres de uma vida mesquinha e funcional. No desfecho, a Cantata regressará ao Brasil ao mesmo a tempo de ser, enfim, executada nas cerimônias fúnebres do autor, mas o triunfo do Artista não vai sem esse *pathos* próprio de tudo o que ocorre já para lá do limiar da eternidade.

Em nota autoral escreve Assis Brasil que este romance forma, com *O Pintor de Retratos*, de 2001, e *A Margem Imóvel do Rio*, de 2003 (ambos justamente premiados, acrescento eu), um conjunto que poderia receber o título genérico de *Visitantes ao Sul*. Em qualquer dos casos, o Sul constituiu-se, na verdade, um lugar de peregrinação, descoberta ou refúgio, que a narrativa nos vai revelando através do olhar daqueles que o desvendam; lugar de passagem ou de chegada também de personagens que fazem o percurso da sua própria aprendizagem e descoberta interior. Tudo isso numa escrita muito marcada, de sintaxe incisiva e seca, em que os sentidos e os afectos se condensam e intensificam.

*Açores Atlântico*. Ponta Delgada, Portugal, 29.nov. 2006, p. 7

---

Urbano Bettencourt é escritor, poeta, crítico e ensaísta. Professor da Universidade dos Açores (Portugal).

## DUAS VIDAS

Márcia Helena Barbosa  
Doutora em Teoria da Literatura  
Coordenadora do Mestrado em Letras/UPF  
marciabarbosa@upf.br

Eu estava relendo poemas de Fernando Pessoa, quando desviei os olhos para o jornal e me deparei com a notícia do lançamento do novo romance de Luiz Antônio de Assis Brasil: “Música perdida”. Coincidentemente, a temática dos poemas do escritor português sobre os quais havia recaído minha atenção guarda certa relação com o enredo da obra de Assis Brasil. Em “Música perdida”, segundo a matéria do jornal, o autor gaúcho conta a história de Joaquim José Medanha, o maestro mineiro a quem devemos a autoria do hino rio-grandense. Esse homem, que viveu no século XIX e residiu por várias décadas no Rio Grande do Sul, a despeito do notável talento que possuía, sucumbiu diante dos obstáculos que lhe opôs um ambiente medíocre. Depois de algumas decepções e tragédias, Medanha conformou-se e passou a acreditar que, talvez, não merecesse o reconhecimento almejado.

Das passagens da vida do maestro, chama atenção aquela que se refere à sua ousadia – reprovada por um professor - de compor uma cantata que agregava elementos brasileiros à tradição clássica. Conforme se lê no trecho do romance reproduzido no jornal, o maestro, na opinião desse professor, “não iria chegar a lugar algum daquele jeito pretensioso. Deixara-se dominar por seu talento, incidira em pecado”. Ora, no poema intitulado “Pecado original”, Fernando Pessoa afirma: “Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?/ Será essa, se alguém a escrever,/ A verdadeira história da Humanidade./ [...] Sou quem falhei ser./ Somos todos quem nos supusemos”. E no poema seguinte, continua: “Temos todos duas vidas:/ A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,/ E que continuamos sonhando, adultos [...];/ A falsa, [...]/ Que é a prática, a útil,/ Aquela em que acabam por nos meter num caixão”. Em seu romance, Assis Brasil conta uma parte da “história do que poderia ter sido”, ao falar do maestro que viu seus sonhos naufragarem. Porém, não são apenas os indivíduos de talento extraordinário que têm duas vidas. Todos possuímos talentos, sonhos, pequenos prazeres - que, para nós, são raros - dos quais desistimos, “nessa ímpia e injusta guerra” cotidiana em que estamos enredados. Assim, a grande arte a ser exercitada é a capacidade de regermos nossos movimentos como um maestro. Harmonizando tempo e vontade, habitamos, por um instante, a vida “verdadeira”. E continuamos respirando.

O Nacional, Passo Fundo, Caderno Cultura, 01.nov.2006.

### MÚSICA PERDIDA, UMA CANTATA DE ASSIS BRASIL

Luís Henrique Abreu Drevnovicz \*

(Ainda inédito em meio impresso)

A prosa enxuta e concisa, as imagens e os acontecimentos recortados "à faca", com precisão, dando ao leitor não mais do que a essência do fio condutor da narrativa, recursos inaugurados por Assis Brasil em *O pintor de retratos* e aprimorados em *A margem imóvel do rio* estão de volta, com toda a sua força e, com certeza, na sua melhor forma, em *Música Perdida*.

Esses três romances formam, segundo o próprio Assis Brasil, um conjunto chamado de *Visitantes ao Sul*. Em *Música Perdida*, essa nova linguagem perseguida pelo autor parece ter chegado ao seu tom exato. Como em uma *cantata*, um dos temas centrais da narrativa, Assis Brasil rege seus elementos como um maestro maduro, que sabe retirar todos os ruídos supérfluos, que sabe onde está a essência do som de cada instrumento, e, que sabe que cada nota tem o seu momento preciso.

História e ficção estão presentes ao longo de toda a produção literária do autor, que jamais delimita suas fronteiras, que faz questão de eliminar o tênue limite que muitos tentam lhes impor e que, a cada narrativa, transita com mais propriedade entre o que foi (ou o que acreditamos que foi) e o que poderia ter sido. No jogo instigante do pacto que faz com seus leitores, verdade e ficção se confundem na criação do universo onde se movem suas personagens, com seus sentimentos, muitas vezes sutis, seus questionamentos e sua eterna busca de si mesmos que suplanta qualquer acontecimento de suas vidas que possa ser "comprovado" por registros históricos.

Em *Música perdida*, Joaquim José de Mendanha, ou simplesmente Quincazé, até hoje, para muitos de nós, apenas um obscuro nome que consta como autor da música do hino riograndense é chamado para o centro da narrativa por Assis Brasil. A criação do hino, que poderia ser considerada por muitos como a maior criação de Mendanha - afinal foi a que deixou seu nome registrado na história - é um acontecimento menor dentro da intrincada construção psicológica da personagem e surge como um mero fruto do acaso dentro de uma trajetória de vida muito mais densa do que se poderia imaginar.

Mulato, filho do mestre da Lira da pequena cidade de Itabira do Campo, em Minas Gerais, Quincazé possui o raríssimo ouvido absoluto, descoberto pelo pai ainda em sua infância. Com a visão limitada do talento e da arte, veio explorado com habilidade por Assis Brasil, o pai é o primeiro que tenta controlar e aprisionar a habilidade do menino, preparando-o para sucedê-lo no posto de mestre da Lira. Esse é o máximo que seu horizonte de expectativas permite. Para ele, ser famoso era um luxo, "deve-se cumprir bem e com fidelidade o próprio ofício". Com a ajuda financeira do Bispo, o pai envia o jovem para aprender composição com o organista da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, em Vila Rica. Para tomar o seu posto na Lira, é preciso que saiba compor. O pai o envia, mas, de certa maneira, continua tentando exercer o seu controle através das cartas em que nunca deixa de lembrá-lo que precisa aprender rápido para voltar e "honrar a ajuda do Bispo".

Em Vila Rica, Quincazé conhece Bento Arruda Bulcão, que logo percebe o enorme talento do jovem. Bento age com coerência dentro da trama onde nem tudo é dito, onde, num estilo ma-

chadiano, a sugestão tem mais força do que os acontecimentos. Bento percebe o talento, mas cala. Sabe, em sua experiência, que o reconhecimento desse talento implicará no distanciamento de seu jovem protegido. E ele o quer próximo, dentro do seu universo de influência. Nesse emaranhado de destinos, Bento também quer manipular os cordéis que movem as ações e o futuro de Mendanha.

Em silêncio, sem confrontar-se diretamente com Bento, Joaquim José foge da influência de seu protetor, como já o havia feito com seu pai e parte para o Rio de Janeiro, onde vai procurar José Maurício Nunes Garcia, o padre-mestre com quem quer aprender e estudar. Estranhamente, Quincazé não rompe os cordéis com que o pai e Bento tentam manipular seu destino, estica-os ao máximo, escrevendo para ambos e mantendo nos dois a impressão de que voltará. Um jogo de culpa e dominação estabelece-se entre eles.

E é justamente o padre-mestre quem vai deixar claro esse jogo. É ele quem, ao receber a *cantata* composta por Mendanha, coloca, pela primeira vez em palavras, o desejo de controlar o seu talento e sua arte, acusando-o de "não ouvir as palavras de quem não tinha melhor capacidade, mas era mais velho e experiente." A obra prima da vida de Mendanha é renegada pelo Padre que, em sua juventude, também aprendera que, por vezes, é preciso dissimular o talento, disfarçar-se na identidade comum e medíocre, para ser aceito. Assis Brasil lança mão de um tema complexo e delicado, movimentando suas personagens com sutileza e maestria. Mendanha aceita o jogo, e cria duas *cantatas*, uma a *cantata verdadeira* que revela a sua arte, a sua verdade, a outra, a *cantata para o padre-mestre*, que o torna aceitável dentro do papel que dele é esperado. Luiz Antônio, num jogo especular, volta ao tema da essência versus a aparência, tão presente em sua obra.

Há um pouco de destino trágico nas personagens de Assis Brasil, desse destino que, de certa maneira as conduz, independentemente de sua vontade. Por vezes escondem-se dele, mas, por fim, sempre há um encontro marcado. O pai, Bento e o padre-mestre tentam, de todas as maneiras, impedir esse encontro de Mendanha com a sua essência. Mas, quando os três morrem no mesmo dia, dando ao protagonista a chance de libertar-se, revela-se então aquele que realmente o impede de seguir o seu destino: é ele mesmo quem, num exílio voluntário, disfarça-se, esconde-se de sua arte, exila-se na revolução que ocorre no sul do país e transforma-se num compositor de hinos. Os espectros dos três personagens o seguirão por toda a vida e, junto com ele retardarão o seu encontro.

Joaquim José Mendanha, assim como Sandro Lanari, o protagonista de *O pintor de retratos* passa a vida em busca de si mesmo. O que os difere, fundamentalmente, é que Lanari não tem consciência dessa busca, age, durante toda a sua trajetória em função de Nadar, o fotógrafo que o provocara no início de sua vida. Mendanha, ao contrário, têm consciência de suas escolhas, sabe que luta consigo mesmo e conhece as regras do jogo. Em muitos momentos questiona essas escolhas, lamenta a *cantata* perdida e busca, no fundo de sua memória, reencontrá-la.

Pilar, a mulher que acompanha Mendanha durante o longo exílio que ele se impõe é a presença silenciosa que, de certa maneira, antagoniza os três personagens que o atormentam, atuando como o ponto de equilíbrio na trajetória do maestro. Simbolicamente, Assis Brasil faz de sua heroína aquela que escreve as partituras, aquela que materializa a criação do artista. É ela quem faz de tudo para reencontrar a *cantata* perdida. É ela a testemunha silenciosa do reencontro do maestro com sua obra prima, a composição final e o *grand finale* de toda a sua existência. O encontro com seu destino. É Pilar quem garante que a *cantata* seja executada, e que depois seja destruída e, só então, permite-se chorar pela morte do homem que amou.

Ao contrário de Sandro Lanari que, ao final de *O pintor de retratos* rasga a sua fotografia, lançando-a ao campo, dividindo-se e fragmentando-se, Joaquim José Mendanha encerra sua participação no ciclo de *Visitantes ao Sul* com a execução de sua obra-prima, com o real encontro consigo mesmo e com a sua constatação: "*Ele sabe que agora sou, e para sempre, um artista*".

História e ficção, essência e aparência, a arte fugidia, a busca de nossa obra prima são elementos que, harmonicamente, nos chegam nessa *cantata* de Assis Brasil. E encantam nossos ouvidos de leitores/ouvintes. Ao final da terceira parte, ao tratar "Dos ruídos dos instrumentos", o autor diz que "só um músico, ou alguém de ouvido apuradíssimo, pode escutá-los. (...) Antes de surgir a música, há os ruídos. No clarinete, no fagote, no oboé, no corne inglês, existe uma sucessão de chaves metálicas que se chocam, retinem, estalam. (...) Mesmo no órgão: o vento que sai dos tubos, antes de se transformar em música sagrada, percorre ductos cheios de quinas, provocando turbilhões cacofônicos. Tudo isso são ruídos." E é esse "ouvido absoluto" que Luiz Antônio de Assis Brasil possui para a literatura que o faz identificar cada um desses ruídos e eliminá-los, entregando aos seus leitores a melodia límpida e perfeita. Ao final da obra, parece juntar as mãos junto ao corpo, no movimento do maestro que rege até o silêncio final da última nota que reverbera no ar. Bravo. Bravíssimo.

---

Data: 29 de outubro de 2006.

\* Luís Henrique Abreu Drevnovicz é Mestrando em História da Literatura pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

## ELEGÂNCIA LITERÁRIA

*Vicentônio Regis do Nascimento Silva\**

Doutor em Letras, professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RSRS), Assis Brasil foge do turbilhão infrutífero dos “técnicos das letras”, transpõe os limites dos conceitos técnicos e num bom exercício literário, que atrela estética à leveza das palavras e à correnteza da depreensão textual, nos brinda com mais um livro envolvente, delicado, primoroso pela excelência, pela suavidade, pela construção de personagens, aparentemente simples, mas profundamente intrincados em imbróglis sentimentais e interpessoais. Sua escrita é Arte, Maravilha, Deslumbramento, Elegância, Erudição, Profundidade.

Se os personagens e as cenas imaginariamente arquitetadas permaneceram em nossas mentes – quem poderia esquecer o ímpeto de Sandro Lanari, protagonista de “O pintor de retratos” (L&PM, 2001), ao gritar na tentativa de impedir a degola de prisioneiro de guerra e, ao mesmo tempo, capturar a imagem daquilo que, para ele, o tornaria um verdadeiro artista? – por longos períodos, desde o término da leitura, com “Música Perdida” não poderia ser diferente.

Se a tentativa de imposição de identidade gaúcha é bem aprofundada no campo jurídico brasileiro, essa mesma tentativa de imposição de identidade na construção literária persegue não apenas Assis Brasil, mas também escritores como Érico Veríssimo, Josué Guimarães, Sergio Faraco, entre outros. A imposição (ou criação?) da identidade do Rio Grande nos leva a questionar a falta dela em outros escritores brasileiros contemporâneos, excetuando-se certamente Autran Dourado.

Embora a história de “Música Perdida” se passe inicialmente nas Minas Gerais e no Rio de Janeiro, o questionamento e o desconforto psicológico atingem o clímax nas terras gaúchas onde, envolvido pelos fantasmas daqueles a quem dedicou afeto ou de quem o recebeu, Joaquim José de Mendanha amarga o isolamento espontâneo pelo sentimento de culpa da morte paterna, do suicídio de seu benfeitor mineiro e do amargor do adeus ao professor magnânimo da música clássica brasileira do período colonial. Sua angústia não o torna mais melancólico em razão do amparo dado por Pilar, bela mulher escolhida a gosto e à sorte.

Por ser mineiro, Joaquim José de Mendanha simboliza a concatenação de diversos brasileiros e estrangeiros, comprometidos por um desejo maior de construção de si,

atrelados ao torrão de guerras, de revoluções e de brigas, mesclados ao sentimento singular de pertencimento à terra erigida calmamente (“Em poucos anos, Mendanha considerava-se do Sul”, p. 172), mas sem perder o objetivo bélico de independência. Pura demonstração de como o Rio Grande, cultivado por europeus e migrantes, transformou-se num estado sem possibilidade de comparação a outros, criando hábitos e costumes, considerações jurídicas e elaborações literárias próprias, elementos impactantes na solidificação da identidade gaúcha.

“Música Perdida” é um romance sem possibilidade de síntese, pois ele mesmo é a síntese da verossimilhança da imagem do perfeito buscada por cada um na minimização das angústias sentimentais, pessoais e inexplicáveis. Síntese procurada por todos, assim como a “Música Perdida”.

---

\* *Vicentônio Regis do Nascimento Silva é tradutor, professor e crítico literário.*

Assis (SP): Jornal de Assis, 2.nov.2006, p. 2

## O PESO DOS MORTOS NA LEVEZA DA FRASE

Cris Gutkoski\*

Luiz Antonio de Assis Brasil inventa histórias e personagens que se movimentam sobretudo no século 19. Não se trata de capricho ou loucura qualquer: é um projeto estético que o torna especial no grupo dos romancistas brasileiros em atividade. Assis também ficcionaliza ações de criaturas reais da história, mandatários, artistas, religiosos, rebeldes, o que é uma segunda operação de risco, essa de dessacralizar memória de gente conhecida, que tem foto oficial, lápide e dá nome a escolas.

Música Perdida, lançado há pouco, retoma a representação dos impasses da criação artística, presente, por exemplo, no dramaturgo doido de Cães da Província, no índio escultor de Breviário das Terras do Brasil, nos protagonistas de Concerto Campestre e O Pintor de Retratos. A partir do retratista italiano Sandro Lanari, do romance publicado em 2001, o escritor abandonou o estilo mais rebuscado de narrativa numa série de três volumes intitulada Visitantes ao Sul. No livro do meio, A Margem Imóvel do Rio (2003), que rendeu os prêmios Jabuti e Portugal Telecom, o protagonista era um historiador algo desmemoriado do Império, chegado do Rio em missão oficial. Em Música Perdida, o maestro-visitante busca nas lonjuras do Sul um distanciamento das culpas e do próprio talento.

Porque a solidão do músico seria extrema em meados do século 19, em Porto Alegre. "Aqui todos são gente séria". Compositores nos pampas eram tão raros como afinadores de piano no Rio ou em Minas, terra natal de Joaquim José de Mendanha, autor do Hino Rio-Grandense. Há toda uma história universal das condições adversas para a produção da arte em terras periféricas nesse recorte que traça a formação musical de um descendente de escravos. E na escolha do perfil do protagonista ampliam-se espaços e tempos. Para instrumentistas sulistas, não pertence exatamente aos séculos anteriores a tortura dos ensaios no inverno em salas sem aquecimento, os dedos mais rígidos do que as cordas, para o horror de eventuais colegas europeus.

O romance se divide em cinco partes e estas, em dezenas de outras, com exceção da última. São 24 subdivisões numeradas na primeira parte, 19 na segunda e também na terceira, mais 43 pedaços na quarta parte, a mais extensa, que acompanha o músico desde a primeira exibição de sua cantata de gênio, em Vila Rica, até o prolongado exílio entre os gaúchos. A concisão da frase experimentada desde O Pintor de Retratos junta-se aqui com a brevidade de trechos de meia, uma ou duas páginas. Fragmentações dessa ordem possivelmente dizem mais das necessidades de rotina do autor do que das exigências da narrativa. As cenas rápidas vão ganhando ritmo, a cada abertura das cinco partes o leitor é trazido ao tempo presente da ficção, o final de agosto de 1885, os cenários (Minas, Rio, Rio Grande do Sul) vão trocando de cor e de temperatura e o resultado é uma tragédia que se lê como suspense, contada com surpreendente leveza.

As frases da ficção de Assis Brasil perderam quilos de peso, de certa forma elas agora estão flutuando na página. São talhadas com método, raspadas de subordinações, injetadas de sugestão e sonoridade: "A penugem de seus membros era o rocío ao amanhecer sobre as folhas". É provável que, três livros depois, a técnica esteja encontrando o seu limite, afinal fica difícil imagi-

nar construções ainda mais simples do que "Rossini foi um homem gordo" ou "Gostava dos animais e das matas". Mas é preciso reconhecer: o risco (de perder leitores, de perder o rumo) foi chamado ao duelo, e o risco foi vencido, em meia década. As dissonâncias preparam para a harmonia, ensina um dos artistas do livro.

De pesado na história sobressaem as culpas do protagonista, filho de músico e vocacionado desde criança, pressionado por mais de um mestre a abastardar o seu talento. Há diálogos preciosos travados pelos personagens Joaquim José de Mendanha e padre José Maurício, pupilo e professor nas redondezas da Capela Imperial, ambas figuras históricas e algo fossilizadas, agora iluminadas pela ficção. Assis faz o corpo e os gestos se encaixarem no nome de um assombroso personagem secundário, Bento Arruda Bulcão, maior até que Pilar, única heroína nesse clube masculino.

Romancistas podem escolher se a exatidão servil aos fatos dá vida ou enfraquece suas histórias, como escreve Michael Cunningham em *Dias Exemplares*, romance que retrata Nova York em pedaços de três séculos. De ficcionistas, pede-se que as tramas que inventam possam estar acontecendo na imaginação de quem lê, por mais fantasiosas que sejam, como esta, que vai de Itabira do Campo às prisões na Guerra dos Farrapos, dali para os quartos dos empregados de Rossini, em Paris, e de volta para a Praça da Matriz.

Se espaços geográficos também concorrem para a categoria nobre de personagens, o Sul da obra de Assis Brasil é sempre um tipo de vilão, um lugar longe do mundo, terreno de violências diversas. O olhar estrangeiro (de açorianos, russos, mineiros, fluminenses) agudiza os contrastes entre civilização e barbárie. Uma cena especialmente bonita no livro é o desembarque do grupo de músicos sob os tiros da guerra. Duas frases dão conta do recado. Uma delas só tem o verbo. E abre-se o grande campo de fuga para o maestro se esconder de seus mortos.

Assis Brasil estreou no romance em 1976, com *Um Quarto de Léngua em Quadro*. *Música Perdida* é seu 17º título e com ele o escritor completa 30 anos de literatura, o dobro do tempo dedicado como instrumentista à Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Porto Alegre: Zero Hora, 23.dez.2006. Cultura, p. 2.

\* Jornalista. Mestre em Letras.

## ACORDES DO PASSADO

*Maria Helena de Moura Arias\**

A leitura de *Música Perdida* de Luiz Antonio de Assis Brasil, deve ser pausada. Sua escrita obedece a um compasso, portanto, previne-se: melhor que ler é necessário saber ouvir. O livro, que apresenta de forma melodiosa, os últimos instantes da vida do Maestro mineiro, radicado em Porto Alegre, Joaquim José de Mendanha, conhecido pela autoria do Hino Rio Grandense, flui com a firmeza e a densidade dos momentos finais da execução de uma bela peça musical. Como personagem protagonista, o Maestro, que foi discípulo de José Maurício Nunes Garcia, vive um conflito intenso ao buscar em seu passado a sua música perdida. Por isso, o livro, assim como uma orquestra imaginária, aceleram para o *Finale* tão esperado pelo Maestro.

O Maestro José Joaquim de Mendanha, nasceu em Itabira-MG, mas foi no Rio de Janeiro que teve suas aulas com o já conhecido compositor Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia, com o qual aprendeu a ser um músico eficiente. No entanto, para chegar a Nunes Garcia, Mendanha teve que ser uma espécie de protegido de Bento Arruda Bulcão, rico morador de Vila Rica e amante das artes e da música. Ou seja, o protagonista sempre viveu cercado pela música: o pai era mestre de uma Lira que apresentava-se na igreja matriz da pequena Itabira do Campo; Bento Arruda tinha alguma iniciação musical e fez com que ele percebesse e valorizasse o próprio talento e, por fim, Nunes Garcia. Após a morte destes três personagens, Mendanha passa a esperar pela sua hora e, acreditando ter sido responsável de alguma forma, incorpora para si o peso intransferível da culpa. E a culpa é quase tão forte quanto a música.

Quando ainda era aluno de Nunes Garcia, recebeu deste o poema "Olhai Cidadãos do Mundo" escrito pelo músico e poeta árcade Manuel Inácio Silva Alvarenga, com a sugestão de transformá-lo em uma cantata. Realizou o trabalho de forma sistemática e apaixonada. Ao ver o resultado da composição, Nunes Garcia solicitou que fizesse algumas modificações retirando-lhe assim, a sua grandiosidade. Mendanha, preocupado em obedecer, a refaz, mas guarda consigo a música original. A cantata deveria seguir posteriormente para a Itália endereçada ao grande Rossini que dela jamais tomaria conhecimento. O pacote com a música permaneceu esquecido por quarenta anos.

Assim, como a narrativa compõe-se de cinco partes, pressupõe-se, também imaginariamente, que a sua construção inscreva-se no espaço de um pentagrama. Nada mais familiar para um músico como é o caso do autor que fez parte da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre como violoncelista na década de 60, antes de deixar aquela profissão para ser escritor.

É muito justo que seja também assinalada a indefinida posição do narrador, ou dos narradores, porque temos a impressão de que são vários deles a narrarem uma história com muitas voltas, as quais levam o leitor deste século para tempos significativos que são o passado, o presente e também o futuro do Maestro. Ou seja, o passado, que revê sua história pessoal; o presente que registra sua vida em trânsito e o futuro que resume-se na espera pela morte. Mas não se trata de uma indefinição equivocada, mas sim estratégica, com a intenção de tecer e moldar estes tempos diferentes na rede narrativa interna que tem a duração de aproximadamente um dia e uma noite.

A história de Mendanha e sua cantata confunde-se com a remota e nebulosa história de Mozart e seu Réquiem. Uma composição de fundo misterioso, uma lenda sempre presente que transforma completamente a vida de seu autor. O artista se vê limitado e sufocado por sua criação. Assim como Mozart, Mendanha pede à esposa que a sua cantata seja executada em seu

funeral e, projetando uma aproximação maior com o genial compositor, infere-se que aquela música, perdida por tanto tempo, era seu próprio Réquiem.

Por isso, *Música Perdida* é um livro voltado para espírito da arte, simbolizado pela música e que lança ao leitor imagens inesquecíveis como a mitológica de Orfeu e Eurídice, figurados na pintura do cravo da residência de Bento Arruda Bulcão; ou também a constante evocação do músico como criador e artista e não apenas executante, feita pelo maestro, situação esta que o levará a projetar-se como compositor na cidade de Porto Alegre. E, por fim, quando o narrador compara a arte da composição musical com a arte literária, equiparando o músico com o escritor.

Impossível também não registrar a força emocional presente neste Romance que, através de suas personagens, perscruta o leitor diretamente em sua alma, revelando-o a si mesmo.

Curitiba: Jornal RASCUNHO n° 84 (Abril 2007)

\*A autora é Doutoranda em Letras pela UNESP-Assis/SP

## ESCREVER NÃO É TRABALHO, É OFÍCIO

Marcelo Spalding\*

Poucos são os escritores consagrados em seu tempo, premiados pela crítica e queridos pelos leitores, e raros os que, depois de obter tal reconhecimento, ainda dispõem-se a compartilhar sua arte e ensinar jovens escritores sobre os ofícios e os mistérios da produção literária. Para sorte dos que moram em Porto Alegre, há nestes pagos uma destas raridades, e se trata nada mais, nada menos do que o maior romancista do Estado, Luiz Antonio de Assis Brasil.

Assis Brasil há mais de vinte anos ministra uma oficina de criação literária concorridíssima – oficina que lançou para a literatura nomes como Cíntia Moscovich, Amílcar Bettega, Michel Laub, Leticia Wierzchowski e Daniel Galera – em que ensina técnicas e discute possibilidades da criação em prosa nos moldes dos cursos de *creative writing* norte-americanos, de onde Assis não nega vir a inspiração. O aprendiz ouve dicas como “evite uma grande quantidade do pronome *que*”, “leia seu texto em voz alta”, “deixe seu texto dormir antes de reler”, “evite levar a personagem para a janela, os escritores quando não sabem o que fazer sempre colocam a personagem na janela”, e assim por diante. Mas há uma grande lição que fica de toda a oficina, de todo o pensamento do mestre: literatura é trabalho. Ou melhor, ofício.

Pois em *Música perdida* (L&PM, 2006, 220 págs.), mais recente romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, o protagonista é um músico com a mesma angústia de todo escritor, de todo artista, qual seja produzir uma grande obra de arte, o que permite ao narrador travestir-se daquele mestre das oficinas e dar-nos pequenas lições:

“O compositor musical convive com a natureza e os homens. Num determinado momento, sempre novo e inexplicável, uma pequena e desconhecida melodia aflora a seus lábios, e logo ele a está cantarolando. A isso pode se chamar de inspiração. O resto é trabalho de pendurar as notas no pentagrama, escolher a tonalidade, estudar os acordes, obedecer – ou não – às regras da harmonia e do contraponto. Isso, aliás, não é trabalho: é ofício, como o exercido por qualquer escritor”.

O protagonista da obra é Joaquim José de Mendanha, conhecido no Rio Grande do Sul por compor nosso hino, mas representado na obra desde a infância. Filho de maestro da pequena cidade de Itabira, Mendanha é abençoado com um ouvido absoluto (reconhece as notas musicais em cada som do cotidiano), o que motiva o pai a mandá-lo para Vila Rica a fim de estudar música. Na cidade, conhece um rico minerador, o ambíguo Bento Arruda Bulcão, que ajuda o jovem a prosseguir seus estudos no Rio de Janeiro com o célebre compositor Padre-Mestre José Maurício Neves Garcia. E é a partir do contato com o mestre que Mendanha resolve compor, e de fato compõe uma belíssima *cantata* que o Padre-Mestre de pronto rejeita, mas a verdade é que ela o perturba por estar muito acima da capacidade dos ouvidos brasileiros. Por isso Mendanha, quando tiver oportunidade, deixará sua partitura com um francês que promete entregá-la a Rossini, ato este que marca sua existência, pois sua música acaba perdida. Por mais que se esforce, o músico não sabe repetir a composição que ele julga perfeita, e angustiado pela perda da música e dos entes queridos, alista-se no Exército, atravessa o Brasil e desafia a guerra de 1835 no Sul.

Como maestro do Exército, Mendanha é preso pelos rebeldes (leia-se Farrroupilhas) e obrigado a compor o hino da República Rio-Grandense (melodia que se mantém no hino atual do Estado). Mas depois é recapturado pelos imperiais, pede baixa do exército e vai viver com sua esposa na longe e fria Porto Alegre do século XIX, onde trabalha como maestro, compõe diversos hinos mas convive com uma angústia que é o cerne da narrativa: não se considera um artista. Não considera

ter feito sua obra-prima. Ou melhor, acredita ter perdido para sempre a obra que lhe abriria as portas do céu devido a sua excelência.

Não é preciso forçar muito para vermos na ambição, na angústia e na meticulosidade do músico um pouco do mestre das oficinas. Logo num primeiro olhar se percebe que *Música perdida* é por si só fruto de muito trabalho, não este trabalho do mercado que nos exige tantas horas de produção em massa, mas um trabalho artesanal que mescla disciplina e rigor com inspiração e talento. As frases e os capítulos são curtos e densos, cada palavra foi pensada, medida, e o texto vai se desenhando como uma partitura musical repleta de ritmos e significados.

“O tio ensinou-lhe como as notas deveriam ser desenhadas, porque de desenhos se tratavam. Começou pela semibreve, um círculo branco, achatado. A semibreve soava por mais tempo. Durava quatro batidas do dedo sobre a mesa: 1, 2, 3, 4. Em seguida, a mínima, que era a semibreve com uma haste que subia, duas batidas: 1, 2. A semínima era uma notinha negra, com uma haste para cima. As colcheias eram como semínimas, mas a haste para cima. As colcheias eram como semínimas, mas a haste possuía uma bandeirola. As hastes poderiam ser para cima ou para baixo. E assim por diante. Pilar perguntou como os músicos, só olhando aquelas notas, sabiam o que tocar. 'Deus' – o tio respondeu – 'lhes dá esse dom'”.

Quem não acompanha a carreira de Assis Brasil com cuidado e leu um ou outro dos seus romances iniciais (*A paixão de Jacobina*, *Bacia das almas*, *Cães da província*), de certo ficará surpreso com a concisão e o minimalismo da linguagem de *Música perdida*. Mas há uma explicação, e esta é uma história interessante: na viragem do milênio, o autor escrevia seu décimo quinto romance quando, a certa altura, achou que estava se repetindo e apagou tudo o que tinha escrito. Conta o mestre que então abriu em sua biblioteca um livro de *El Cid* e deu-se conta de que dizer mais em menos espaço era a solução técnica que procurava. “Na Idade Média se fazia assim, a Bíblia é escrita assim”, ele diz. E desta forma escreveu *Pintor de Retratos*, lançado em 2001 e *A margem imóvel do rio*, de 2003, este premiado com o Jabuti e o Portugal Telecom.

*Música perdida*, neste contexto, é o terceiro livro depois da mudança estética, terceiro de uma série que o autor chama de “Visitantes ao Sul”, e também um marco do trigésimo ano de sua estreia com *Um quarto de légua em quadro*, em 1976. De lá para cá, de obra em obra, sempre enraizado no Sul e com os olhos voltados para o passado de formação da nossa identidade, Assis Brasil tem se revelado um mestre em seu ofício, um mestre que não se contentaria em armar e medir com engenho palavras, frases e capítulos, mas também compor as obras e publicá-las cada uma a seu tempo, construindo assim uma sólida carreira e um conjunto ficcional perene e respeitável.

\* Escritor.

Digestivo Cultural, 9.01.2007

## A MÚSICA REENCONTRADA DE ASSIS BRASIL

### **Na história de um desacordo entre ambição e vocação, escritor gaúcho realiza contenção máxima dos recursos do romance**

*Fabício Carpinejar\**

Procura-se a revolução do romance no fluxo de consciência, numa linguagem poética, na alternância frenética de espaço e tempo, nos diálogos epiléticos. Mas é possível que ela esteja acontecendo onde ninguém espera, dentro do próprio romance tradicional.

Luiz Antonio de Assis Brasil, 61 anos, admirador de Eça de Queirós, romancista premiado com o Jabuti e o Portugal Telecom em 2004 (3º lugar), tinha tudo para se acomodar: 17 livros publicados e mais de 250 mil exemplares vendidos, especialmente no Rio Grande do Sul. Mas o que fez foi justamente o inverso: procurou mudar seu texto para dentro, não mudar para fora.

Trocou o romancão de mais de 500 páginas, representado, por exemplo, em Videiras de Cristal (que ambienta o conflito dos Muckers), de 1990, pela singeleza de 220 páginas de Música Perdida (L&PM).

Não que tenha renunciado à sua obra pregressa. De modo nenhum, até acentuou o valor do que realizava desde sua estreia há três décadas, com Um Quarto de Léguas em Quadro. Justificou e serenou suas decisões anteriores.

O escritor gaúcho 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. É uma transgressão impensável a um gênero que pede cada vez mais palavras e explicações. Sua violência está no enxugamento da estrutura, ao invés do dilaceramento joyceano ou da desestabilização pós-moderna. Mostra que a novidade pode estar na coerência máxima, em apertar ainda mais o nó-cego de Flaubert.

Se Dalton Trevisan empregou o haikai para desidratar o conto, Assis Brasil recorreu à partitura para afinar o romance. Porque a partitura é um ponto de partida para o músico, nunca a música.

Além do sentido individual de cada instrumento, há um sentido geral do maestro, que só ele sabe. E é justamente na capacidade de harmonizar sugestões e os dois caminhos (o músico-personagem e o maestro-enredo), que o autor vem essencializando seu estilo para consolidar a ideia do conjunto, prevenindo-se da adjetivação excessiva e da gordura ideológica. A descrição do mundo é o universo interior do personagem. Em sua escrita, os desejos estão nas ações.

Música Perdida completa a trilogia Os Visitantes do Sul, ao lado de O Pintor de Retratos (2001) e A Margem Imóvel do Rio (2003). São obras gêmeas, sempre curtas e contundentes, que retratam a passagem de um estrangeiro pelo Estado gaúcho.

O novo livro desfaz alguns equívocos. Claramente, Assis Brasil não é um romancista histórico, é um romancista da imaginação. Um fabulador moral. O enfoque a um período é um pretexto para evoluir a trama. Não medita sobre vidas reais, mas vidas possíveis.

Música Perdida apresenta um personagem verídico, o maestro Joaquim José de Mendanha, que criou o hino rio-grandense. Mas o que ocorre são suposições ficcionais: a fidelidade de pupilo ao padre José Maurício Nunes Garcia; seu envolvimento filial com um mecenas mineiro, Bento Arruda Bulcão; a composição de uma cantata do maestro, Olhai os Cidadãos do Mundo, que teria sido enviado a Rossini; sua relação amorosa com Pilar, copista de seus trabalhos, e inclusive a criação fácil do hino, num punhado de horas, para não ser morto.

A partir de cinco capítulos e dois planos simultâneos da vida de Mendanha, a proximidade de sua morte em agosto de 1885, em Porto Alegre, e sua peregrinação cigana, de Itabira do Campo (MG) ao Rio de Janeiro, Assis Brasil aborda a busca pela composição perfeita. Mendanha, que tem o “ouvido absoluto”, ou seja, o dom de ler musicalmente os sons do cotidiano, enfrenta uma série de resistências para se propor como artista. As limitações começam com sua família, onde o pai apenas quer que seu filho o substitua na banda da cidade, e prosseguem com a convivência com o padre-mestre José Maurício Nunes Garcia, que sempre alerta para a incompreensão do público brasileiro de criações mais sofisticadas.

Mendanha percebe seu sonho como um castigo, seu talento como um estorvo. É censurado quando deseja fazer uma música de tradição europeia num contexto submisso (caracterizado por apadrinhamentos políticos), acuado pelas dificuldades materiais e remota culpa de não atender às expectativas (sua e dos outros). Migra de cidade a cidade, até o ponto de se alistar numa banda militar e ser enviado às gélidas planícies sulinas. “Mendanha soube que os músicos são, ao mesmo tempo, os mais desprezíveis numa guerra, a ponto de serem indignos de fuzilamento, mas também os mais necessários.”

Assis Brasil, que já foi integrante da Ospa (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), expressa nas desventuras de Mendanha uma parábola do “complexo de vira-lata”, expressão alcunhada por Nelson Rodrigues, de que o brasileiro se sente ameaçado pelo próprio talento, e não apaga a desvalia ancestral de colonizado. No fim de sua trajetória, o personagem sobrevive de fazer hinos sob encomendas e sufoca sua aspiração estética, encarnada na cantada inédita.

Um parâmetro ao enredo de Assis Brasil são dois contos de Machado de Assis: Cantiga de Esponsais, em que o mestre Romão tenta inutilmente fazer sua grande peça e acaba a descobrindo, após anos de infortúnio, na forma de assobio de uma moça, e O Homem Célebre, no qual o compositor Pestana submete-se a criar polcas para o sucesso de público e se afasta da arte erudita.

Mendanha seria como amálgama machadiano entre Romão e Pestana: a cisão entre ambição e vocação, o desacordo entre a solidão criadora e a aprovação social, além de questionar a identidade nacional, o que é nativo e o que é herdado e a refração histórica ao estranho e minoritário.

A principal qualidade da narrativa é a coesão do discurso, a redução da história a somente os episódios marcantes de Joaquim José de Mendanha, permitindo a compreensão panorâmica das escolhas e do limite de atitude do protagonista.

Entretanto, ao cuidar com precisão de cada período gramatical e da sonoridade exata, Assis Brasil corre o risco de dizer menos do que precisa, de interpor vazios narrativos e cair na arrogância da lacuna. Correr riscos não é os infligir.

O romancista modula uma vida rica de episódios em pouquíssimas páginas, não matando a fome e abrindo largamente o apetite. Tem sempre à sua disposição o fraseado legível, lapidar e conclusivo, que fermenta o subtexto, como no momento que Bento Arruda Bulcão se sente abandonado: “Aquela seria a voz de um morto, se os mortos falassem”, ou no momento em que Mendanha reflete sobre o suicídio: “É a forma mais cruel de permanecer dentre os vivos”.

São esses grandes momentos que fazem qualquer livro voar. Mesmo que as asas sejam as silenciosas da coruja.

São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 4. fev. 2007.

---

\* Fabrício Carpinejar é jornalista e escritor, autor de *O Amor Esquece de Começar* (Bertrand Brasil, 2006), entre outros.

## UM OLHAR SOBRE O PAMPA

Ricardo Ritzel

Definitivamente Luiz Antonio de Assis Brasil mudou. Suas frases estão mais curtas e as narrativas mais ágeis. Mas não se enganem; seus personagens continuam densos e suas histórias, magnéticas. A trilogia “O pintor de retratos”, “A margem imóvel do rio” e “A musica perdida” são o melhor exemplo desta nova fase do escritor gaúcho que assina também obras como “A prole do Corvo”, “Cães da Província” e “Um quarto de lésua em quadro”. O escritor mudou para melhor.

Esta trilogia de Assis Brasil é o olhar do estrangeiro sobre o Rio Grande do Sul. É também a visão do homem comum sobre as mudanças do mundo. A transformação da sociedade monárquica, agro-pastoril e rural do século XIX em sociedade urbana, industrial e republicana do século XX. É um pouco todos nós brasileiros, oriundos de alguma imigração. Mas, sobretudo, “O pintor...”, “A margem...” e “A musica perdida” são obras que discutem o homem e seu relacionamento com a arte. São épicos contados com sensibilidade e técnica ambientados na então longínqua Província do Rio Grande do Sul.

### O pintor de retratos

Em “O pintor de retratos”, L&PM, 2001, o protagonista do romance é Sandro Lanari, um aprendiz de pintor de retratos italiano que vai estudar em Paris nos meados do século XIX. Descobre o amor de uma mulher e a arte da fotografia feita pelos vanguardistas franceses da época. Abandona tudo por estes dois novos amores. Desilude-se com ambas paixões. Declara guerra ao progresso e a fotografia. Emigra para o Brasil e se estabelece no Rio Grande do Sul em plena revolução federalista de 1893. Por um acaso do destino, é recrutado por uma coluna revolucionária maragata e vagueia forçosamente por este pampa como fotógrafo dos rebeldes. Uma ironia que irá mudar sua vida e sua arte.

Luiz Antonio de Assis Brasil compõe este romance com uma reconstituição histórica primorosa. O escritor faz Lanari e seus leitores percorrerem a formação dos pintores retratistas europeus com suas misturas de cores e nuances. Quando surge a fotografia e ela se consagra como arte, Lanari tem que esquecer toda sua formação com a pintura e se adaptar a captação da imagem pela luz e pela sombra. A desvendar os segredos do enquadramento e da revelação. É uma nova forma de ver e descrever as pessoas. Uma alusão ao homem e suas circunstâncias, ao embate da vida e da arte, entre o que se quer e o que se tem de fazer. Bem significativo para tempos como estes e o ritmo vertiginoso de revolução tecnológica e social que caracteriza nossa época em pleno século XXI.

### A margem imóvel do rio

O segundo romance da trilogia é “A margem imóvel do rio”, L&PM, 2003. Nesta obra, Assis Brasil nos conduz pelos estertores da monarquia brasileira e o alvorecer da república. Na penúltima década do século XIX, o cronista da corte vê sua monótona rotina ser alterada por uma carta que chega ao Paço vinda da distante província do Rio Grande do Sul, endereçada a Sua Majestade Dom Pedro II. Na missiva, um estancieiro gaúcho de nome Francisco da Silva, cobra uma promessa feita vinte e um anos antes pelo Imperador Dom Pedro II: agraciá-lo com o título de Barão, em reconhecimento à sua hospitalidade e serviços por ocasião da visita imperial às terras do Sul. Como os registros do im-

pério nada revelavam, o cronista parte em viagem para o interior da Província mais meridional do Brasil. A palavra do Imperador está em jogo. Quem é Francisco da Silva?

Os contrastes da sede do Império, o tropical e festivo Rio de Janeiro, com as fronteiras gélidas e belicosas do pampa, revela a velha aristocracia rural gaúcha, e seus costumes e tradições. O cronista da corte é o olhar forasteiro para os homens e mulheres que delinearam a fronteira meridional do Brasil com espadas e patas de cavalo. São os fantasmas que assombram mulheres solitárias e homens rudes que percorrem uma margem imóvel do rio, ávidos por ouro e prestígio em uma sociedade em transformação. “A margem...” são as entranhas expostas do Rio Grande.

### **Música perdida**

Com o romance “Música perdida”, L&PM,2006, a trilogia de Assis Brasil é encerrada com maestria. Novamente a visão do estrangeiro é que nos conduz para esta trama de pecado, culpa e redenção. O protagonista é Joaquim José de Mendanha, um mineiro que estudou música com um dos maiores mestres musicais brasileiros da segunda metade do século XIX. Mendanha vê sua vocação musical ser confirmada e torna-se a grande expectativa da musica nacional daqueles distantes dias. Porém a vida lhe prega uma grande ironia. Circunstâncias incontroláveis, entre as quais uma certa música perdida, levam-no, de renúncia em renúncia, a abdicar de seu talento e acabar nas geladas planícies do pampa.

Porém esta renúncia de Mendanha, que o faz mergulhar na mediocridade de uma carreira sólida e bem-estruturada, lhe leva a repensar a vida em uma turbulência emocional que terá o dom de redimi-lo e transformá-lo. “A musica...” é a sensibilidade entre o rústico, é a civilização entre a barbárie, é o conhecimento entre a ignorância, é a música sobre o silencio. “Música...” é o Rio Grande do Sul em forma de letras. É uma narrativa que através da musica, nos leva a refletir sobre as contradições das terras do sul. Boa leitura.

Santa Maria: A Razão., 22.mar.2007

## A MÚSICA DE UM MESTRE MULATO EM PROSA

Leonardo Martinelli \*

Romance polifônico, de leitura agradável e fluída, o livro **“Música perdida”**, de **Luiz Antonio de Assis Brasil**, tem como personagem principal uma figura que, apesar de relativamente comum na ficção universal, é ainda muito rara na literatura nacional, isto é, o compositor.

Um dos principais romancistas brasileiro em atividade e autor de obras premiadas – tais como “A margem imóvel do rio” e “O pintor de retratos” – em “Música perdida” (pelo qual concorre este ano o Prêmio Jabuti de melhor romance) Assis Brasil toma como fio condutor a vida do compositor mineiro **Joaquim José de Mendanha** (1801-1885), que na vida real é mais conhecido por ser o autor da música do **Hino Farroupilha**, mais tarde conduzido ao status de hino oficial do Rio Grande do Sul. Em uma laboriosa teia narrativa, na qual a ficção e a biografia se entrelaçam de forma coesa em diversos lugares do tempo e do espaço, o escritor constroem personagem complexo, no qual valores, deveres e anseios antagônicos travam uma batalha constante ao longo da sua vida.

### **Música de ficção**

É com relativa frequência que a vida dos compositores clássicos têm sido o mote de diferentes obras de ficção, seja na literatura, na dramaturgia ou no cinema. Reais ou imaginários, é desde meados do século XIX que o compositor é uma fonte para drama e conflitos. Uma vez no campo da invenção literária – e não mais na acuidade histórica da biografia – o compositor é um personagem de grande densidade psicológica, e a vida que gira em torno dele é algo tão denso quanto sua mente criativa, o que faz de sua obra e vida singulares frente à ordinariade do cotidiano e do cidadão comum. Seja Mozart e Salieri da pequena peça de teatro de Púchkin, o Beethoven do filme de Bernard Rose ou mesmo os fictícios Adrian Leverkühn, de Thomas Mann, e Jean-Christoph, de Romain Rolland, o compositor enquanto personagem de ficção mostra-se um figura complexa e interessante.

Apesar da grande oferta e peculiaridades que a música brasileira oferece como referência, a figura do compositor em sua ficção é ainda escassa, quando não constrangedora (tal como o filme “Villa-Lobos: uma vida de paixão”, de Zelito Viana). Tendo isto em vista,

o livro de Assis Brasil revela-se ainda mais surpreendente, na medida em que ele elege o desconhecido Joaquim José de Mendanha como personagem de seu romance.

O nome deste compositor por ser colocado ao lado de outros que, apesar do virtual anonimato no qual se encontram em nossa atual cultura musical, são nomes importantes para história da música brasileira, tais como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes, João de Deus Castro Lobo, Manoel Dias de Oliveira e **José Maurício Nunes Garcia** (este também um personagem em “Música perdida”).

Todos são compositores pertencentes ao que se convencionou chamar de “música colonial”, isto é, produzida em meados do século XVIII até os primórdios do XIX, nos então centros de riquezas brasileiros, em especial, as Minas Gerais e o Rio de Janeiro.

### **A vida do mestre mulato**

Nascido Vila Rica, o compositor Joaquim José de Mendanha (que no romance é também chamado pelo apelido de **Quincazé**) realizou estudos e trabalhos profissionais no Rio de Janeiro, de onde posteriormente partiu para longínqua Capital da Província do Sul, em meio às conturbações que assolavam o Império naquela época.

Mulato, Mendanha faz parte de um tipo que se tornou relativamente comum na música brasileira da época, quando parte considerável os ofícios musicais religiosos e laicos estavam a cargo de músicos oriundos de famílias humildes, e a profissão era um dos principais meios de ascensão social de então.

Em sua imensa maioria, esses compositores realizaram sua formação musical de forma improvisada, apoiando-se muito mais em seu talento do que em um método formalizado. Grande parte de suas produções foram dedicadas à música religiosa, por meio de partituras que seriam executadas por cantores e instrumentistas com uma formação aquém dos músicos que seus contemporâneos europeus dispunham para materializar sua música.

Neste sentido, é notável o cuidado de Assis Brasil ao mostrar ao leitor não só as peculiaridades do cotidiano musical pré-republicano, que em muito se contrasta com estereótipo de luxo e excelência que cerca as práticas europeias, mas também como este ambiente foi determinante na vida de seus personagens, tal como fica especialmente claro nas falas de Nunes Garcia, para quem a consciência de nossa rusticidade musical chega ao ponto da abnegação intelectual. “Se deseja ser compositor no Brasil, domine seu talento”, diz a certa altura ao protagonista Quincazé.

A frase, de certa forma, ilustra uma das ideias principais do livro, qual seja, o perpétuo estado de ansiedade do artista sempre em meio a forças antagônicas: o poder e o ceder, a nobreza artística e a indigência comercial, a sofisticação da intelectual e o simplismo do público. Mas o antagonismo maior, que por fim é o que faz o protagonista abandonar o cosmopolitismo carioca para a provinciana Porto-Alegre oitocentista, é o choque decorrente entre as obrigações sentimentais juntos aos seus próximos (em especial ao pai e aos seus mestres-tutores) versus a vaidade e a ambição naturais a um jovem artista.

Com sua prosa envolvente e a familiaridade com aspectos históricos e técnicos das práticas musicais, Assis Brasil oferece ao leitor uma obra bela e consistente sobre a música e vida que mesmo que momentaneamente recuperada, estará inexoravelmente perdida devido ao fatalismo que projeta sua sombra sobre os trópicos brasileiros.

*Gazeta Mercantil*, São Paulo, 29.jun.2007. Caderno Fim de Semana

---

Leonardo Martinelli é músico, musicólogo e escritor.

## EM NOME DA HARMONIA

Renata Miloni

*Assim Assis Brasil se mostrou em seu romance: mantendo um ritmo sensatamente emocionante do começo ao fim, com a honesta prioridade não de impactar, mas de ser fiel ao texto, ao tom de narração escolhido.*

Em uma de minhas recentes descobertas tardias, percebi que todo começo de livro deixa o leitor apreensivo, como se aquele objeto fosse uma ameaça e exigisse que a pessoa esteja em permanente posição de defesa. Com *Música perdida* (L&PM Editores), de Luiz Antonio de Assis Brasil, aprendi que é preciso ter mais paciência na leitura do que eu imaginava.

Comecei a ler com inúmeras dúvidas e descrenças, fazendo daquele livro um estranho cuja única intenção era me cegar. É realmente necessário se livrar de certos costumes e pré-julgamentos ao iniciar uma leitura. Não sei se me deixei levar pelo ar sombrio que sobrevoa a literatura brasileira, pois confesso ter ido pronta para o ataque. Minha pré-reação durou apenas uma página, tempo suficiente para que eu admitisse ter em mãos um grande livro, que se tornaria muito importante para mim.

O cuidado e a delicadeza com os quais o autor tratou a morte, o luto negado, o susto e o terror que vive dentro das pessoas estão presentes em cada linha, na medida de uma música em plenitude. O recurso de frases curtas, com a intenção única de dar um certo efeito ao texto, nunca me agradou, mas reconheço que, para fugir de um impacto não calculado, o escritor deve ter uma lucidez muito maior do texto. E assim Assis Brasil se mostrou em seu romance: mantendo um ritmo sensatamente emocionante do começo ao fim, com a honesta prioridade não de impactar (o que pode ser uma consequência e não um propósito), mas de ser fiel ao texto, ao tom de narração escolhido.

### **BULCÃO, O MELHOR PERSONAGEM**

*Música perdida*, longe de ser uma biografia, como o próprio autor já disse, trata dos momentos vividos — com a exceção de alguns detalhes que poderiam ter eliminado a literatura do livro, se assim posso dizer — pelo maestro Joaquim José Mendanha (autor do hino rio-grandense), os quais, dentro da ficção, o fizeram entender o que é ser um verdadeiro músico, um artista completo, e que nada teria sentido enquanto ele não aceitasse quem era e o que sua música fazia, levando o tempo que precisasse.

O pai de Quincazé — apelido do maestro quando jovem —, também músico, descobriu que o garoto tinha ouvido absoluto (característica daquele que consegue identificar uma nota musical isolada, algo muito raro) e decidiu que seu filho deveria se dedicar ao estudo da música. Após alguns anos e o jovem Mendanha vai para Vila Rica, Minas Gerais, e conhece Bento Arruda Bulcão, que se transforma em seu primeiro mestre. Com ele, Quincazé aprende acima de tudo o lado romântico da composição, aquele que não exige que o compositor anote, mas que conheça a música para sabê-la — o que diz muito sobre a vida:

*No momento em que se anota a música, ela perde o seu drama. Mesmo que o compositor escreva todas as indicações [...], nunca será como ele pensou e como ele sentiu. [...] São apenas palavras. E o que são palavras?* (página 36)

A convivência com o jovem fez renascer em Bento Arruda Bulcão uma paixão pela vida, a ansiedade para que ela continue e não pare. Na minha opinião, é o melhor personagem do livro. Seu desenvolvimento faz com que o leitor esteja ao seu lado o tempo todo, vendo seu sofrimento por tudo o que perdeu, pelo que não pôde realizar, acompanhando os estouros de felicidade e uma rara satisfação de ter Mendanha como aluno.

Decidido de uma forma completamente altruísta (do verdadeiro amor que concede a liberdade, do corte violento e necessário), Bento encaminha Quincazé para o Rio de Janeiro, onde teria melhor educação musical com o Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia. Chegando ao Rio, Mendanha aprende sobre música e vida, mas de forma contrária à que Bulcão havia lhe passado. Encantado com as novidades do aprendizado e as possibilidades da nova cidade, o protagonista corta aos poucos o contato com seu primeiro professor, deixando-o num passado quase sem significado — um possível desvio dessa personalidade ainda em formação. Na cidade também consegue trabalhos, passa a considerar Nunes Garcia seu grande mestre e conhece sua futura esposa, Pilar — aquela que lhe dará força até nos momentos em que tudo parece acabar, inclusive quando Mendanha não vê a arte existir mais.

#### **A PROCURA SEM FIM**

É muito fácil, na juventude, lidar com o dom que se possui, pois nada além dele é exigido. A maturidade faz com que se conviva com esse dom, o que muitas vezes implica na desistência dele por inaceitação dos que rodeiam a pessoa e, conseqüentemente, dela própria. Quincazé, em *Música perdida*, foi feito por influências. A crença única em seu talento anula a confiança em si a partir de si. O que ele é não o faz músico, mas é o que os outros querem — principalmente seu novo professor, o Padre-Mestre — que ele toma como garantia. Sua música é feita por indicações de certo e errado, sempre ditas por outras pessoas, inicialmente e de forma mais pura por Bento Arruda Bulcão.

Aos 40 anos, Mendanha compõe uma cantata, o auge de todo o seu estudo, a composição que confirmaria a grandeza de seu talento. O Padre-Mestre aprova implicitamente a cantata, mas considera um ato de soberba um músico brasileiro querer apresentar uma composição como aquela. Por isso, Mendanha decide fazer uma nova versão, de acordo com o que Nunes Garcia considera aceitável para os ouvidos do país. Isso não o impede, no entanto, de futuramente tocar a composição para um grupo de franceses, que ficam maravilhados com a exímia capacidade do músico e se propõem a enviar a partitura da cantata a Rossini. Mendanha cede aos elogios e, a partir daquele momento, se despede, sem saber, de seu auge na música.

Inicia-se então a negação do maestro pela vida, sob a tortura de uma procura que ele sabia jamais terminar. O satisfatório da vida é que quase sempre estamos errados e ainda temos direito à redenção (inclusive da culpa, inexistente no caso de Mendanha). Uma redenção que pode surgir quando uma orquestra se aquieta, tamanha a perfeição com que se executou uma música, quando a ausência de aplausos indica o intocável da arte.

Durante o livro inteiro, todos, de alguma forma, estão em seus limites. Todos se encerram, em nome da harmonia, para que Mendanha reapareça para si. *Música perdida* é, assim como a composição de seu protagonista, uma cantata a anunciar seu estado natural de vida: o imortal.

Le Monde Diplomatique

<http://diplo.uol.com.br/2007-12,a2096>

**MÚSICA PERDIDA, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL:  
UM SEGUNDO OLHAR**

*Gritava contra o destino, esse ente imune às blasfêmias.*  
Luiz Antonio de Assis Brasil, *Música Perdida*

Vamberto Freitas\*

Ficção e História têm uma longa tradição no Brasil, especialmente nos seus dois pólos mais geográfica e culturalmente longínquos: o Nordeste dos sertões e o Sul das pampas. Não creio tratar-se aqui de qualquer ironia imposta no processo que levou à criação da nação imensa e dividida por distintas áreas territoriais, nem sequer pelo processo guerreiro e caótico traçado desde a colonização iniciada em Quinhentos. No entanto, a força e o dramatismo, quase sempre trágico, da literatura brasileira correspondente a essas duas realidades, encontra um paralelo no outro país americano a norte, com a experiência sulista e a literatura que dela brotaria imparavelmente desde a Guerra Civil até aos nossos dias. Ou, como diria Edmund Wilson, que andava sempre atento a estes fenómenos de várias sociedades, os *centros* do poder são sempre hegemónicos e as outrora periferias sangravam real e espiritualmente pelo seu lugar digno no parto da nação a que fatalmente teriam de pertencer, com ou sem o seu consentimento. O ensimesmamento provocado por esses tremores violentos e pela solidão “redime-se” historicamente em literaturas que saltam dos seus recantos para a humanidade em toda a parte. Melhor do que a História convencional, já muitos outros o disseram, só a arte tem sido capaz de retratar o coração humano em épocas de grandes conflitos colectivos, ou em guerra “consigo próprio”.

A vasta obra ficcional de Assis Brasil é como que uma gigantesca tela de cores sombrias na qual o indivíduo nos olha e silenciosamente e nos interroga, sem nunca deixar de perceber que por detrás dele e cercando-o em todas direcções estão os seus mundos em comoção violenta, ameaçadora.

*Música Perdida* recorre a figuras marcantes ou esquecidas da vida cultural brasileira a meados do século XIX, acompanhando-os nos seus agitados ou apagados percursos de vida, e sobretudo recorre à própria arte, a criação aqui um acto ou gesto simultaneamente demoníaco e sagrado, o jogo de espelhos que nos devolve a “nossa” própria imagem, a epifania do leitor ao reconhecer-se nas obsessões do artista reinventado nessas páginas. A certa altura neste romance o narrador diz que os grandes escritores são aqueles que dizem o que queremos ouvir ou o que reconhecemos como sendo parte de nós. É certo que o protagonista de *Música Perdida* é compositor e músico, Maestro Joaquim José de Mendanha, que parte de Minas Gerais para o Rio de Janeiro e depois para Porto Alegre, sempre à procura do seu lugar de artista numa sociedade em comoção. De sangue negro e de origens ainda escravagistas, a sua potencial genialidade, real ou imaginada, reconhecida e apoiada por aristocratas, burgueses ou outros artistas, nunca supera nem a sua condição pessoal nem a turbulência colectiva em curso. Acaba os seus últimos quarenta anos em Porto Alegre, amado mas incompleto, como instrutor, maestro de bandas e pequenos grupos musicais de vária ordem, sonhando com os seus ídolos europeus, esses num pedestal inatingível, alicerçados numa mítica da grandeza europeia que se encarregava de marginalizar todos e qualquer um fora do círculo geográfico escolhido pelos deuses. *Música Perdida* não é um romance *sobre* música (se bem que o leitor desconhecedor muito sobre ela aprende), como *Moby Dick* não é *sobre* baleias; se este sugere como a natureza indiferente pode actuar e corromper o coração humano, *Música Perdida* traça os elementos sociais que, por mais alheios que sejam aos projectos ou à genialidade de

cada um, acabam por cercear toda a força e vontade de um artista. Não há, parece, como fugir ao Destino. Até a mulher amada por Mendanha aparece um dia por mero acaso, ou pelo menos sem que ele a esperasse. É a única força do romance que traz ao protagonista a felicidade calma, a que mais nada pede nem requer senão companhia e cumplicidade. O resto é Tropa e Igreja, “aceitando” quem lhes convém, e assim condicionando, sempre, o seu destino, essa suprema “blasfêmia”.

A estrutura narrativa de *Música Perdida* leva-nos ao passado e presente do tempo ficcionado, os passos decisivos na vida de Joaquim José de Mendanha são traçados desde a sua juventude para que o acompanhem no último dia, nas últimas horas que precedem a sua morte em Porto Alegre a 28 de Agosto de 1885. Da “voz” ambígua do narrador retiramos com toda a precisão o estado interior do protagonista encarando a morte eminente, uma torrente ao mesmo tempo de angústia e aceitação. Esta fluidez de “factos” e conjecturas leva-nos a esquecer o tempo recuado da narrativa, colocando-nos (no próprio tempo dos leitores, hoje) diante desses espelhos, ora claros ora distorcidos, devolvendo-nos a nossa própria humanidade, a nossa própria condição entre a felicidade das coisas realizadas e o desespero das dúvidas. Depressa esquecemos a geografia, as circunstâncias históricas, as estrelas do Sul, o próprio Brasil. “Sim, aqui é longe”, observa o narrador a determinada altura referindo-se ao estado de espírito do seu protagonista. Como que a dizer: a nossa casa, o nosso “território do coração”, as nossas circunstâncias, uma vez mais, ficam sempre “longe” dos nossos sonhos, das nossas angústias de querer viver a promessa que se mantém sempre, para todos, a promessa. É esse o confronto eterno entre a genialidade que a poucos ilumina e a trivialidade circundante dos restantes. “Queimem esta casa”, escreveu um dia o romancista sulista norte-americano William Styron. Mendanha tem nas suas últimas horas de vida um desejo muito parecido, concretizado por completo, num acto elegíaco pelos que o amavam. Deixem que a memória de tudo e de todos pereça comigo.

*Música Perdida* de Luiz Antonio de Assis Brasil faz parte do tríptico iniciado com *O Pintor de Retratos* (2001) e *A Margem Imóvel do Rio* (2003). A Grande Arte não tem, nunca teve, geografias exclusivas. Só língua e linguagens.

New Bedford, USA: Portuguese Times, 5 Mai 2010, p. 15

\* Vamberto Freitas é escritor, professor e crítico literário.

## MÚSICA INACABADA

Vicentônio Regis do Nascimento Silva\*

O tripé Literatura/História/Música rendeu bons dividendos estéticos, acadêmicos, críticos e de público a Luiz Antonio de Assis Brasil, cujo projeto temático consolidou-se ao longo de mais de trinta anos de carreira. O escritor gaúcho, que recebeu dezenas de prêmios literários, fez do romance seu gênero de expressão maior, alçou a História à condição de alicerce de suas tramas e escolheu a Música como parceira predileta de suas composições. O resultado da junção desses três elementos é observado, por exemplo, em *O homem amoroso* (1986), *Concerto campestre* (1997) e *Música perdida* (2006). Embora aglutine as características da universalidade, o conjunto de suas obras concentra-se nos esforços de explicação da identidade do Rio Grande do Sul, cenário em que transcorre boa parte dos enredos de seus livros. Essa universalidade acompanha de perto as transformações pelas quais passaram as ciências nos últimos duzentos anos na medida em que os narradores (in)conscientemente assimilam a descentralização do enfoque historiográfico renovado a partir do século XX. Se, em um primeiro momento, Érico Veríssimo constrói gaúchos valentes, corajosos, ousados ou audaciosos por meio de personagens destemidos e treinados para enfrentamentos beligerantes, cristalizados na esteira dos grandes vultos cultuados por ações heróicas e vitoriosas, Luiz Antonio de Assis Brasil investiga os bastidores, seguindo os indícios de relatos de homens simples que vieram de outros estados e de outros países, ressaltando a heterogeneidade da visão sulista e seguindo os vestígios do que, no sistema científico, se batizou de História da Vida Privada.

A diferença entre a História que enaltece vultos (seguida por Érico Veríssimo em alguns de seus títulos) e a História dos bastidores, percorrida por Luiz Antonio de Assis Brasil, consiste não apenas na humanização do indivíduo/personagem, mas também do coletivo que compõe o Rio Grande do Sul. Assis Brasil estiliza o gaúcho problemático, alegre, preconceituoso, limitado, solidário, compreensivo, oprimido, medroso ou nervoso. Seus personagens simbolizam as modificações das interações sociais: o sensacional desaparece em favor do comum; o briguento sai de cena em benefício do mediano, que opta pelo diálogo na solução das controvérsias rotineiras; o discurso oficial perde o caráter único em prol da pluralidade das versões dos ignorados, marginalizados ou esquecidos; o herói retira do palco sua imagem de glória imbatível para justificar suas frustrações de amor e de sobrevivência. O deslocamento do enfoque historiográfico na condição de fator de humanização dos personagens ganha impulso quando os elementos geográficos – como o frio excessivo ou o calor ameno, de grande relevância no comportamento grupal – despontam nas considerações do narrador ou nos diálogos dos personagens.

Se o tripé Literatura/História/Música aparece regularmente no projeto romanesco de Luiz Antonio de Assis Brasil, o estilo – nas melhores considerações de Heráclito sobre o movimento da realidade – inaugura o século XXI integralmente revigorado: orações, parágrafos e capítulos longos são substituídos pela essencialidade. *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida* – trilogia intitulada Visitantes ao Sul, que analisa o olhar e a contribuição do estrangeiro na formação do Pampa – são os resultados desse novo estilo. *Música perdida* é nosso objeto. O enredo de *Música perdida* abre-se com o andar curvado do famoso maestro Joaquim José de Mendanha, Mestre de Música da Catedral de Nossa

Senhora da Madre de Deus. A saúde debilitada apressa-o a revelar uma verdade incompleta que tem início no processo de reconstrução da memória e de rememoração, enumerando os fatos iniciados na infância.

O pai de Joaquim José de Mendanha regeu uma lira e, apesar dos poucos rendimentos obtidos no exercício da função e das complicações causadas pela falta de criatividade para compor hinos e músicas sacras, sonhava na formação do filho. Para atingir sua finalidade de transformá-lo em maestro, recorre ao apoio financeiro da hierarquia episcopal que, percebendo a repetição exaustiva das músicas paternas e apostando no ouvido absoluto do filho, opta por despachar o último para frequentar aulas em Vila Rica, impulsionada pelas notícias de passeios noturnos nos prostíbulos.

Mendanha escreve sucessivas cartas reclamando de sua situação, mas o pai ordena que se esforce até aprender composição. Em Vila Rica, abriga-se na casa do bacharel Bento Arruda Bulcão, cuja fama de impotente – a cidade sabia que o casamento não se consumara nem na noite de núpcias nem nas posteriores, resultando na devolução tanto da esposa quanto do dote – o angustia ao perceber o anfitrião zanzando durante a madrugada. A respiração sôfrega e ofegante constrange o aprendiz que, se aprofundando na teoria e na prática, aprendendo filosofia e ensaiando possibilidades de compreensão das relações entre música, liberdade e cidadania, recebe apoio financeiro do bacharel para virar aluno do padre José Maurício Nunes Garcia.

A chegada ao Rio de Janeiro impacta a percepção da realidade de Mendanha que, na primeira visita ao compositor sacro, desconstrói a imagem de glamour decorrente do reconhecimento público: o padre José Maurício Nunes Garcia mora numa cabana miserável, produz os utensílios domésticos de que necessita e possui grandes dificuldades financeiras. Seu declínio se iniciara quando Marcos Portugal roubara seu lugar na Capela Imperial, alicerçado por dois motivos compósitos, que ocupavam lugares centrais nas discussões sociais e políticas do século XIX: imperativos raciais e superioridade européia. As propostas de branqueamento da população brasileira vigoravam em grande escala numa suposição de que o salto qualitativo da nação transcorreria exitosamente quando da assimilação dos costumes europeus. Entre um branco e um não-branco (nem Mendanha nem Nunes Garcia eram brancos), um branco se sobrepunha. Entre um brasileiro e um europeu, o europeu levava a melhor. Valendo-se de um ditado popular, o maestro Marcos Portugal destronara o padre José Maurício matando dois coelhos com uma cajadada. Numa análise da metáfora, a substituição do brasileiro José Maurício Nunes Garcia pelo europeu Marcos Portugal simbolizaria a vitória da civilização (européia) contra o retrocesso (latino-americano).

Os debates em torno da identidade nacional geram confusões na abordagem dos movimentos políticos, da expansão científica, da recusa ao religioso, do estouro das verdades absolutas e indiscutíveis. Tais confusões são perceptíveis em Mendanha que, mesmo sem esclarecimentos suficientes sobre Cidadania e Liberdade, aceita, menos por compreensão do que pelo impacto poético, compor a música da cantata “Olhai, cidadãos do mundo”.

Ao fim de *O pintor de retratos*, sobressai a impossibilidade de reconstrução da fotografia do homem. A mensagem ressalta a dificuldade não de reconstruir a imagem física, mas alude à complexidade de reconstrução do espírito humano, dilacerado por acontecimentos incontroláveis e inevitáveis da vida. Esses acontecimentos incontroláveis e inevitáveis são vivenciados intensamente por Mendanha em, pelo menos, duas ocasiões: as mortes do padre José Maurício Nunes Garcia, no Rio de Janeiro, e do pai, em Itabira do Campo (MG), ambas, no mesmo dia. Tempos depois, a notícia do desvario de Bento Arruda Bulcão que, em momento de desespero, retalha o pênis com um punhal e, em seguida, atira na cabeça.

Os fatos transportam-no de volta a Itabira do Campo onde conhece a

copista de pentagramas Pilar Amarante dos Reis. O trabalho de música segue a rotina: é convidado a entoar algumas de suas composições em Vila Rica por ocasião da visita de alguns franceses à cidade. Um desses franceses, encantado com seu talento, incumbe-se de remeter o trabalho a Rossini. A música enviada ao italiano tinha sido aprovada por José Maurício Nunes Garcia que, advertindo Mendanha, recomendara para guardar tal composição: se a música não carregasse grande quantidade de teor profano, seria a música da consagração divina. Sem guardar esboços ou restos de composição da Música Perdida, Mendanha ensaia reescrevê-la, mas nunca obtém êxito impedido, em grande parte, pelos fantasmas do pai, de José Maurício e de Bento Bulcão. A inspiração perdera-se definitivamente?

A trajetória do pentagrama da *Música perdida* realça o caráter da descentralização do enfoque historiográfico na reconstrução dos bastidores. Rossini aguarda um carro de aluguel que o levará a uma apresentação deplorável, mas que valerá o sacrifício em decorrência de jantar servido que a sucederá. Enquanto espera o transporte, o empregado entrega-lhe um envelope, recusado imediatamente pelo patrão. Adivinha tratar-se de um trabalho de compositores menores e desconhecidos; ordena que se livre da correspondência. O empregado então usa parte do envelope para secar os pés molhados pela chuva e guarda o remanescente das partituras em cima do guarda-roupa, onde é esquecida. As descrições do menosprezo do músico italiano glutão e da guarda desleixada do empregado captam a essência do trabalho do historiador que, remexendo nos bastidores e remontando caminhos, persegue documentos indispensáveis para, segundo Foucault, montar o quebra-cabeça da verdade.

As partituras – saídas do Brasil e esquecidas na Europa – são os historiadores na busca incessante de fontes, de inscrições, de sussurros, de pistas, de indícios, de sinais, de manifestações que ajudem a formular a História. Mas, afinal, que História?

As quatro primeiras partes do romance aludem ao triângulo Literatura/História/Música – ressaltando, por meio do enredo e das ações dos personagens, os desencontros rotineiros, psicológicos e espirituais que conduzem os caminhos não apenas da vida individual, mas também da coletividade – na medida em que realçam as imprevisões retratadas na Literatura, mantendo um intenso diálogo com a História – que precisa de mais malabarismos do que imaginação para reconstruir imagens, cenas e contextos – e um apaixonante caso com a Música – facilitando a apreensão do sonho pelos movimentos imprecisos de ritmos que exteriorizam os descompassos humanos. A reconstrução ou o delineamento da Memória são sedimentados pela costura linear que se impõe desde os primeiros capítulos trabalhando não apenas numa linguagem clara e lapidada, mas especialmente fundada numa tentativa de recepção eficaz pelos vários leitores dentro do leitor.

Quarenta anos depois, a Música Perdida retorna às mãos do maestro Mendanha que solicita a execução durante seu funeral: um símbolo da morte sobre a vida, do perene sobre o efêmero, do sagrado sobre o profano? Mais do que um romance que muitos enquadram na categoria de histórico, *Música perdida* sinaliza os desejos infindáveis que temos de, por meio da verossimilhança e da universalização literárias (que nos distanciam das solidões geográficas e sociais) ou da suavidade dos eflúvios das asperezas, disseminar uma versão que se torne verdade insuperável da História.

## Notas

\* Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Email: vicrenos@yahoo.com.br.

1 *O pintor de retratos* (2001) recebeu o Prêmio Machado de Assis/Biblioteca Nacional. A

*margem imóvel do rio* (2003), contemplado com o Livro do Ano da Associação Gaúcha de Escritores, alcançou o segundo lugar do Prêmio Jabuti, categoria romance, e o terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom. *Música Perdida* (2006), finalista do Prêmio Jabuti, ganhou a Copa de Literatura Brasileira.

Recebido em: junho de 2010.

Aprovado em: abril de 2011.

**Revista NUPEM**, *Campo Mourão*, v. 3, n. 4, jan./jul. 2011

**ENSAIOS ÍNTIMOS E IMPERFEITOS**

## O ASSIS ENSAÍSTA

Zero Hora

Consagrado como romancista, autor de livros premiados (são dele *Cães da Província*, *O Pintor de Retratos*, *A Margem Imóvel do Rio*), Luiz Antonio de Assis Brasil lança hoje, em Porto Alegre, um livro no qual se exercita em outro gênero literário: o do ensaio.

No caso, ensaios curtos, seguindo uma linha fragmentada de pensamento e passeando por diferentes temas, dos grandiosos, como os absurdos da vida terrena, aos comezinhos, como as pequenas traições da memória.

O volume, intitulado *Ensaio Íntimos e Imperfeitos*, tem como ponto de partida crônicas que Assis publicou quinzenalmente no Segundo Caderno da Zero Hora, sob o título *Palavras*. Conforme ele próprio adverte, houve alterações, acréscimos e subtrações: “O essencial permaneceu”.

O prefácio, ainda mais breve do que os ensaios, assume um tom, mais do que indulgente, provocador, que vai filiar o autor à tradição ensaística de abertura para o debate. Anota Assis: “Estes pequenos ensaios são o resultado de pensamentos íntimos que, por íntimos, serão imperfeitos. Não devem ser de imediato aceitos; mas, se aceitos, não devem ser entendidos como categóricos. Se entendidos como categóricos, devem ser esquecidos”.

Ao longo do volume, o que se vai costurando é uma reflexão sobre a condição humana, com suas contradições, suas convicções e desesperanças. Nas partes, o criador de *Concerto Campestre* pipoca por assuntos os mais diversos. Abre o livro com considerações sobre a expectativa que os adultos criam em torno da primeira palavra de uma criança. Lembra o caso das tias velhas que ouviram o bebê falar “água”. Ressalva que elas eram surdas, o bebê poderia ter dito isso ou qualquer outra coisa. Por fim, pondera: “A real primeira palavra, a verdadeira, é jogada ao silêncio, ao vazio, ao nada. Não há ninguém por perto. Um descuido da babá, da mamã, da vovó, e a criança diz a palavra secreta. A criança irá escondê-la dos outros e de si mesmo por toda a vida”.

Dali em diante, Assis vai passando por questões como o zumbido crônico nos ouvidos ou a sensação de que, ao visitar os lugares da infância, encontramos espaços muito menores do que lembrávamos. Nesse percurso, encontra personagens como Homero, Goethe e Eça de Queirós. Na empreitada, discute a própria linguagem: “Palavras”, ele anota, “são como animaizinhos perdidos na selva. Palavras são pequeninas, vergadas sobre si mesmas, quase nada. São milhares e tão poucas para dizer aquilo que o escritor tanto deseja. Inútil é a tentativa de

fazê-las nossas. As palavras, aos milhares, não pertencem a ninguém e, em sua humanidade, exercem tirania sobre todos”.

Zero Hora, Porto Alegre, 8.out.2008. Segundo Caderno, p. 4.

## O PODER DAS PALAVRAS

Angelita Santos da Silva\*

Um pouco do autor fica no narrador, no diálogo, na personagem, no implícito, no óbvio, no obscuro, na sua obra, enfim. Calvino nos diz da necessidade de se ler os Clássicos, Sartre questiona o que é Literatura, Friedman sistematiza a estrutura da Narrativa, Ricoeur fala do Tempo, Bachelard do íntimo Espaço, e assim desmontamos para remontar a narrativa.

Luiz Antonio de Assis Brasil, com seus *Ensaio Íntimos e Imperfeitos*, vem nos dizer da insubmissão das palavras; do poder que elas têm em nos fazer acreditar que as manipulamos, quando na verdade são elas a nos encantar como sereias em alto mar. Como servo das palavras, como alguém que as respira para sobreviver, Assis Brasil nos traz pensamentos e reflexões acerca da trajetória que não é de um, mas de cada um, de todos nós. Saber ouvir, saber ler, ter a humildade de sempre aprender. Saber que tudo já foi dito, e mesmo assim pode-se inovar... pela palavra. Nada é definitivo, nada está pronto. Tudo acaba sendo um continuar, um prosseguir, um compartilhar de emoções, de sentimentos, de conhecimentos e de vazios. Com pitadas de ironia num discurso melancólico e poético, Assis Brasil nos brinda com sua erudição como se estivéssemos numa aula ouvindo um Ovídio, um Cícero, um Montaigne. Seus Ensaio nos remetem aos grandes que nos legaram reflexões e apontamentos acerca da vida e de suas ramificações. Então vêm as palavras novamente. Essas inquietas que fingem redenção, que nos levam à sala dos espelhos onde nos perdemos no mar de suas intenções. Assis Brasil diz que a personagem pertence ao autor. E as palavras pertencem a quem? Acreditamos possuir as palavras: são elas que nos restringem, nos limitam, nos enganam. Palavras ao nascer, palavras ao morrer, palavras que dão o tom certo, ou errado, palavras que cumprem sua missão, ou desertam, palavras crentes ou pagãs, palavras, palavras.... Que poder elas têm! E quão limitados somos, quão ingênuos parecemos ao tentar aprisioná-las. Bravo, Assis Brasil! Escritor/professor que persiste em sua busca pela palavra certa, essa indomável criação humana. E se me permites, seus pequenos Ensaio são o resultado de Pensamentos Íntimos, inevitavelmente Imperfeitos, que por isso serão Aceitos, mas não de maneira Categórica senão compartilhada, pois essas serelepes e atrevidas palavras não serão Esquecidas e sim preservadas, como o são os verdadeiros Clássicos. Essa é uma opinião tênue, de cunho impressionista, que fatalmente não abarcará todo o sentido que pretendia ter.

\*Mestranda em Teoria da Literatura na PUC-RS-RS

Publicado em <http://www.foradolugar.com> em 6.nov.2008

## ENSAIOS DA IGNORÂNCIA

José Castello\*

Uma jovem entrega seu rascunho ao professor de criação literária. “Mestre, aqui está o que escrevi”, diz. Antecipando-se ao risco da crítica, ele acrescenta: “É péssimo. Dá-me a impressão de que foi outro que escreveu”. O rapaz está certo: a escrita, boa ou ruim, é sempre de um outro. A divergência o leva a pensar que um estranho o domina. O outro que nele habita, porém, ainda é ele mesmo. A história do jovem atrapalhado com sua escrita está em “Ensaio íntimos e imperfeitos” (L&PM Editores), de Luiz Antonio de Assis Brasil. Reunião de especulações breves que desestabilizam um pouco tudo aquilo que o próprio escritor gaúcho ensina em suas concorridas oficinas literárias. De que serve transmitir habilidade e técnica se, em literatura, o mais importante fica sempre de fora? Mais: será possível acessar essa zona cinzenta na qual a voz de um outro — involuntária como um sonho — nos subjuga?

É sim, mas não através de bulas, ou de mordanças. E só se paramos para escutar (para ler) a voz desse desconhecido. Enquanto escreve, seja o que for, um escritor lê a si mesmo. E, para ler a si, nem as rotinas da biologia emprestam garantias. A desestabilização, sugere Assis Brasil, está no próprio corpo. Em um capítulo dedicado à anatomia humana, ele diz: “Nosso corpo é nosso estranho. É um outro que não dominamos”.

O tema da submissão involuntária se repete no capítulo que Assis Brasil dedica ao destino. Nele, recorda a tarde em que o filósofo romano Cícero recebeu a visita de um amigo atormentado, o cônsul Hirtius, ansioso para saber o que é, afinal, o destino. O amigo esperava uma resposta, recebeu uma rasteira. Contorcendo as palavras, Cícero lhe mostrou que, quando falamos do destino, falamos, na verdade, de outra coisa. “Não se discute a existência do destino ao se pensar nele, mas se discute a liberdade”, resume Assis Brasil.

Interrogar-se sobre o destino só tem sentido se nos perguntamos a respeito da liberdade.

É sempre assim: pensamos falar de uma coisa, e falamos de outra. Esse deslocamento original é o tema dos pequenos, mas vigorosos, ensaios de Assis Brasil. Logo à entrada, ele nos diz que eles não devem ser de imediato aceitos; e, se aceitos, não devem ser entendidos como categóricos. Sem nenhuma auto-piedade, o escritor arremata: “Se entendidos como categóricos, devem ser esquecidos”.

O esquecimento está na origem das palavras. As velhas tias contavam que a primeira palavra do bebê foi “água”. Assis Brasil observa: “Como eram surdas, poderia ser isso, ou qualquer outra coisa”. Piedosa, a mãe garante que as palavras iniciais do infante foram “salve Santo Antônio”. O adulto crê, deseja crer. Contudo, ele nos lembra, quando o bebê pronuncia sua primeira palavra, não há ninguém por perto. Esse é um ato sem testemunhas: “Um descuido da babá, da mamãe, da vovó, e a criança diz a palavra secreta”. Assim, a real primeira palavra é “jogada ao silêncio, ao vazio, ao nada”. Sobre esse lapso, construímos nossos destinos. A partir dele, os escritores fazem literatura.

Também as últimas palavras vêm encharcadas pelas circunstâncias. Quando subiu ao cadafalso, Maria Antonieta, a última rainha da França, pisou acidentalmente no pé de seu carrasco. Sem pensar, ela murmurou suas últimas palavras: “Senhor, peço desculpas, foi sem querer”. Segundos antes da morte, as últimas palavras de Maria Antonieta não se referiam ao destino, ou à glória, ou a Deus. Mas a um pequeno acidente que, por acaso, ainda lhe coube viver. Conclui Assis Brasil: “Maria Antonieta comprova que, sim, podemos pertencer sem constrangimento à espécie humana”. Que se constitui não de passos lineares, mas de escorregões.

Daí o cuidado que devemos ter com as palavras. Elas são cápsulas de pouca resistência, com que encobrimos (escondemos) a ignorância. “Damos nomes às coisas para encarcerá-las no tempo”, diz Assis Brasil. Palavras, então, são cárceres. Com elas, carregados pelas miudezas do cotidiano, perseguimos alguma coisa do mundo.

Alguma coisa que, como a primeira palavra do bebê, nunca se deixa pegar. Daí outra ideia, que Assis Brasil defende com insistência: a de que escrever é “dar limites”. Mas dar limites a que? Sob a crosta da escrita se abre um abismo. Ele nos leva à vertigem, nem os limites a atenuam. É o horror do vazio que nos leva, por exemplo, em pura exibição de desamparo, ao recurso dos adjetivos. “Na linguagem, os adjetivos representam o medo que o substantivo, sozinho, leve-nos ao Nada”, diz.

Os ensaios em fragmentos de Assis Brasil são, eles mesmos, com suas fendas e irregularidades, metáforas das privações que sustentam a literatura. Podemos compará-las ao que se passa no espaço cósmico, em que astros e estrelas (palavras) são apenas diminutos acidentes. Jovens escritores, ansiosos, crêem que a maturidade está em sua superação. Esquecem-se do exemplo da música, que não existiria não fosse a pausa — o silêncio. Recorda Assis Brasil: “Ali, na pausa, é que está a música”. Não houvesse pausas, não poderíamos ouvir. Houve uma pausa primordial, anterior à Criação dos místicos, ou ao Big Bang dos cientistas, que, ao descerrar (limitar) uma fenda entre a sombra e a luz, separou o caos do cosmos. Teólogos e cientistas, cada um a seu modo, tentam reconstituí-la. Ela está perdida para sempre.

Em um intervalo de minha leitura, recebo o e-mail de um amigo, M., ainda abalado com a morte recente, no Rio, do psicanalista Wilson Chebabi, que foi um mestre para toda uma geração. Escreve esse amigo, repetindo uma frase que ouviu na missa fúnebre: “Com ele aprendi a perceber que há o errado no certo e o certo no errado”. De novo, as interrupções bruscas, a ação radical do silêncio, os furos que reviram as ideias. Limites que meu amigo soube ler, não em um livro, mas em sua tristeza. Volto a Assis Brasil, quando ele nos lembra que o sábio é aquele que “não desconhece que suas palavras são relativas, que seus dentes caem, que sua lógica é frágil”. Nenhuma dessas restrições o leva a desistir de saber, ao contrário, elas o levam a desejar saber.

Jornal O Globo [PROSA & VERSO], Rio de Janeiro, 10/12/2008, p. 4

\* José Castello é escritor e jornalista.

## PORQUE PENSAR É PRECISO

Marcio Renato dos Santos\*

O escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil surpreende enquanto ensaísta no recém-lançado *Ensaio Íntimos e Imperfeitos*

Se o estar vivo é um espanto, há quem pulse. E, espantado, sistematize em palavras possíveis apreensões sobre o comportamento humano. O escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, depois de empreender trajetória como romancista, apresenta agora a sua face de pensador no recém-publicado *Ensaio Íntimos e Imperfeitos*. Assis Brasil encontrou dicção serena para elaborar reflexões e máximas, algo incomum no gênero. Jonathan Swift e Oscar Wilde, por exemplo, notabilizaram-se pelo uso da ironia e do sarcasmo ao terem elaborado frases certeiras a respeito de motes diversos. Em alguns casos, tem-se a impressão de que tanto Swift como Wilde escreviam tendo como alvo eventuais desafetos. Com o autor gaúcho, a situação é muito outra.

### DAS PALAVRAS AO TEMPO. DE GEOGRAFIAS SECRETAS A NÃO-SABERES.

Assis Brasil não pretendeu com esses textos breves, publicados originalmente nas páginas do diário gaúcho *Zero Hora*, alfinetar alguém. Pelo contrário. A busca do pensador é muito particular. Ele quer discutir, problematizar e, quiçá, chegar próximo de uma possível compreensão do que é ou pode ser o que chamam de vida.

### NO ALVO

Das primeiras às últimas palavras dos seres humanos, incluindo as outras todas que pretendem preencher uma existência. Isso foi mirado pelo atento olhar do escritor. Se a criança conjuga verbos, e o adulto os substitui por pensamentos, o autor tentou não ser uma fácil presa dessas armadilhas escritas ou oralizadas.

“A palavra, esta, sempre é enganadora: a prova é a existência dos dicionários.” Dos dicionários, ou mesmo páginas mais do que antigas, ele pinçou raridades: peanha, âmbula, baldaquim, amito, patena, naveta e turíbulo, entre outras, em busca não apenas de raridade, mas de som. Palavras também podem ser notas musicais e, uma após outra, construir (mais que partitura) canções e outras músicas. Mas isso sempre com a perspectiva do silêncio. “Não houvesse pausas, não haveria música.”

### INSIGHTS

As iluminações do autor são muitas. Ao acaso, encontra-se, por exemplo, na página 113, uma leitura a respeito do verbo respirar. “Quando alguém inspira, é possuído de uma ventura semelhante à do artista; por isso, concedemos ao artista a faculdade de inspirar-se.” Os achados se escondem e insinuam em todas as linhas, mesmo nas entrelinhas. Assis Brasil observa, certamente, que história de amor não tem começo – da mesma maneira que os finais são arbitrários. O autor transita da cultura ocidental canônica ao cotidiano tido como banal com similar versatilidade. Brinca com o romance *A Metamorfose*: “Não há originalidade no personagem de Kafka. Milhares de pessoas, às segundas-feiras, acordam transformadas em monstruosos insetos.” Sobre o estar das coisas perfeitas, consegue extrair sabedoria não-pretensiosa: “A

felicidade nunca é um estado atual, porque jamais conhecemos na íntegra o momento que passa. A felicidade está no passado e no futuro.”

#### **SEM ACASO**

De viagens, o não-turista, e sim viajante, soube enxergar detalhes relevantes, por exemplo, nas residências de Goethe, Freud e Balzac. Mais que meros detalhes, o escritor gaúcho soube encontrar o lugar que às vezes parece sem espaço no tempo. “Há um lugar literário a que o escritor recorre quando lhe furtam as horas do seu dia. Lá o Sol está sempre em zênite. Não há tempestades nem sismos. Lá vivem as personagens do escritor em eterna disponibilidade. Vive lá também seu desejo. Lá vivem seus livros ainda não-escritos, suas metáforas sem uso, seus viçosos períodos gramaticais, seu léxico mais raro.” Entre acasos, sortes, desejos e saberes, Assis Brasil produz literatura (ficção) ao refletir sobre desconhecidos, desses que cruzam nossos caminhos uma única vez e deixam marcas, ao desconstruir mitos como a sabedoria obrigatória de quem envelhece, até ao apontar o que parece, mas não é óbvio: “Em todo humor há maldade.”

Gazeta do Povo, Curitiba. Caderno G, capa, 14.dez.2008

---

\* Márcio Renato dos Santos é escritor.

## ENSAIOS ÍNTIMOS E IMPERFEITOS O MILAGRE DA PERFEIÇÃO IMPERFEITA

Larry Wieniewski\*

Alguns livros, quando lançados, não apenas remetem à necessidade de repensarmos nossos hábitos de leitura como também nos ensinam algo sobre a necessidade de prestarmos atenção a indícios que o cotidiano dos periódicos muitas vezes nos leva a minimizar. Vários textos, que aparecem dispersos em nossos cadernos de cultura, em sua maioria com alta qualidade expressiva, são lidos no contexto contemporâneo com uma pressa indigna de seus reais valores. Por vezes os autores nos concedem uma segunda chance e então, além das lições do texto, nos alertam também para a necessidade de uma leitura mais refletida, nesta era de *fast food* e conexões ultra-rápidas. Entre todos esses textos um, pelo menos, merece maior destaque.

O livro em questão é *Ensaaios íntimos e imperfeitos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. O volume compila textos escritos para o Caderno de Cultura de Zero Hora entre 2007 e 2008. É um excepcional exercício de personalidade estilística, maturidade expressiva e profundidade conceitual. O gênero é um campo minado: o ensaio. Assis Brasil é um cara corajoso e tem feito sensíveis alterações em seu processo de escrita. Após obras consagradas por um amplo fôlego narrativo, aliado a uma complexidade na construção dos focos narrativos, Assis Brasil vislumbrou uma nova meta estética na concisão. *Música perdida* e *A margem imóvel do rio* são dois textos exemplares desta nova opção.

Já *Ensaaios íntimos e imperfeitos* é outra coisa. O leitor precisará retroceder no tempo e mudar de continente para encontrar os êmulos destes ensaios, pois é disso que se trata. No tempo, encontrará a Clarice Lispector de *A descoberta do mundo* (também uma compilação de “crônicas híbridas” escritas para o Jornal do Brasil, entre 1967 e 1973). Ainda no tempo, mas em outro continente, há Fernando Pessoa, ou melhor, o semi-heterônimo Bernardo Soares e *O livro do desassossego*. Eis aí os territórios atingidos por Assis Brasil em sua empreitada. Embora o termo epifania, tão associado a Clarice não apareça nenhuma vez no texto, o leitor logo perceberá que está diante do mesmo fenômeno. São súbitas iluminações (sim, como aquelas linguinhas de fogo pairando sobre os apóstolos de Cristo) que emanam da refinada arquitetura do texto. E é aí que surge o principal valor do ensaísta, obviamente já exercitado em outros espaços, de Assis Brasil. As epifanias nascem na percepção de um fato e se desdobram em efeitos que atingem o texto e suas inapreensíveis sensações geradas na escrita do autor. A insuficiência da palavra é aqui o motivo propulsor das buscas que o intelecto presente e o texto resolve enfrentar. Entre esses efeitos, a perplexidade e a sensação de *não estar de todo*, tem um espaço significativo e estruturante daquilo que se lê.

No estilo da escrita, há que se destacar o virtuoso uso do pronome pessoal tu, como elemento especular de alteridade e também, paradoxalmente, de inclusão. Saca o “esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso de outros para me manter de pé” de lady Lispector? Pois é, troque o eu pelo tu, como nos propõe o ensaísta, e verás onde irás (iremos?) parar. Como se sabe, normalmente a segunda pessoa do singular indica a pessoa com quem se fala. Mas aqui, o jogo é mais complexo. É o caso de “Dos desconhecidos”, texto que encerra o livro. No início estás (eu?, ele?, o personagem?) na cidade, a trabalho. Ao final, estamos todos a um átimo do fim dos tempos. Este tu, campeado lá nas tropeadas de Blau Nunes, chega intacto tanto à rodoviária do Alegrete quanto aos átomos que compõe o, dele?, meu?, teu? ou nosso? pâncreas. Difícil de entender?

Nada disso! Não tenho é, a mínima intenção, de estragar os prazeres destas descobertas psico-litero-biliares.

Os *Ensaio*s de Assis Brasil estabelecem conexões que vão de Bashô a Heidegger e de Diana Spencer e Rimbaud, passando por Edgar Allan Poe, mas sobra espaço, também, para um anônimo vizinho que varre as flores de uma paineira. Assim, o ensaísta escapa de armadilhas nas quais caiu, por exemplo, Alberto Manguel em seu *Os livros e os dias*. Basta comparar o modo como ambos tratam a poetisa e cortesã Sei Shônagon. Alberto Manguel vai lá, relata o que viu e... não volta. Já Assis Brasil vai lá, relata o que imaginou e volta, com um sorriso oculto sob o leque da literatura. Tenho uma tentação insana de citar aqui, vários trechos do livro. Não só porque mereçam, jornalisticamente ser citados, mas como legítimo elemento de apoio a meus argumentos, pois creio que se trata de uma ponte estabelecida com algo perdido na literatura brasileira desde os idos de 1973, sendo portanto obra singular na literatura contemporânea de nosso país. Mas não vou. Peço apenas a você leitor que confie em mim. E então, ficamos assim: numa possível comparação; se fosse filme o livro *Ensaio*s Íntimos e Imperfeitos de Luiz Antônio de Assis Brasil seria a Trilogia das Cores de Kieslowski ou *Le Bonheur* de Agnès Warda, se fosse música seria o Trio Dumky de Dvorák ou *The Boatman's Call* de Nick Cave, se fosse livro seria *A Descoberta do Mundo* de Clarice Lispector ou... *Ensaio*s Íntimos e Imperfeitos do ortônimo de seus possíveis heterônimos chamados, por enquanto de Luiz Antônio de Assis Brasil. Isso é muito para uma obra só, mas como os leitores irão logo perceber, não se trata de uma obra, mas de uma vida. OK, para encerrar vou citar só uma passagem do texto: "O verbo depoente *sperare* tanto significava esperar como "ter a esperança ou o desejo de..." (pág. 63)" É isso aí caros leitores, se ides adquirir apenas uma obra nesta feira, traço-lhes aqui o caminho simplificado, mas já vou avisando, a obra indicada pode ser tudo menos simples. No entanto, *spero* que a leitura traga a vocês as mesmas surpresas que trouxe a este calejado leitor.

Revista AFINAL – Três de Maio, RS, 8.nov.2008.

---

\* Larry Wieniewski é Mestre em Letras, professor e crítico literário. 8.11.2008

**FIGURA NA SOMBRA**

## BAITA LIVRO

Juremir Machado da Silva

Luiz Antonio de Assis Brasil sempre escreveu bem. Já tem seu lugar garantido entre os melhores escritores gaúchos de todos os tempos, que não são muitos, os tempos. Terá, apesar disso, de suportar um clichê que vou cometer agora: está como o bom vinho. Cada vez melhor. Leio-o desde quando eu tinha 22 anos e sonhava em mudar o mundo. Infelizmente para pior. Fui, talvez, o primeiro a resenhar "Videiras de Cristal". Quando Assis publica um livro, corro para ler. Imaginava que ele andasse absorto na sua labuta de secretário estadual da Cultura e longe da carpintaria da literatura. Nada disso. Ele acaba de lançar "Figura na Sombra" (L&PM). Em linguagem de crítico literário, um romance soberbo. Em bom português, um baita livro. É a história do francês Aimé Bonpland, naturalista e companheiro de viagem de Humboldt por este Novo Mundo.

Bonpland teve uma existência errante. Escalou, com Humboldt, o vulcão Chimborazo e navegou pelas águas do Orenoco até o rio Negro, comprovando a existência dessa ligação através do Canal de Casiquiare. Mais tarde, depois de um retorno à Europa, mudou-se para Buenos Aires. Apaixonou-se pela yerba, a erva-mate. Retomou suas aventuras. Foi prisioneiro de El Supremo, o déspota esclarecido do Paraguai. Abandonou e foi abandonado por mulheres estranhas. Antes disso, cuidou e desenvolveu os jardins de Malmaison, o castelo da imperatriz Josefina, mulher de Napoleão, por quem teria se apaixonado. Foi chamado de vários nomes, especialmente de Gringo "loco". Teve a vida que muita gente gostaria de ter, inclusive eu, por algum tempo. Assis Brasil mergulha esse personagem bizarro, sábio, iluminado, teimoso numa atmosfera de profunda solidão. Sofreria por amor à sua eterna Josefina? Ou por amor platônico a Humboldt? "Figura na Sombra" deixa essa porta aberta. Se não rolou, foi por medo de Bonpland. Humboldt parecia bem chegado.

Humboldt virou um mito. Bonpland, embora reconhecido e admirado, ficou em segundo plano. Sofria com isso? Teria voltado ao fim de mundo para aplacar o seu ressentimento? Humboldt quis provar a lógica perfeita da natureza. Bonpland intuía que tudo é caos. Ganhou a parada? Hipóteses, especulações, probabilidades... Assis Brasil faz o coração do leitor se apertar. Que puta solidão! Que tristeza! Quanta mágoa, quanta loucura, quanto silêncio, quanta dor! Há mistério, ambiente, imaginário e fantasia em cada página. O autor domina a palavra como um tirano iluminado e iluminista. Se em alguns livros sua narrativa parecia recuperar a estética do século XIX, em "Figura na Sombra" se vê, de corpo inteiro, o narrador deste século XXI, ágil, sintético, curto-circuitando a descrição, alternando ruptura e continuidade, abraçando uma ficção cósmica quântica, uma simulação engenhosa de linearidade feita de saltos e lirismo. Tem balanço de emoções, sinuosidade, um ritmo.

Assis Brasil é escritor de fato: ninguém se atreverá a perguntar-lhe se o que conta é verdadeiro. A pergunta não faz sentido. Só um imbecil a faria. Afinal, como poderia a ficção convincente ser falsa? Impossível.

Correio do Povo, Porto Alegre, 23.Set.2012, p. 2.

## JORNADA A LUGAR NENHUM

Carlos André Moreira

A mais turbulenta e aventureira das vidas também pode terminar com a impressão de que não levou a lugar nenhum. Como a de Aimé Bonpland, botânico e explorador francês, retratada pelo escritor Luiz Antônio Assis Brasil em seu novo romance, *Figura na Sombra* (L&PM, 264 páginas, R\$ 39), que tem sessão de autógrafos nesta quarta-feira.

Assis Brasil, escritor e secretário de Estado da Cultura, encerra com *Figura na Sombra* uma série de quatro livros denominada *Visitantes ao Sul*, todos centrados em estrangeiros ou brasileiros de outras localidades que, em determinado momento de uma trajetória invariavelmente de conflito consigo mesmo, passaram pelo Rio Grande do Sul do século 19 e início do século 20. Os outros romances do ciclo são *O Pintor de Retratos* (2001), *A Margem Imóvel do Rio* (2003) e *A Música Perdida* (2006).

Os livros da série *Visitantes ao Sul* são atravessados não apenas por uma identidade temática, mas por uma reinvenção voluntária do próprio Assis Brasil como escritor. Depois de uma carreira marcada pela prosa flaubertiana e suntuosa de romances como *Cães da Província* ou a trilogia *Um Castelo no Pampa*, Assis embarcou em uma prosa concisa e contida, buscando uma concentração de termos e recursos capazes de expressar mais com menos. A frase rica e torneada deu lugar a descrições mais secas e áridas, um espelho da psique conturbada de seus protagonistas, todos homens que se descobrem aquém das expectativas de uma missão pessoal, oficial ou artística.

Em *Figura na Sombra* esse protagonista é uma figura real, o botânico francês Aimé Bonpland (1773 – 1858), companheiro de viagem do lendário explorador alemão Alexander von Humboldt em uma expedição que cruzou as Américas por cinco anos. Os dois naturalistas percorreram, de 1799 a 1804, localidades de Venezuela, Colômbia, Peru, Equador, Brasil, Cuba México e Estados Unidos, coletando amostras da vegetação e enviando caixas inteiras de coleções para a Europa. Na volta ao Velho Continente, Bonpland descobre que seu talento é deixar-se ir, não a disciplina que Humboldt exige para a

sistematização e publicação de seus relatos de viagem – uma tarefa fadada a durar ainda mais que a viagem em si.

O Bonpland romantizado por Assis Brasil, sem a fome e o rigor de seu parceiro de empreitada, logo desvia-se, em uma inesperada paixão por Josefina, a esposa de Napoleão, que o convence a assumir a administração do jardim e da estufa da Malmaison, a residência da Imperatriz. Cada vez mais apático à medida que envelhece, Bompland renuncia progressivamente à ciência, retorna à América do Sul obcecado com a ideia de fazer fortuna com a erva-mate, empreendimento em que encontrará obstáculos que, assim como a glória, podem estar além de suas forças.

Zero Hora, Porto Alegre, 3.out.2012, Segundo Caderno, p. 8.

**FIGURA NA SOMBRA OU**  
**AIMÉ BONPLAND HABITANDO A DISTÂNCIA E O ESQUECIMENTO**

Zilá Bernd

CNPq/UFRGS/Unilasalle

“No pampa tudo é passado” (*Figura na sombra*, p. 3)

“No pampa tudo é passado”, afirma o autor Luiz Antonio de Assis Brasil, nas primeiras páginas de *Figura na sombra* (2012). Se tudo é passado, tudo é memória, embora a palavra memória esteja quase ausente desse delicado retrato da vida de uma figura quase esquecida dos discursos oficiais. A palavra esquecimento, contudo, é mencionada inúmeras vezes e, como sabemos, não há memória sem esquecimento, ambos constituindo não uma relação de oposição dialética, mas de complementaridade. Desde que iniciou a série Visitantes ao Sul, com *O Pintor de Retratos*, em 2001, seguido de *A margem imóvel do rio* (2003) e depois de *Música perdida* (2006), Luiz Antonio de Assis Brasil flerta com a ideia do olhar estrangeiro sobre o Brasil e mais especificamente sobre o Rio Grande do Sul e agora, com esse último romance, sobre a parte sul do continente incluindo Uruguai, Argentina e Paraguai, ou seja, a região que outrora abrigou as Missões Jesuíticas. No primeiro caso (*O pintor de retratos*), trata-se de um europeu, no segundo de um cronista do Rio de Janeiro, enviado pelo Imperador e, em *Música perdida*, do maestro Mendanha, oriundo de Minas Gerais. Todos chegam ao Sul, mais ou menos por acaso, lançando de início um olhar carregado de exotismo, ou seja, o olhar que fica na exterioridade do que é observado, e que pode evoluir para um conhecimento aprofundado por parte destes “forasteiros” sobre o conjunto de representações que compõem a identidade sulina. Com *Figura na Sombra*, volume que encerra a tetralogia Visitantes ao Sul, o círculo se fecha apresentando novamente a figura de um europeu, no caso um francês, Aimé Bonpland, médico, botânico, naturalista (ou herborista como se chamava no século XIX),

que vem à América investigar a diversidade das espécies vegetais em companhia da figura eminente de Alexander von Humboldt.

Cabe avaliar nesse saboroso texto, escrito em ritmo lento já que se trata do relato de e sobre um octogenário, a visão da América de Bonpland e Humboldt e a lenta impregnação às culturas das Américas tanto do ponto de vista físico – a exuberância da flora e da fauna americanas os fascinou desde o primeiro dia dos 5 anos de duração da primeira viagem - quanto do ponto de vista humano. Os trânsitos transculturais entre os dois eruditos europeus e as pessoas que iam encontrando em seu diversificado percurso está entre os aspectos mais interessantes do livro, sobrepujado apenas pelo gosto do autor em focalizar as figuras opacas, que ficam à sombra, enquanto outros brilham. Foi o caso do pintor de retratos que permaneceu no anonimato enquanto Nadar, seu ídolo, brilhava diante dos holofotes da opinião pública francesa. E é o caso também de Aimé Bonpland que, embora tenha assinado várias obras com Humboldt, seu nome não logrou ter a mesma repercussão. Em suma, em *Figura na sombra*, Assis Brasil revisita tais temas de maneira obsessiva, temas esses que já emergiram em sua obra, mesmo antes de iniciar-se a tetralogia, como em *Breviário das terras do Brasil* (1992). Além do tema dos viajantes, dos estrangeiros que visitam o Brasil, da transculturação e das figuras à sombra, ou seja, que ficam na dependência do aval europeu para se consagrarem, um outro tema vem preocupando o autor desde *Música perdida: a velhice*. Com base no célebre ensaio de Cícero, *De Senectute*, Assis Brasil justifica o relato de Aimé Bonpland a Robert Avé-Lallemant, outro estrangeiro que vem ao sul, no ano da morte da personagem, para colher o relato do principal colaborador de Humboldt: “Uma posteridade só existe quando a vida é contada a alguém” (A. Brasil, 2012, p. 209). Narrar o vivido torna-se imperioso para o velho que pretende com isto deixar uma marca para a posteridade.

O relato ganha força justamente pelo fato de conhecermos os acontecimentos do ponto de vista de uma figura que ficou à sombra (“à sombra de Humboldt, à sombra do que é bom e que é belo, à sombra do amor” (2012, p. 213), e não a partir da ótica de quem se celebrizou (Humboldt).

### O relato do octogenário

A narrativa em primeira pessoa, iniciada em 1858, na estância Santa Ana, de Corrientes (Argentina), no ano da morte de Aimé Bonpland, só ocorre nas páginas iniciais, quando o protagonista, assumindo a primeira pessoa do discurso, fala ao pesquisador Avé-Lallemant (autor de uma das biografias de Bonpland) e nos quatro “entreatos”, que interrompem uma narrativa em terceira pessoa, rica em detalhes geográficos, em descrições das numerosas aventuras e da paixão pelas plantas de Bonpland e Humboldt, em sua primeira viagem (1799-1804).

Nos quatro “entreatos”, tece-se o jogo entre o autobiográfico e o autoficcional quando o protagonista insiste em desvelar duas vezes a seu interlocutor os fios de seu vivido nas Américas. No primeiro relato apresenta os fatos tais como lhe ditava a razão e tal como pensava que seriam reproduzidos por Avé-Lallemant quando publicasse, na Europa, a história dos seus mais de 40 anos vividos no sul do continente americano. No segundo relato, deixa emergir aquilo que o emociona, como sentiu e percebeu as situações de sua existência e, sobretudo, suas expectativas de ser perdoado pelas infidelidades cometidas principalmente em relação a Humboldt cujo projeto monumental de escritura, ele abandona, após o retorno à Europa, para dedicar-se de corpo e alma às estufas de Josefina, a esposa de Napoleão, nos jardins de Malmaison.

Ao duplicar o relato objetivo, acrescentando um outro carregado de sensibilidade e afeto, demonstra considerar a emoção imprescindível para compreensão dos fatos. Percebe-se que o cientista Bonpland transformou-se em contato com os habitantes do Novo Mundo. O cientista onipotente que nomeava as espécies americanas com nomes latinos para convocá-las a uma nova existência, aprende finalmente que sentir também é uma forma de conhecer. Como argumenta Sandra Pesavento, “a sensibilidade assume um caráter relacional, como percepção do mundo, entre aquilo que é dado a ver e o que pode ser visto de forma indireta. Sentir é uma forma de conhecer – emoções e sentimentos – o que não elimina processos cognitivos de outra ordem, próximo ao mundo da ciência” (Pesavento, 2008, p. 25).

Luiz Antonio de Assis Brasil evidencia com esta estratégia do duplo relato, que “o acontecimento lembrado é sem limites” enquanto “um acontecimento vivido é finito” (Benjamin, 1994, p. 37).

Entre a primeira viagem, em companhia de Humboldt, ambos deslumbrados e extasiados diante das mais de 60.000 espécies que recolhem, nomeiam e classificam, e a segunda em que vem para o sul da América do Sul, com o intuito de permanecer, a relação com o Outro é bastante diversa. Na primeira, sente-se como se fosse um Novo Adão a pisar no paraíso, para redescobrir a América, prevalecendo o espírito científico, a obsessão em atribuir nomes científicos às plantas que observam pela primeira vez e também aos pontos geográficos como vulcões, embocaduras de rios em diferentes países do Caribe (Cuba), da América do Sul (Venezuela, Peru e Colômbia) e da América do Norte (México e Estados Unidos). Falam em francês aos índios ou através de intérpretes e a relação com o outro é sobretudo de estranhamento. O esquema binário nós/eles permanece e o reconhecimento do Outro como sujeito não chega a se dar plenamente, embora se relacionem e perseverem durante cinco longos anos em meio a grandes adversidades, incluindo a contaminação com doenças como a malária.

A segunda viagem é totalmente diferente: Bonpland aprende, além do espanhol, a língua dos índios (guarani), chegando a casar-se com uma índia de quem terá dois filhos, adquire terras, passando a reconhecer os autóctones como sujeitos e a viver a alteridade como relação com o outro no Diverso. São tão profundas as trocas que estabelece, que traduz seu nome para Don Amado Bonpland e passa a dedicar-se ao estudo da erva-mate, produto que o fascina e desafia, pois àquela altura a *yerba* não é plantada de forma sistemática, nascendo de forma espontânea. Em seu contato com os indígenas toma conhecimento de que desde a expulsão dos jesuítas, em 1770, o segredo sobre o cultivo desta planta se perdeu. Decide aceitar o desafio de inventar ou reinventar o método que permite seu cultivo através da quebra da casca que, por ser muito resistente, im-

pede a germinação das sementes. Aprende com os autóctones a utilizar o índigo que ajuda a partir as sementes.

Bonpland irá dedicar sua vida a produzir ervais cada vez mais viçosos e abundantes e cuidar de um exemplar da rosa de Josefina que o acompanha em suas andanças entre Corrientes (Argentina), São Borja (Brasil) e o Paraguai onde permaneceu prisioneiro do caudilho Francia por 9 anos. Seu método de cultivo da erva-mate provoca suspeitas no déspota que não via com bons olhos a erva ser cultivada fora do Paraguai, com medo de vir a perder o monopólio de sua venda.

“Tudo é diverso, tudo é frágil, tudo é múltiplo e surpreendente” (2012, p.9)

A primeira viagem de Bonpland e Humboldt às Américas foi qualificada por Bonpland de errática, ou seja, aquela que se dá ao sabor das circunstâncias e do acaso. A viagem, a longa travessia do Atlântico da Europa para América Central, foi motivada pela curiosidade científica, tendo sido diversas vezes ampliada em sua abrangência geográfica e na sua duração, tornando-se, ao mesmo tempo, uma busca interior. A viagem teve, portanto, um caráter de positividade: para além da inegável importância científica, teve um caráter iniciático, de descoberta de si mesmos e da relação com a alteridade radical dos autóctones; e um caráter de negatividade, de desenraizamento involuntário, de desterritorialização que irá marcar os naturalistas para o resto de suas vidas. Como lembra Rita O.-Godet, a etimologia de errar contém uma duplicidade de sentido: do latim *iterare*, que aponta para viajar, vaguear; e *errare*, que remete a incorrer em erro, em engano (2010, p. 190). Para os dois naturalistas, a errância de cinco anos por diversas regiões das Américas foi marcada por grandes descobertas científicas e pelo desenvolvimento de afinidades sentimentais entre ambos, transformando a travessia de fronteiras e o desbravamento de terrenos inóspitos em descobertas interiores.

Essa América “diversa, frágil, múltipla e surpreendente” marcará de forma diferente os dois amigos: enquanto Humboldt retorna do Novo Mundo à velha Europa disposto a revelar ao mundo a diversidade e a multiplicidade americanas, Bonpland ficará para sempre marcado por tal diversidade, fazendo com que se decida a emigrar em 1816 para o sul da América do Sul (primeiramente Buenos Aires), onde permanecerá – alternando diversos deslocamentos – até sua morte em 1858.

#### Quarenta e dois anos de nomadismos

A segunda viagem de Bonpland dá início a um longo exílio que durará 42 anos. Se falamos de errância para caracterizar a primeira viagem de 5 anos, essa segunda viagem será marcada por uma mobilidade constante por todo o perímetro que outrora

constituía as reduções jesuíticas que ia de Buenos Aires até o Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, além do Uruguai e do Paraguai.

Contrariamente ao errante, que ignora onde seus passos o levarão, o nomadismo pressupõe uma memória dos lugares que é conservada pelo pastor ou pela comunidade, com a finalidade de orientar os deslocamentos da tribo. No caso de Aimé Bonpland seus deslocamentos de Buenos Aires, à fazenda Santa Ana, em Corrientes, na Argentina, dali para terras pertencentes ao Paraguai, sua volta a Bagé e finalmente o retorno à Argentina são marcados pela busca incessante do desvendamento do segredo da germinação da *Ilex paraguayense* (erva-mate) nome atribuído pretensamente por Saint Hilaire, já que Bonpland nomeou-a *Ilex Humboldtiana*, para prestar homenagem a seu amigo distante, confirmando seu lugar à sombra desse importante botânico. Para Aimé/Amado Bonpland o conhecimento desta espécie significava conhecer melhor e mais profundamente a América: “Essa *yerba* era a América intocada pela antiquíssima e circumspecta Europa” (p.?)

Homem das Luzes, Bonpland tende a proceder a análises rigorosamente científicas desta planta que tem tantas utilidades para os autóctones do Novo Mundo. Entende, contudo, que precisa dos conhecimentos empíricos dos indígenas e pessoas que conviveram com os jesuítas. É nesse momento que se operam os processos de transculturação, ou seja, do encontro de dois saberes - o do europeu do século das Luzes e o dos autóctones - são gerados conhecimentos novos e originais. Assim, o cientista tão preocupado em nomear as espécies, termina admitindo que Josefina - que amava as plantas a ponto de tentar aclimatar na França, flores oriundas do Caribe (mais especificamente da Martinica de onde era originária) - tinha razão em não querer saber o nome científico das plantas, pois preferia admirá-las por sua beleza e perfume.

Rose, Rose<sup>47</sup>, hoje entendi a razão da minha longa vida. Essa matéria má que me perseguiu, tudo isso me perdoou. Esquecendo os nomes que os botânicos dão às plantas, eu penso igual a você, Rose. Agora esses matos, esse rio Uruguai, serão meu túmulo. Rose, a ti meu último pensamento (2012, p. 216).

### Figuras na sombra

Do “poço de esquecimento” que constitui a vida humana, as derradeiras lembranças do Gringo Loco - como Bonpland foi chamado por alguns - e Carai Arandu (sábio) - pelos índios que com ele conviveram - estão profundamente associadas a seus afetos mais importantes e que perduraram ao longo de toda a sua vida, cheia de tristezas, perdas e frustrações. Após 42 anos de exílio na América, não esqueceu de três coisas: da variedade de rosa – Imperatrix Josephina – e da *Ilex Humboldtiana*, nome que deu à erva-

---

<sup>47</sup> Rose era o nome atribuído à Imperatriz Joséphine por Bonpland, pois depois de sua morte em 1814, ele jamais se separou da rosa que aclimatou e à qual nomeou Imperatrix.

mate cultivada em tributo a seu amigo e mestre. Havia, contudo, um terceiro nome que ele afirmava, só se lembraria quando sentisse a morte se aproximar: Ceroxilon, palmeira da América do Sul (Bonpland 1804), por ele descrita quando de sua primeira viagem ao solo americano. De todo o imenso cabedal de conhecimentos científicos que possuía, o que preservou foram memórias afetivas; as duas primeiras ligadas às pessoas que tiveram maior importância em sua vida (a Imperatriz Josefina e Humboldt) e a terceira, ligada ao período idílico vivido em companhia de Humboldt na América. Seria esta a grande lição americana de Bonpland?

Ouvir o relato dos que ficaram à sombra, ou seja, a partir da retomada dos vestígios memoriais de quem não teve sua vida fixada pela historiografia oficial, traz ao leitor o frescor de penetrar na história a partir de uma focalização outra. Se quem narra é quem ficou à sombra, à margem dos grandes acontecimentos, sua narrativa iluminará os desvãos da história, a micro-história, o que foi desprezado (os restos) pelas grandes narrativas (pretensamente) totalizadoras.

As asperezas de sua permanência na América o ensinaram a habitar a distância, expressão utilizada por Maria Bernadette Porto para falar de escritas migrantes ou do exílio, e a praticar constantemente a reapropriação simbólica do lugar no continente de adoção. Trata-se, portanto, de mais uma variação – e segundo Assis Brasil as variações podem ser infinitas – sobre o tema da mobilidade, do nomadismo territorial, mas também do nomadismo intelectual que o protagonista realiza constantemente na passagem de sua cultura de origem (europeia) a sua cultura de adoção (americana).

#### Referências:

- AIMÉ BONPLAND. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Aim%C3%A9\\_Bonpland](http://fr.wikipedia.org/wiki/Aim%C3%A9_Bonpland)
- ASSIS BRASIL, L.A.de. *Figura na sombra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- ..... *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- ..... *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ..... *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. IN: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica; arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Z. Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas. *Conexão Letras*, Instituto de Letras/UFRGS, n. 6, v.6, 2011, p. 9-16.
- ..... Nomadismo. IN : BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais; percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 301-316.

MarcusTulliusCicero. Trad. Charles Appuhn. *Cicéron: De la vieillesse, De l'amitié, des Devoirs.* Paris : Garnier, 1933.  
<http://www.forumromanum.org/literature/cicero/senf.html>

GODET, Rita O. Errância/migrância/migração. IN: BERND, Z. (org.) *Dicionário das mobilidades culturais; percursos americanos.* Porto Alegre: Literalis, 2010. p; 189-210.

LES ÉCRIVAINS voyageurs. *Magazine Littéraire*, Paris, n.432, junho 2004,

L'ERRANCE, de Cervantès aux écrivains voyageurs. *Magazine Littéraire*, Paris, n.353, abril 1997.

MOREIRA, C. A. Um peregrino da sombra. *Segundo Caderno, ZH*, Porto Alegre, 29/08/2012, p.1.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. IN: LANGUE, Frédérique; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.). *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais.* Porto Alegre: UFRGS, 2007.

PORTO, M.B.; VIANNA NETO, A.R. (orgs.) *Habitar e representar a distância em textos literários canadenses e brasileiros.* Niterói: EDUFF, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América; a questão do outro.* São Paulo: Martins Fontes, 1983.

[Texto ainda inédito em mídia impressa]

## ILUSTRES VISITANTES

**Luiz Paulo Faccioli**

**Porto Alegre, 1998. Luiz Antonio de Assis Brasil trabalha com avidez em seu novo romance, muitas páginas já escritas – talvez 80 –, quando estaca. A obra vai tomando a forma dos romances que o fizeram um dos mais importantes autores de sua geração. O texto à sua frente tem a prosa luxuosa, o andamento lento e as sutilezas estilísticas que sempre foram sua marca registrada. Mas o escritor sente que precisa mudar. Fiel ao que sempre ensinou a seus alunos, ele não tem dúvidas: deleta impiedosamente tudo o que havia escrito e recomeça do zero.**

**Em 2001, surge O Pintor de Retratos, obra demarcadora da nova fase. O público não estranhou: detrás daquela prosa agora econômica, atenta ao essencial – e, por isso mesmo, muito mais forte –, está o mesmíssimo autor, só que renovado.**

**De lá para cá, foram quatro romances formando uma espécie de tetralogia: todos eles são protagonizados por visitantes que chegam ao pampa e o decifram com olhos forasteiros. Esses personagens são o italiano Sandro Lanari, de O Pintor de Retratos, o cronista emissário do imperador, de A Margem Imóvel do Rio, o Maestro Mendanha, de Música Perdida. No mais recente, Figura na Sombra, figuram dois ainda mais ilustres: o médico e botânico francês Aimé Bonpland, que empreendeu diversas expedições científicas mundo afora acompanhando o naturalista e geógrafo alemão Alexander von Humboldt. A expedição às Américas, que durou cinco anos, definiu uma mudança de rumo: Humboldt retorna à Europa com o objetivo de escrever uma grande obra abrangendo todas as descobertas que fez, enquanto Bonpland decide deixar para trás o prestígio que tem na corte de Napoleão Bonaparte, e um amor incompleto pela imperatriz Josefina, para se estabelecer no pampa, interessado sobremaneira em nossa erva-mate.**

**Aqui, Aimé vira Don Amado, que aparece no belíssimo prólogo recebendo um emissário de Humboldt em sua estância Santa Ana, em Corrientes, Argentina, no ano de 1858.**

**Em suas pouco mais de 260 páginas, Figura na Sombra descreve as peripécias dos dois aventureiros em suas fabulosas expedições, em que ficção e história outra vez se mesclam. Porém, o que mais importa é a grande aventura humana: Bonpland e Humboldt têm uma relação tão rica quanto conflituosa, e Assis Brasil nos faz vivê-la em toda sua magnitude e complexidade em outro de seus magistrais romances.**

**\*Escritor, autor de Trocando em Miúdos, entre outros**

**Zero Hora, Porto Alegre, 10 de novembro de 2012 | N° 17249 [Caderno da Feira]**

## FIGURA NA SOMBRA

Débora Mutter<sup>48</sup>

*Figura na sombra*<sup>49</sup> é a 19ª obra ficcional de Luiz Antonio de Assis Brasil e a 4ª da Série *Viajantes ao Sul*. Precederam-na *O pintor de retratos* (2002), *A margem imóvel do rio* (2003), *Música perdida* (2005). Além do tema, o conjunto caracteriza-se pela intensa mudança estilística inaugurada em *O pintor de retratos*. As quatro obras apresentam variações de olhares de viajantes sobre o Sul da América. Nelas, o Sul deixa de ser mero ponto geográfico para se converter em metáfora no âmbito da cultura e da psique pela dicotomia civilização e barbárie. Tema de fundo que percorre toda a ficção do romancista sulino.

Em *Figura na sombra*, Assis Brasil mantém-se fiel ao propósito norteador de quase toda sua escritura romanesca, na medida em que resgata fatos e personagens reais e moldurados no século XIX. Um século “improvisado e trivial”, segundo o narrador de *Figura na sombra*, no qual o escritor situa a maioria de suas obras. Com essa trajetória, o autor se estabeleceu como um dos nomes mais representativos na literatura contemporânea dedicada a perscrutar o passado, associando seu nome à linhagem de escritores de diferentes latitudes dedicados a resgatar silêncios, omissões ou esquecimentos históricos.

Tais informações, contudo, são insuficientes para uma aproximação digna desta obra. Isso porque o processo de essencialização da linguagem aliado às inovações estruturais apresenta notável condensação semântica.

O romance inspira-se na vida de Aimé Jacques Goujaud, chamado Bonpland (1773 – 11 de mai, 1858), botânico e médico francês, natural de La Rochelle, cidade portuária no oeste da França. Com essas credenciais acompanhou o naturalista Alexander Von Humboldt<sup>50</sup> (1769 — Berlim, 6 de maio, 1859) em sua viagem ao Novo Mundo<sup>51</sup> e com ele manteve uma relação intelectual e afetiva até o final da vida. Um vínculo documentado em publicações conjuntas, cartas, biografias e obras de outros exploradores como Avé-Lallemant. Tudo registrado, enfim, pela escrita, que é o substrato para a reconstrução ficcional de uma vida já romanesca como foi a de Aimé Bonpland. Intrigante é a vida desse homem que testemunhou a Revolução Francesa, alcançou as maiores honras científicas e desprezou-as em troca de uma vida, despojada dos valores e instrumentos do mundo civilizado, para viver no campo, ao Sul do Sul do planeta. Um europeu que tinha

<sup>48</sup> Profª Drª em Literatura Brasileira e Literaturas Luso-africanas e Mestre em Literatura Comparada, ambos pelo UFRGS.

<sup>49</sup> ASSIS BRASIL, Luis Antonio de. *Figura na sombra*, Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

<sup>50</sup> A teoria de Humboldt, construída durante meio século, tinha como objetivo a representação da unidade no meio da complexidade da Natureza. Publicou-a sob o título de *Kosmos*. Nessa obra, os grandes e vagos ideais do século XVIII são recuperados e combinados com as necessidades científicas do século XIX. Apesar de inevitáveis imperfeições, a tentativa foi bem-sucedida, mas *Kosmos*, menos que uma representação bem-sucedida do universo, acabou sendo uma representação perfeita da inteligência compreensiva do próprio seu autor.

<sup>51</sup> Partiram de La Coruña em 5 de junho de 1799 e ficaram até 1804.

mais afinidade com os índios – para quem era Carai Arandu<sup>52</sup> – e com as plantas do que com os seus pares.

Aimé foi amigo de Simon Bolívar e botânico da Imperatriz Josefina, mas também, e por vontade própria, foi criador de ovelhas e cultivador de erva-mate em São Borja no Rio Grande do Sul. Foi nessa última condição que terminou seus dias como o fazendeiro Don Amado, na província de Corrientes, na Argentina.

Trata-se, portanto, de personagem híbrida cujos ingredientes de excentricidade pertencem tanto à biografia de Bonpland quanto à ficção de Assis Brasil, mas que sozinhos não garantem as virtudes do romance. Não vem daí, portanto, o desassossego que experimentamos ao final. A leitura transcorre ágil prazerosa, em certos momentos, divertida e bem-humorada, em outros, carregada de sensualidade. Mas, com certeza, não é uma leitura que termina com a última frase. Somos obrigados a voltar muitas vezes, depois de fecharmos o livro, pois sabemos que algo de novo e inquietante aconteceu. O Nada em que nos descobrimos gera um silêncio íntimo que neutraliza todas as respostas, porque nada é suficiente para explicar a trajetória de vida de Don Amado. Alguém que tinha tudo para manter-se no centro intelectual, político e econômico do mundo, vale dizer Paris, Europa, mas optou pela margem, pelo Sul.

Quando o redemoinho de emoções cede à racionalidade, identificamos as propriedades textuais que nos deixam a sensação de, embora conhecendo quase tudo, não sabermos nada de Don Amado.

\* \* \*

#### De Aimé Bonpland a Don Amado ou Carai Arandu

Em *Figura na sombra* acompanhamos a vida de Aimé Bonpland desde a infância até a morte. De temperamento introspectivo, o menino não tinha disciplina para aprendizado formal de música, mas gostava de improvisar e tinha muitos vícios. Herdou do pai imenso amor pelas plantas e a profissão de medicina, que cursou em Paris. O jovem Aimé era moreno de olhos verdes, alto, tinha um esplêndido e saudável corpo e sonhava viajar para outros lugares. Era filho do Século das Luzes, mas não ficou imune à sombra do romantismo que se ergueu ao final do século XVIII, perdurando com força até meados do Século XIX. Estudante em Paris, o jovem Aimé conhece o prussiano Alexander Von

---

<sup>52</sup> Senhor Sábio na língua dos Guaranis.

Humboldt – mais velho, culto, refinado, dono de um título de nobreza, que já tinha alguma notoriedade e nutria semelhante interesse pelas diversas espécies de vida. Além de ser um homem das luzes, Alexander era rico, sedutor e tinha uma teoria sobre a natureza, que pretendia comprovar com uma viagem exploratória à América do Sul. Recém-formado, o jovem Aimé decide ouvir o chamado de sua própria natureza e aceita o convite para a viagem a expensas do novo amigo. A teoria de Humboldt deveria provar que a natureza era um único e grande organismo e que a sua beleza derivava da simetria existente entre todos os seus elementos, vale dizer, a harmonia universal, o Kosmos<sup>53</sup>.

Durante a viagem, vivem intensamente as aventuras da nova realidade, entregando-se às descobertas e ao exotismo das espécies ainda desconhecidas do sistema de catalogação iluminista. Em seus espíritos, o temor ao desconhecido concorre com o anseio por dominá-lo na fruição das exuberantes paisagens, das extravagâncias, da liberdade e da beleza que o novo e generoso mundo lhes oferece.

A admiração entre Aimé e Humboldt é mútua, e o interesse pela Natureza se equivale, mas fica evidente que tais sentimentos possuem bases e alvos diferentes. O convívio íntimo e as vicissitudes da viagem se encarregam de iluminar essas diferenças. A vida nos trópicos, na mesma medida em que estreita o vínculo entre os dois homens, revela as tonalidades de entendimentos e inclinações individuais.

Os amigos divergem cordialmente quanto à compreensão e ao conceito de Natureza. Alexander quer medi-la, pesá-la, classificá-la; já Aimé não se ocupa de sistematizar suas características, estabelecendo uma relação quase erótica com ela – “queria logo penetrar a selva, perder-se nela, cheirá-la, mordê-la.” (ASSIS BRASIL, p.174).

Por seu lado, Humboldt é apaixonado pela simetria e condiciona seu amor à Natureza à comprovação de que ela seja “regular como uma máquina”. Enfim, era um homem de ciência e estética. Já Aimé gosta das plantas porque “Elas sofrem a paixão ardente de suas flores coloridas, mas estão sempre à beira da morte” (ASSIS BRASIL, P. 26). E, embora gostasse de herborizar, sabia que “o destino das plantas herborizadas é a ciência e as trevas”. (p.25). Seu espírito romântico inclinava-se para coisas insignificantes como as borboletas furta-cores, mas “também as amarelas, com manchas com manchas circulares que são olhos ferozes em suas frágeis asas.”

O mesmo ocorre com relação ao sexo oposto. Enquanto Humboldt tem uma atenção apenas gentil e distraída com as mulheres, Aimé necessita delas. O geógrafo enaltece os temas sérios, a beleza, e a cultura como base afetiva, alegando serem suficientes para sublimar e dispensar a sexualidade. Já para o francês, o sexo é um imperativo biológico. Apesar disso, Humboldt aceita as preferências do amigo desde que possa permanecer ao seu lado. Após cinco anos, retornam à Europa com o propósito de escrever e publicar as descobertas.

No entanto, na volta a Paris, conhecem a Imperatriz Josefina. Aimé é fisgado por sua figura de mulher e pelo modo como ela concebe a Natureza, em especial, as plantas. Pela segunda vez, sua natureza fala mais alto. Ele aceita o convite para ser botânico, na Malmaison, Palácio da Imperatriz e decide ficar em Paris. Humboldt assimila o golpe da

---

<sup>53</sup> Cosmos termos da filosofia e da cosmologia que define o espaço universal, composto de matéria e energia e ordenado segundo suas próprias leis; universo.

separação e parte sozinho. Nunca mais se encontrariam, mas seguiriam comunicando-se por cartas até o fim da vida.

Aimé assume o projeto de cuidar da maior estufa de plantas da Europa. Nesse ínterim, Napoleão Bonaparte divorcia-se de Josefina que, amargando o abandono, aceita o amparo de Aimé. Ele se apaixona pela mulher mais importante da França e conhece o desespero de um amor sem futuro, pois a Imperatriz afasta-se a tempo de sucumbir. Como solução, ela o obriga (o pedido de uma Imperatriz é uma ordem) a casar-se com Adeline, uma de suas damas, que já tinha uma filha, a pequena Emma. Ao mesmo tempo, Josefina tenta reconstruir sua vida buscando nova união conjugal. Consumido pelo sofrimento e pelo despeito, Aimé deseja a morte de Josefina. Por coincidência, ela adoece dos pulmões e perde a batalha para essa enfermidade romântica, tendo Aimé ao pé do seu leito de morte. Mergulhado em remorso, Aimé volta para América com a nova família. Na imigração, traduz o próprio nome e se estabelece na Argentina. A partir de então, será Don Amado Bonpland. Assume a função paterna com a enteada e tenta levar uma vida normal, mas, quando em contato com os índios, conhece a *yerba* (erva-mate), cai em novo fascínio. Ao lembrar-se da selva, é tomado por uma exaltação já experimentada por ocasião da viagem com Humboldt. Sua natureza então o convoca pela terceira vez e ele abandona a família para voltar ao exotismo e à errância.

Na América do Sul, ainda vive muitas aventuras e experiências. É feito prisioneiro do ditador supremo do Paraguai, Dr. Frância, por 9 anos, casa com a filha de um cacique e tem filhos. Além do cultivo da erva-mate, é criador de ovelhas no Brasil; casa-se novamente e é abandonado pela mulher; com ela teve uma filha que estará ao seu lado nos últimos momentos de sua longa vida. Morre na província de Corrientes, na Argentina, pouco depois de receber a visita de Avé-Lallemant, médico e explorador, também amigo de Humboldt. Avé-Lallemant trazia notícias, de Humboldt, mas iria igualmente levar notícias suas para o amigo. É assim que Don Amado impõe ao visitante a condição de ouvido: “Em troca de me ver, terá de escutar minha história. Estou pronto para contá-la. Preciso contá-la.” (ASSIS BRASIL, p. 244). Então ele conta a história de sua vida durante quatro horas. Na sequência, repete exatamente os mesmos episódios, alegando ser outra narrativa porque seus sentimentos eram outros, e o sentimento de quem narra modifica a história.

Apesar de divergências conceituais quanto à Natureza, a relação entre os companheiros de viagem nunca se desfez, em especial, pelo esforço de Humboldt que, até o final da vida, seguiu incluindo o nome do amigo em suas publicações e, por meio de cartas, pedindo que retomasse os projetos em comum. Tanto a relação entre Humboldt e Bonpland quanto a própria existência do botânico francês foi marcada por pontos de indefinição, de luzes e de sombras, que se intensificaram após a viagem à América com geógrafo prussiano, uma experiência que deixou marcas definitivas nas vidas de ambos e que a obra de Assis Brasil articula e intensifica com maestria.

\* \* \*

Essa é a história em linha reta ou vista cronologicamente. Ocorre que o romance tem seu próprio arranjo. E faz toda a diferença o fato de que o protagonista seja narrador parcial de sua história, às vésperas da própria morte. Circunstância que, como já foi dita, oportuniza-se com a chegada do visitante Avé-Lallemant. A essa época Don Amado é um homem devastado pela idade e pela doença; portanto, a história ancora-se em suas lem-

branças, temperadas pela certeza do fim que se anuncia de várias formas no texto e no anseio de construir a sua Posteridade com uma autobiografia.

Tal circunstância favoreceria um tom sentimental adequado ao estado de emoção de um homem de 85 anos, mas não é o que acontece. O que se articula é uma narrativa cerebral que aproveita as sinuosidades da memória, fragilidades do entendimento e armadilhas de psique. Tudo isso está articulado com harmonia e beleza em engenhosa técnica romanesca. Porém, referir a qualidade estética de uma obra exige esclarecer o que se quer dizer com isso, a fim de evitar o risco de dizer nada. Por conta disso, passamos a enumerar os méritos de algumas opções narrativas naturalmente sem hierarquizá-las. No caso, as estruturas temporal e narrativa, o narrador, a personagem, a relação com a história ou biografia e, sobretudo a linguagem, solidarizam-se e complementam-se para dar a *Figura na sombra* a organicidade de um poema, tal é o trabalho de conotações presente ao longo do texto.

### 1. A linguagem

A linguagem que é, afinal, onde repousa a felicidade ou o desastre da arte cuja matéria exclusiva é a palavra, ao longo do texto de Assis Brasil, mantém acesa nossa atenção porque produz encantamento e tensão na medida exata. E a beleza, que brota das palavras uma após as outras e, além da harmonia sonora de frases perfeitas, vem da adequação e da calculada combinação vocabular.

*Figura na sombra* é, portanto, um objeto de palavras que se oferecem à análise. É na configuração que o romancista deu a elas e também na sombra ou na luz que umas depositam sobre as outras que mapeamos a arquitetura desse espantoso romance.

A análise linguística permite-nos dizer que todas as palavras confluem para sustentar os sentidos projetados, em especial para a consciência narrativa do protagonista. As amarras textuais possibilitam-nos afirmar que o ato de narrar assumido por Don Amado se estabelece como um ritual de passagem. Narrar o próprio passado é o derradeiro rito para o ingresso na Posteridade, porque “Uma Posteridade só existe quando uma vida é contada para alguém.” (p. 244). É o que diz o narrador seletivo e solidário quase ao final da obra, mas que já fora prefigurado na primeira página do Prólogo:

“Pela manhã e nos seis dias anteriores o céu desfez-se em água. Vapores sombrios erravam pela atmosfera. O arroio Las Ánimas, saindo de seu leito, confundiu-se com o rio Uruguai, ali perto. [...] As paredes de barro amparam-se em troncos de árvores que têm a função dos arcobotantes as catedrais góticas. As fendas nas paredes, resultado de um abandono sem época, deixam entrar luzes oblíquas que conferem textura de cenário litúrgico a tudo ali dentro. (ASSIS BRASIL, p.13)

A cadeia significativa das palavras grifadas que se ergue dessa sequência introduz uma aura ritualística ao ambiente, um prenúncio de morte marcado já no nome do arroio Las Ánimas (As almas), mas também pela simbologia da água como elemento de passagem e transformação. Este ambiente é onde Don Amado vai contar a sua história e a cena é retomada no Epílogo, confirmando a circularidade textual e o prenúncio a iminente morte de Don Amado, como segue:

As luzes radiantes projetam fantasmáticas duplicações de vultos nas paredes. ( p.245)

Ouvem-se os rumores lutuosos do urutau mãe-da-noite. (p.249)

Agora esses matos, esse rio Uruguai, serão meu túmulo». (p.251)

Trata-se apenas de um exemplo, mas, em rigor, pode-se afirmar que, em *Figura na sombra*, nenhuma palavra é abandonada ao longo do texto; todas são indispensáveis, como o seriam os arcobotantes de um edifício gótico, e têm função definida quando não múltipla para o sentido geral do texto.

Assim, verificamos pontes que se insinuam unindo pontos equidistantes da narrativa por meio de repetição de cenas ou de gestos. São formas de prolepses e outras figuras, que conferem esfericidade ao texto, revelando o trabalho rigoroso de construção. Uma arquitetura linguística que sustenta a engenhosidade de uma obra madura e, por isso mesmo, exigente com o leitor.

Outro exemplo dessa esfericidade – aliás, sinônimo de perfeição – é a passagem que acontece quando Aimé é ainda um jovem estudante em Paris: “No manicômio da Salpêtrière, Philippe Pinel ensinava aos estudantes de medicina como atender as pacientes dos nervos, sem algemas nem castigos. Havia até um piano, ali. Aimé Bonpland tentou dois acordes. Estava desafinado.” (ASSIS BRASIL, p.29 – grifo nosso)

O trecho funciona como antevisão de algo que acontecerá 59 anos depois, quando sua futura enteada Emma for paciente do referido manicômio.

“Mademoiselle Emma Delahaye, no manicômio da Salpêtrière, termina de ajeitar um pequeno coque em seus raros cabelos.

A enfermeira aparece para buscá-la.

Amparando-se no braço da enfermeira, a outra mão na parede do corredor, ela caminha até o piano. Nunca mandaram afiná-lo.

(ASSIS BRASIL, p.258)

A condensação de sentidos expande-se a níveis impensáveis se considerarmos que o piano é o objeto que simboliza o vínculo afetivo entre Aimé e sua enteada. A partir disso, é indispensável referir o narrador cujo tom e estilo instigam a curiosidade do leitor desde a primeira frase.

## 2. O Narrador

Numa linguagem envolvente, sedutora, falsamente despretensiosa, mas, sobretudo, econômica, ele se instala no local onde Don Amado conversa com o seu visitante: “Agora faz uma tarde luminosa sobre o pampa.” (p.13) O tempo verbal no presente confere vida e movimento à cena inicial: “Pela manhã e nos seis dias anteriores o céu desfez-se em água. Vapores sombrios erravam pela atmosfera. Agora todos estão felizes pelo retorno do bom tempo.” (p.13) Ele ganha credibilidade porque sabe o que antecedeu àquele momento, conhece o lugar e o sentimento das pessoas.

Essa estratégia o reveste de autoridade, pois ele é uma testemunha presente do que será contado. Assim, o leitor aceita imediatamente o pacto como ouvinte e como leitor, pois, em tese, trata-se de uma narrativa oral, decorrente da conversa entre o protagonista e seu interlocutor, o visitante Avé-Lallemant. Porém, ele não é o único a narrar, Don Amado assume grande parte senão a maior parte da narrativa por meio do discurso direto em citações. E essa alternância caracteriza-se por sutis mudanças de estilo e por conta de um lirismo, que pertence tanto a Don Amado quanto ao primeiro narrador. Um lirismo discreto que pauta toda a narrativa sem nunca desatender os propósitos do gênero romanesco. Essa intensa, mas bem dosada poeticidade atravessa a história das diversas idades de Don Amado, os diversos tempos da narrativa.

## 3. Estrutura temporal

O arranjo temporal da narrativa na reconstrução da vida de Aimé Bonpland é fundamental porque os vários tempos remetem às diferentes narrativas que estruturam o romance.

Há uma narrativa mais ou menos convencional em 70 capítulos distribuídos com alguma proporcionalidade entre o Prólogo e o Epílogo e mais 03 inesperados capítulos após o Epílogo. Por outro lado, entre os 70 capítulos, existem quatro Entreatos e ainda uma narrativa, de certa forma, independente intitulada Prisão de Vidro – situada após o Entreato II.

Por outro lado, o Prólogo, os 4 entreatos e o Epílogo constituem uma narrativa igualmente autônoma, ambientada no ano de 1858 no rancho de Don Amado em Santa Ana, Corrientes. Trata-se da conversa de 8 horas com Avé-Lallemant.

Já os 70 capítulos acompanham cronologicamente a vida de Aimé desde a infância até o dia da chegada do visitante à Estância Santa Ana (1858). O capítulo 70 termina no dia que antecede à chegada do visitante Avé-Lallemant no ano de 1858. As duas narrativas se fundem, e o Epílogo conclui a cena iniciada no Prólogo, desenvolvida nos Entreatos e entrelaçadas gradativamente durante os capítulos.

Já em *Prisão de Vidro* tem-se uma suspensão no fio narrativo dos capítulos e dos entreatos. Nela há um recuo de 9 anos (1849) e a mudança de espaço. Nesse relato, que também pode ser lido individualmente, conhecemos um episódio da vida de Don Amado por ocasião de uma crise de uremia. Ele é atendido por um médico também francês, o doutor Jean Martin, na Santa Casa de Porto Alegre.

Por solicitação do compatriota, Don Amado conta coisas do tempo em que viveu na Malmaison e fala de sua paixão pela Imperatriz dos franceses. Há uma mudança de ritmo narrativo que se molda às emoções românticas revividas por Don Amado e relatadas a seu interlocutor.

O Entreato II, que antecede *Prisão de Vidro*, apresenta um breve diálogo no qual Don Amado responde sobre a sua experiência com Humboldt a seu interlocutor Avé-Lallemant

«Conheci, em toda sua força, os três reinos da Natureza. É curioso chamar de 'reinos' a essas grandes divisões: mineral, animal, vegetal. Num reino há um rei, que tudo comanda; na natureza não há reis, apenas súditos abandonados a uma vontade confusa e, no entanto, esplêndida. Talvez por isso o desejo de Humboldt, de ir contra o Caos. O Caos domina a natureza. Humboldt nunca se entregou a essa ideia. Não por nada que ele escreveu o livro mais importante do século e chamou-o de *Cosmos*, que está aqui na prateleira, veja».

À luz do que é contado na sequência, essa resposta pode ser entendida como epígrafe para *Prisão de Vidro*. É a porta de ingresso ao que representa essa peça no todo do romance como um centro irradiador aos demais espaços, possibilidades ou impossibilidades sugeridas na obra, abrindo-se a variadas ideias sobre as relações entre as personagens, suas convicções sobre o amor, sobre a ciência e seus limites; e também sobre o pensamento iluminista em oposição ao pensamento romântico.

Nesse ambiente e sob o efeito do láudano, em *Prisão de Vidro*, o protagonista narra sua impossível paixão pela Imperatriz Josefina ao tempo em que faz uma espécie de acerto de contas com o passado.

Embora exista ao longo de toda a obra o narrador atento e fiel ao protagonista, recorrendo ao discurso direto com citações literais, em *Prisão de Vidro*, Don Amado assume de forma mais efetiva as rédeas da narrativa ao recordar sua relação com a Imperatriz. Predomina nesta peça um clima de sedução e erotismo que se revela no apelo aos sentidos. Os trechos de discurso direto aumentam significativamente prevalecendo a primeira

pessoa. A voz predominante é a de Don Amado. Pela intensa sinestesia, o leitor experimenta aromas, temperaturas, texturas e imagens altamente sugestivas.

Já os 03 capítulos posteriores ao Epílogo, uma vez que remetem à etapa posterior à morte de Don Amado, são conduzidos apenas pelo outro narrador. Cada um dos capítulos destina-se à morte de uma personagem respectivamente, a saber: Don Amado Bonpland (com uma alusão a Josefina), Humboldt e Mademoiselle Emma (enteada de Don Amado).

#### 4. Proximidade entre História, Biografia e Ficção

Quanto aos aspectos históricos, que são muitos, destacamos a visita de Avé-Lallemant para ilustrar o tratamento e os limites que a ficção lhes determina. Trata-se de acontecimento histórico registrado em *Viagem pela província do Rio Grande do Sul* (1858). Assim, a opção do romance tanto mostra a união harmônica entre referências cruzadas com o real e a ficção<sup>54</sup> como desnuda a fragilidade dessa fronteira.

Destacamos o insolente e arriscado entrelaçamento com fatos históricos ou biográficos. Ousadia que faz de *Figura na sombra* uma leitura provocativa e encantatória pelo equilíbrio entre o olhar lúcido da pesquisa sólida e a dosagem bem proporcionada dessas informações a serviço da intencionalidade estética. É o que constatamos no diálogo entre Don Amado e Avé Lallemant ou, se quisermos, na narrativa ambientada na Estância Sant Ana (1858). Quase tudo nela é reconhecível em *Viagem pela província do Rio Grande do Sul* (1858), de Robert Avé-Lallemant, que era também médico e explorador, além de ser o autor de uma biografia do botânico francês.

Mas justamente essa proximidade serve para revelar a diferença entre registro histórico e literatura, que afinal é também uma questão de linguagem. Isso nos devolve ao primeiro aspecto já referido na elucidação das qualidades estética e técnicas do livro.

Esse aspecto é importante porque a ficção brota dessa cena real. Nela o romancista introduz a sua narrativa como possível conteúdo da conversa entre Don Amado e seu visitante. Vejamos como Avé-Lallemant descreve o rancho, que vem a ser o cenário da narrativa de Don Amado:

Duas portas davam acesso às cabanas; a luz podia penetrar de fora em quantidade suficiente, através das portas abertas e dos muitos buracos e rachaduras nas paredes de barro. Contra a parede traseira de uma das cabanas estavam apoiados, como escoras, dois troncos de árvores; ela inclinava-se muito para trás e o tecto baixara de maneira quase assustadora. (Avé-Lallemant, 1980, p.302 – grifos nossos)

---

<sup>54</sup> Com algumas diferenças, a técnica de fundir duas narrativas foi usada pelo escritor em *Música perdida* (2005).

Em *Figura na sombra*, a transposição dessa cena factual para a ficção se dá como já foi citado antes, mas vale a pena repetir o trecho, agora por outro aspecto da análise:

Estão no cômodo maior desse rancho. As paredes de barro amparam-se em troncos de árvores que têm a função dos arcobotantes das catedrais góticas. As fendas nas paredes, resultado de um abandono sem época, deixam entrar luzes oblíquas que conferem textura de cenário litúrgico a tudo ali dentro. (Assis Brasil, 2012, p.13)

Sublinha-se o trabalho artístico da linguagem de um texto histórico aplicada com fins artísticos, pois as palavras grifadas, ainda no Prólogo, além de mais belas, criam o campo semântico intencional que, como já foi dito, vai se justificar no final do romance. O ambiente ritualístico insinuado pela proximidade da morte é reforçado por elementos simbólicos<sup>55</sup>. Confunde-se com o ritual da narrativa como passagem para a Posteridade. Uma narrativa autobiográfica assumida por quem nada mais tem a temer, mas, sobretudo, consciente de estar construindo uma Posteridade.

O mesmo trabalho artístico no uso de referência cruzada com o real surge no trecho em que o viajante descreve a morada de Don Amado:

Todavia a palavra casa deve ser tomada em sentido eufemístico. A morada do velho Aimé Bonpland [...] consistia de duas grandes cabanas que se encontram em ângulo reto do lado da entrada cujas paredes são sustentadas por varas de bambu e algumas traves. O teto de palha repousava sobre bambus.

Ao lado dessas duas grandes cabanas, uma espécie de choça tendo no chão pedras reunidas: cozinha e fogão do célebre homem. (Avé-Lallemant, 1908, p.302)

Em *Figura na sombra*, o local é apresentado da seguinte forma: “Os dois homens conversam no maior dos três ranchos cobertos por telhados de santa-fé e unidos num

---

<sup>55</sup> Trata-se de elementos simbólicos como a água, a enchente e a presença do número quatro que chama a atenção, tendo em vista ser mencionado 12 vezes no texto “A irmã, para distraí-lo desses assuntos, começou a ensinar-lhe piano. Em poucos meses tocavam a quatro mãos o movimento Andante da Sonata em Dó Maior para dois pianos de Mozart”. (p.10)

“Humboldt levou Aimé Bonpland a seu apartamento de quatro peças no hotel Boston”. (p.34)

“Contrataram um navegador e quatro remadores índios”.

«Não me corrija. Estou lúcido. Pelas quatro da tarde, eu estava no meu apartamento de Bois-Préau. Eu tentava aprontar mais um fascículo da nossa obra.

“Num desses recitais em que tocavam a quatro mãos, ele se equivocou numa entrada do acompanhamento. Emma olhou-o com uma risonha repreensão”.

“Procurou seus jardineiros, falou com eles durante duas horas, escreveu quatro cartas. Quatro anos depois, ainda prisioneiro, ele dirá:”

«As maiores descobertas surgem de modo brusco, mesmo que as tenhamos cultivado por anos.

“São quatro da madrugada, ainda. Longas são as noites dos que sofrem”.

“Há quatro horas Don Amado Bonpland narra sua vida, desde La Rochelle até chegar ao estado em que se encontra”.

“Uma índia acende quatro velas de sebo, colocando-as nos quatro pontos cardeais, em torno de Don Amado Bonpland”.

conjunto improvável que, visto do alto, formaria a letra K.” (Assis Brasil, Prólogo, p. 13 – grifos nossos)

A passagem é estratégica para o complexo arranjo de sentidos da obra e só se completará quase no final, quando Avé-Lallemant pergunta ao protagonista:

“Tenho uma última pergunta. Humboldt publicou seu livro, encontrou seu Cosmos. E o senhor, doutor Bonpland? «Olhe em volta, doutor Avé-Lallemant». Avé-Lallemant torna a olhar para o velho homem: pela primeira vez Don Amado Bonpland está sorrindo.

“Lá fora, porém, a natureza em turbulência.”

Avé-Lallemant não entende esse sorriso.

Nós, sim. (Assis Brasil, Epílogo, p. 249)

Nesse momento, pela ponta de ironia ou de sabedoria do velho botânico, percebemos que, em oposição ao *Kosmos* de Humboldt, o seu kosmos são os três ranchos em forma de K e a vasta natureza em turbulento silêncio, apenas sendo, em paz.

Em *Figura na sombra*, as fronteiras entre o real e a ficção se confundem intencionalmente. O leitor descobre-se em uma selva referências cruzadas (tempo, espaço, personagens e acontecimentos) tão bem costuradas que abandona sem perceber ou deliberadamente o plano histórico. Já não importa o histórico Bonpland porque a personagem conquista seu *status* no real imaginado.

Toda imprecisão, todo silêncio ou zona de sombra na História seduz a ficção de Assis Brasil. É assim que a união de Aimé e Humboldt em nome das ciências, o destino de cada um, suas convicções, afinidades e divergências, bem como a paixão do botânico pela Imperatriz garantem o recheio de um romance no qual estão bem dosados a ambiguidade, a beleza e a tensão típica das grandes obras literária.

Muito já foi sublinhada a habilidade de Assis Brasil no trato de questões históricas na ficção, em especial, porque, se o passado é infinito e inalcançável, o que o romancista faz é criar imagens dele. E tais imagens na prosa do escritor gaúcho formam um complexo e intrincado jogo entre ficção, realidade e técnica ao qual o leitor se alia, inicialmente, pela 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 deve-se aos artifícios que revelam um leque de possibilidades dialógicas entre a literatura e outras áreas do conhecimento.

É assim que *Figura na sombra* confirma sua proposta revisional na linha da meta-ficção historiográfica, na medida em que, pelos artifícios da narrativa, leva o leitor a se questionar, inicialmente, sobre os critérios e as bases da fé iluminista e depois, sobre quaisquer sistemas

Isso pode ser acionado no texto a partir do modo subjetivo como Humboldt e Aimé definem os nomes das plantas, homenageando-se mutuamente:

«Sim, o gênero Bonplandia... Mais uma bondade de Humboldt. Enfim, algo de mim pertence ao Cosmos instituído por ele».

Ou ainda quando percebemos que as publicações de Humboldt – norteadoras do meio científico – remetem, em realidade, ao produto de impressões subjetivas de uma experiência de viagem, que divergem especialmente da visão do coautor ou colaborador da obra Aimé Bonpland. Como vemos na seguinte passagem:

“Mais uma vez Don Amado Bonpland rasga o corpo da América do Sul, mas esta América não é aquela que ele e Humboldt percorreram há quase vinte anos. É outra, tão diversa como se nada a unisse àquela em torno do mar das Caraíbas.

Esta América é branda, alegre, original. Ela não está nos volumes dos livros que Humboldt segue a publicar na Europa.”

Não temos porque acreditar no que a Ciência publica depois dessa informação. São passagens como essa que funcionam como cargas de profundidade na interpretação da leitura. É assim que a obra se estabelece como contraponto às certezas herdadas da fé iluminista. Uma voz que se levanta na polifonia de discursos que tentam dizer o passado e explicar o mundo.

## 5. Personagem

Não podemos omitir o fato de que todos os aspectos já aludidos estão associados a uma personagem dotada de consciência narrativa o que potencializa o efeito da obra. Para Don Amado, a narrativa tem dupla finalidade: a reconciliação com o passado e a construção de uma autobiografia: “Libertar os venenos da alma [...] Quando narrá-las por inteiro, todas. Mas elas são narradas apenas à margem da morte.” (p.162) e para “dar algum sentido à Posteridade.” (p.167)

Don Amado escolhe a narrativa como passaporte para a Posteridade, portanto, suas escolhas não podem ser consideradas ingênuas. É nesse sentido que podemos pensar em uma espécie de autobiografia<sup>56</sup> porque o protagonista é alguém que viveu improvisando a própria vida em uma aventura dirigida ao acaso, desprezando a posteridade. Entretanto, no momento em que narra sua história ao visitante, é consciente de estar

---

<sup>56</sup> “a narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

construindo uma biografia porque Avé-Lallemant é o canal com o mundo que erige e consagra a Posteridade – Humboldt e a Europa.

O mesmo valeria para a história narrada ao médico Jean Martin em Prisão de Vidro, pois o sentido que ele busca repousa na autodefinição, revelando o jogo reversível da escrita e da memória ou do esquecimento.

E constatamos isso quando, ao reunirmos o saldo de sua memória afetiva, ele diz lembrar-se de apenas dois nomes científicos: “*Josephina Imperatrix e Ilex humboldtiana*. E outro nome, que diz tudo que foi minha vida. Irei me lembrar dele quando não tiver mais razões para continuar vivo.”(p. 210)

O sentido disso vai se completar no momento da sua morte: “Sua última palavra, que ninguém entendeu, foi *Céroxilon*.” (p.252) A *Céroxilon andicola*, árvore que, segundo Humboldt, “não faz sentido” (p.103). Essa é palavra que Don Amado escolhe para se autodefinir. “A Palma Excelsissima. A anomalia, o inexplicável” (p.115) que punha por terra a bela teoria de Humboldt. Assim como a Natureza, Don Amado sabe-se irregular, assimétrico, inclassificável, impossível.

Situada já nas etapas finais do livro, a passagem remete à falha da teoria de Humboldt, sim, mas, alinhada ao trecho que segue abre-se a outras interpretações:

«Hoje foi um grande dia, Carmen. Eu mereço tudo isso, eu pertencço a tudo isso que não tem sentido nem coerência. Eu sou a palmeira que nasce nos Andes. Eu sou a impossível borboleta de asas amarelas que um dia vi nas neves do Chimborazo.” (ASSIS BRASIL, p.250 – grifo nosso)

Com essa fala, a personagem se desvencilha de suas amarras com o real, ou seja, o histórico Aimé Bonpland e se autodeclara uma figura exclusiva de ficção, que assumindo seus próprios desacertos e incoerências. E que, por isso mesmo, é tão vigoroso, conquistando sua parcela de realidade por meio da ficção.

Uma espécie de jogo revela a sabedoria específica de Don Amado, na medida em que insinua uma consciência metaficcional da personagem. Esse tipo de autorreferência o devolve à dimensão da impossibilidade e do mistério. Sabiamente, é para lá que ele retorna e, qual iridescente bolha de sabão, explode no ar em puro nada. Mas então já é tarde. Os efeitos já ficaram inculcados no imaginário do leitor. A partir daí, o real imaginado transcende o real histórico, e o protagonista de *Figura na sombra* tem mais força de realidade do que todas as biografias de Aimé Bonpland.

Para potencializar as impressões acerca da personagem, ao lado da consciência narrativa, o narrador Bonpland está a já referida generosa dose de lirismo, como se vê no trecho em que começa a contar sua vida a Avé-Lallemant: “«No dia em que nasci, na marítima La Rochelle, reino da França, o sol deitava-se violáceo no horizonte das águas atlânticas. Os pescadores saíam com suas embarcações. Passariam a noite no mar. Era verão».” (ASSIS BRASIL, p. 17)

Além de revelar a inclinação literária de Don Amado (homem que muito leu e conhece a força das palavras) caracteriza o seu domínio na arte de narrar, pois a beleza é também um argumento.

Com essa técnica, Don Amado ergue-se do texto lentamente com uma carga de humanidade impecável, íntegra e enigmática, porque possui as incoerências próprias de quem respira.

## CONCLUINDO

Assumindo a base de uma vida real, *Figura na sombra* emoldura-se nos limites próprios de biografia ficcional que não deseja perder o tanto de historicidade exigida pelo leitor. Fosse o contrário, não precisaria preservar vínculos com o real histórico. Em nome disso, considerando a excêntrica existência de Aimé Bonpland, a missão de *Figura na sombra* torna-se ainda mais complexa.

A análise comprova que a obra ultrapassa os previsíveis obstáculos dessa proposta romanesca, e atinge pontos ainda intocados desta vida inusitada. Terminamos a obra com a presença de Don Amado mais viva, mais humana e admirável do que qualquer registro histórico poderia nos dar. Constata-se que cada uma das estratégias formais corresponde ao conteúdo e à intencionalidade de mostrar as fragilidades de uma pretensa verdade histórica.

A linguagem é econômica porque é uma marca do autor, mas também porque corresponde ao estilo, à sabedoria da personagem e à sua vida igualmente despojada. Há uma simplicidade artificiosa e certa aproximação com a oralidade, que contrasta com alto teor de condensação semântica e poética, fazendo-se tão enigmática quanto o protagonista.

A proximidade entre história ou biografia e ficção como no caso do encontro entre Don Amado e Avé-Lallemant, serve justamente, para mostrar o que as diferencia: a arte e a fragilidade das versões históricas. Em especial, porque “o sentimento de quem narra modifica” a História.

O cruzamento de referências com o real mostra que Bonpland levou uma vida de improvisos e aventuras efetivamente, mas a ficção conseguiu potencializar tudo isso a partir de estratégias certeiras, dando um sentido ao todo. Portanto, não é casual o fato de Don Amado narrar sua história para dois europeus – Avé-Lallemant e Jean Martin – e que ambos sejam médicos. Contudo, o narrador “testemunha” de tais narrativas, entretanto, é da terra.

Quanto à estrutura temporal e narrativa múltipla *Figura na sombra* revela o desejo de entrelaçamento da história com a ficção no único modo capaz de unir o passado com o presente: por meio da arte e da solidariedade entre ambas.

Tanto pela beleza quanto pela organicidade, o romance encanta, comove e inquieta. Ao reintroduzir antigas e fundamentais polêmicas conceituais, aponta para o intangível, oferecendo-nos um meio de transcender nossas limitações humanas na compreensão do passado e da alma humana.

Com tais recursos, *Figura na sombra* inscreve-se em contraponto e contralto na polifonia de vozes que compõem as constelações de nossos registros e de nosso imaginário sobre o passado. Mas é também uma voz que se impõe com delicadeza musical. Ao tempo em que as qualidades da obra encantam, o texto – que permanece lícido – deposita sutilmente suas cargas de profundidade no leitor. E estas têm alvos certos, mas permanecem silenciosas, insensíveis até que surge no próprio texto o seu detonador que nos leva a interrogações, a questionamentos e novas interpretações quanto às versões conhecidas de fatos, dogmas e paradigmas.

A vida ficcional de Aimé Bonpland, na perspectiva oferecida por Assis Brasil, é a reunião de fragmentos aos quais o narrador deu coesão, coerência e beleza. Isso seria o suficiente porque, afinal, o compromisso da ficção não é com a realidade histórica e sim a arte e com o processo de transformação verossímil de uma personagem. Mas a obra entrega-nos muito mais que isso ao leitor. Ele abre inúmeras clareiras de iluminações, cumprindo a sua função social de estimular reflexões. Desse modo, dá ao leitor uma espécie de pertencimento ao tempo fechado e impenetrável do passado ao qual nunca poderia chegar, exceto pelos caminhos da literatura e da imaginação.

Por tudo isso, é indispensável considerar a história de Aimé Bonpland no marco da série *Visitantes ao Sul*. Nessa constelação e para melhor interpretar a obra em causa, seria recomendável ainda traçar coordenadas com os demais livros da série<sup>57</sup>, o que não será feito aqui em função dos limites deste estudo.

---

<sup>57</sup> Nos livros da Série, algumas características merecem aprofundamento: a natureza híbrida do protagonista de *Figura na sombra*, a exemplo de *Música Perdida*. Já os outros dois (*O pintor de Retratos* e *A margem imóvel do rio*) não possuem natureza histórica, são inteiramente ficcionais. Quanto ao ofício das personagens, dois são artistas (*O pintor* e *Música perdida*), um é historiador (*A margem*) e o último é botânico e/ou médico. Com relação ao espaço, observo que as três primeiras obras da série contemplam prioritariamente, mas não exclusivamente, o Brasil e o Rio Grande do Sul. Já *Figura* traz uma ampliação do espaço, englobando, além da França e Espanha, outros países da América como Venezuela, Colômbia, Paraguai e Argentina. Quanto às temáticas, como subtema ou como efeito colateral das viagens, em todas, subjaz o jogo de identidades e o choque entre a cultura europeia e a realidade rudimentar da América do Sul — civilização e a barbárie? — cuja contrapartida são as belezas e riquezas naturais e a liberdade nesses confins do planeta. Vemos ainda que alguns temas secundários se repetem com variações e outros são trazidos à luz. Repete-se no caso o questionamento às certezas da ciência e à fé iluminista, que já compareceu em *A margem imóvel do rio* e em *O pintor de retratos*. Outro fator de relevância para uma exegese do estilo na Série *Viajantes ao Sul* é o narrador, que mantém alguns traços e atitudes ante as circunstâncias narradas (em especial a distância estabelecida dos protagonistas). Do mesmo modo, a sua economia linguística que se orienta em um processo de essencialidade contínuo, tendo seu ponto máximo em *Figura na sombra*. Eis alguns elementos merecedores de atenção não apenas nas obras da série, mas em quase todas do romancista.

---

### FIGURA NA SOMBRA, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

João Cezar de Castro Rocha  
Estado de São Paulo, 30.nov.2012

Figura na Sombra é o quarto e último romance da série dedicada aos "Visitantes do Sul". O conjunto incluiu o premiado *O Pintor de Retratos* (2001); *A Margem Imóvel do Rio* (2003) e *Música Perdida* (2006). Os títulos podem ser lidos de forma independente, porém todos desenvolvem agudas reflexões sobre a centralidade da experiência dos viajantes europeus oitocentistas, tanto na constituição da modernidade ocidental, quanto na formação das literaturas latino-americanas.

Em *O Brasil não É Longe Daqui* (1990), Flora Süssekind propôs que os relatos de viajantes desempenharam um papel decisivo na emergência da prosa de ficção entre nós. De igual modo, em *Los Viajeros Ingleses y la Emergencia de la Literatura Argentina* (1996), Adolfo Prieto expôs um princípio similar. Aliás, hipótese atualizada no ensaio de Paloma Vidal, *Escrever de Fora. Viagem e Experiência na Narrativa Argentina Contemporânea* (2011).

Contudo, em *Figura na Sombra*, e em outros títulos da série, Assis Brasil inova, pois sua narrativa trata prioritariamente dos efeitos da América na mentalidade europeia, ou no destino de um personagem. Assim, menos do que o estudo da formação do próprio - o latino-americano - através da assimilação do alheio - o europeu -, *Figura na Sombra* analisa o colapso potencial de certa epistemologia europeia em seu confronto com a realidade americana.

O romance contrasta concepções adversárias, dramatizadas nas memórias do naturalista francês Aimé Bonpland (1773-1858), transformado em Don Amado Bonpland, cultivador da yerba mate na região do Rio da Prata. O romance se estrutura a partir da transformação do respeitável Aimé no recluso Don Amado. Para tanto, duas visões do mundo são confrontadas.

De um lado, Alexander von Humboldt (1769-1859) representa a autêntica metonímia do propósito de reduzir a diversidade aparentemente infinita dos fenômenos naturais a um número limitado de leis. De outro, Aimé Bonpland é apresentado como a metáfora de um tipo de conhecimento que idealmente reuniria preocupação teórica e dados empíricos.

---

O objetivo do naturalista não poderia ser mais claro: "- Tudo isso fará um sentido - disse Humboldt". A palavra sentido, aliás, é dominante na narrativa, anunciando o paulatino afastamento dos dois homens de ciência, que de 1759 a 1804 realizaram uma viagem de exploração às regiões equinociais. O alemão buscava o sentido último do universo. Nas palavras do narrador, referindo-se ao título de sua obra-prima: "(...) resumiria tudo o que existe na Terra e no espaço. O título seria: Cosmos". Por sua vez, Dom Amado foi seduzido pelo império dos sentidos, abandonando a parceria com Humboldt ao se apaixonar pela Imperatriz Josefina e, posteriormente, ao se identificar com os ermos sul-americanos e, sobretudo, com o cultivo da yerba mate. O conflito se mostra insolúvel no capítulo 27. Ora, "em pleno coração dos Andes", os dois viajantes encontram "dezenas de palmeiras que emergiam da bruma". O problema é que, segundo o conhecimento do tempo, "palmeiras crescem em ambientes tropicais baixos". Aimé anota a contradição: "Aqueles palmeiras, ali, não tinham qualquer sentido". Humboldt, contudo, não se altera: "Uma bela teoria não pode ser destruída por uma palmeira".

A partir desse momento, Aimé começa a se metamorfosear em Don Amado. Metamorfose encenada na pluralidade de vozes narrativas que articulam o romance. A ação principia em 1858, ano da morte do francês. Ao receber a visita de um jovem cientista, Aimé inicia o relato de sua vida; porém é Don Amado quem o conclui: "sua última palavra, que ninguém entendeu, foi Céroxilon". Isto é, como esclarecido pelo narrador da trama, esse foi o nome científico dado pelo jovem Aimé à palmeira que ameaçou a "bela teoria". Esse esclarecimento constitui o único senão que se pode fazer ao perfeito domínio de Assis Brasil da técnica literária; afinal, é como se a vida à deriva do francês fosse narrada com a firmeza inabalável do alemão. Nesse caso, nenhum imprevisto pode destruir uma bela narrativa. Infelizmente: pois é como se a fascinante biografia do maduro Don Amado fosse narrada apenas com os olhos ordenadores do jovem botânico, ávidos por encontrar o sentido último de todas as coisas - projeto justamente desacreditado por isso que chamamos literatura.

João Cezar de Castro Rocha é professor de literatura comparada na UERJ

### **Tecnicamente perfeito**

Felipe Damásio

Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina  
IF/SC

Assis Brasil é um dos grandes escritores gaúchos contemporâneos, tanto que recebeu o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional e tantos outros. Este é o quarto livro da série 'Visitantes do Sul', porém se constitui em uma leitura independente das outras três obras. O que os quatro livros têm em comum é a maneira muito competente de Assis Brasil friccionar a realidade, de construir um belo romance a partir de fatos históricos.

A personagem principal do livro é o cientista francês do século XIX Aimé Bonpland, que divide os holofotes do enredo com outro grande cientista seu contemporâneo, Alexander Von Humboldt. Os dois se conhecem na Europa se aceitam o desafio de viajar durante cinco anos nas Américas para desenvolver seu modelo da Natureza. A narrativa desta viagem já vale o livro, a relação entre os dois com uma paixão de uma das partes não correspondida traz uma linha de tensão emocional na viagem com objetivos declarados como científicos. Nesta viagem conhecem lugares como o Peru, Cuba e visitam personagens históricos de primeira grandeza como Thomas Jeferson.

Na volta para a França as boas histórias continuam. Uma que vale registro é quando Bonpland abandona a companhia e a colaboração para escrever o livro da vida de Humboldt sobre seus modelos científicos. O motivo da atitude de Bonpland foi o aceite do convite da imperatriz Josefina, esposa de Napoleão, para trabalhar diretamente com o casal imperial. A partir deste dado histórico, Assis Brasil desenvolve no enredo uma paixão do cientista pela imperatriz que o acompanharia até a morte.

O que traz a história de Bonpland para a série 'Visitantes do Sul' foi que quando a idade da maturidade chegou, Humboldt resolve se dedicar a escrever suas ideias e usufruir na Europa da notoriedade que o relato da viagem lhe trouxera. Já Bonpland resolve voltar para a América do Sul. É este período que é o mais atrativo no romance, de prisão de ditador a estudioso e cultivador de erva-mate, passando por visitas a Porto Alegre e a descrição de sua propriedade em São Borja, Assis Brasil mostra como foi a vida, com suas angústias e dilemas, de um cientista ilustre em nossa região no período da Revolução Farroupilha e um pouco depois dela.

O livro vale pela história, pelo enredo construído por Assis Brasil, por sua técnica impecável e por colocar nossa região no caminho dos grandes cientistas do século XIX.

In: <http://www.skoob.com.br/livro/resenhas/281315/mais-gostaram/>

**ENSAIOS À OBRA EM GERAL**

**A QUESTÃO DO “MODELO” NA FORMAÇÃO CULTURAL DAS AMÉRICAS: UM ESTUDO DE DUAS OBRAS DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Mariana Lustosa

Ainda inédito em meio impresso.

*Já não há motivos para que a periferia, outrora lugar do fracasso, da decepção, do proibido e do temido, esconda a hibridez (...) Combatia-se o híbrido porque se temia o caos, a que agora não se nega o direito de existir e de produzir (...) O infinito insondável, depois do universo conhecido, explorado, dominado. Mundo sem fronteiras. Possibilidades infinitas.*

Donaldo Schuler

*Introdução*

Nos anos de 1997 e 2001, o escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil publica as obras *Breviário das terras do Brasil* e *O pintor de retratos*, respectivamente. Interessante torna-se o fato de que a primeira obra foi inicialmente publicada sob a forma de folhetim, no já extinto periódico *Diário do Sul*, de julho a setembro de 1988. Este aspecto é destacado aqui porque em um espaço de dez anos, Assis Brasil dedicou-se à escrita de duas obras que apresentam o mesmo topos: a questão dos modelos culturais europeus introduzidos no Brasil desde a sua “descoberta” que continuaram a ser importados nos séculos seguintes. Através dessas duas narrativas, percebemos como esses modelos culturais são recebidos, subvertidos e transculturados na cultura latino-americana e, em especial, na sul-rio-grandense.

Em *Breviário das terras do Brasil* (1997), o autor narra a saga de um índio guarani, Francisco Abiaru, que foi catequizado por jesuítas, nas Missões. Com os jesuítas, o índio aprendera o ofício de escultor e também a trabalhar suas imagens seguindo o modelo barroco europeu. No entanto, Francisco Abiaru, ao elaborar suas esculturas, mistura os elementos barrocos com a realidade que o cerca, de modo que suas imagens carregam traços inerentes à cultura em que está inserido – tais como olhos amendoados, pele morena, cocar, os quais constituem elementos que caracterizam os traços étnicos e culturais dos guaranis. A figura do bandeirante, ameaçadora para os indígenas, é igualmente inscrita nas obras que produz. Depois de ter afundado o barco em que, junto a um padre jesuíta, levava esculturas por ele produzidas para serem vendidas em Buenos Aires, Francisco Abiaru agarra-se a um Cristo e com ele é resgatado por portugueses. Ao notarem as feições características dos índios na escultura, os portugueses decidem levá-lo ao Rio de Janeiro para ser julgado por heresia pelo Santo Ofício<sup>58</sup>. A partir de então, o leitor é levado a acompanhar a trajetória do índio pelo Rio de Janeiro – desde a sua chegada até o seu julgamento.

Assis Brasil aborda novamente a condição de um artista em *O pintor de retratos* (2001). Nesta obra, somos apresentados a Sandro Lanari, um pintor de retratos nascido na Itália, que, depois de conhecer o trabalho do famoso fotógrafo Nadar, em Paris, decide ser retratado por ele. Ao constatar o quão patética resultara sua imagem naquela fotografia, desiludido também pelo fracasso de seu trabalho como pintor de retratos na capital francesa, Sandro decide viajar

<sup>58</sup> Poucas pessoas têm conhecimento da presença do Santo Ofício, antigo tribunal eclesiástico instituído com o fim de investigar e punir crimes contra a fé católica, no Brasil. Representantes portugueses da instituição eram enviados periodicamente ao Brasil, a fim de estabelecer a ordem religiosa no país reinado por Portugal e ainda considerado selvagem.

ao Brasil para se dedicar à sua arte, declarando ódio a todos os fotógrafos do mundo. Lanari chega ao Rio Grande do Sul, exerce sua profissão com relativo sucesso e, por conta de uma revolução que ocorria nos pampas gaúchos, acaba tendo que trabalhar como fotógrafo. Em uma das batalhas, Sandro tira a fotografia que passa a considerar a obra-prima de sua carreira, a qual demonstraria, segundo a personagem, uma arte muito superior a do consagrado fotógrafo Nadar. Por fim, após muitos anos, tendo obtido grande sucesso como fotógrafo em Porto Alegre, Lanari decide regressar à Europa para reencontrar aquele homem, cuja arte por tantos anos o atormentara.

Neste artigo, pretendemos mostrar como, em pleno século XXI, Assis Brasil cria histórias que se ambientam nos séculos XVIII (*Breviário das terras do Brasil*) e XIX (*O pintor de retratos*) e busca elementos da história do Rio Grande do Sul para revelar ao leitor vestígios que nos levam a conhecer o universo cultural predominante das épocas em que as narrativas transcorrem. Assis Brasil mostra, através dessas narrativas, uma realidade válida não só para o Rio Grande do Sul, ou para o Brasil, mas para toda a América. Ao analisar a maneira pela qual os artistas do Novo Mundo recebem esses modelos culturais e como os transformam, o escritor apresenta o modo pelo qual se forma a cultura tipicamente americana, pois em ambas as obras os artistas (o índio escultor e o retratista-fotógrafo italiano) deparam-se com modelos hegemônicos que serão transculturados, dando origem a algo que, embora novo, apresenta elementos das duas culturas. Verifica-se, portanto, um processo de transposição durante o qual o artista passa a falar a partir de seu lugar de enunciação, construindo, assim, uma cultura nova, em que modelos são superpostos e transformados, originando formações culturais híbridas.

Mostraremos também que nos dois livros a cultura hegemônica não aceita essa atitude transculturadora por parte dos artistas em questão. Poucos são os que entendem a arte transculturada do índio Francisco Abiaru, e o grande fotógrafo Nadar também não consegue entender a arte (e a pessoa) inovadora(s) de Sandro Lanari. Analisaremos então o porquê dessa recusa ao novo, ao híbrido, por parte da cultura hegemônica, que representa a visão (ocidental) europeia de hierarquização das culturas. Por fim, utilizaremos noções como *transculturação*, *antropofagia* e *entre-lugar* para explicar como se dá esse contato entre culturas distintas e a subversão e transformação de seus modelos nas Américas.

#### Os guaranis e o princípio da devoração cultural

Em *Breviário das terras do Brasil*, Assis Brasil volta ao século XVIII para contar a história de Francisco Abiaru, residente das Missões e escultor de imagens sacras em sua aldeia. O índio fora ensinado por um Padre-mestre jesuíta a esculpir tais imagens seguindo o modelo barroco europeu; no entanto, algumas formas das esculturas de Abiaru não se mostram idênticas àquelas que os jesuítas produziam. Após o acidente com o barco, no Rio da Prata, sobram apenas Abiaru e o Cristo por ele esculpido, que são então resgatados por uma embarcação portuguesa. As feições típicas do povo guarani presentes na escultura sacra causam espanto e estranhamento àqueles que detêm algum conhecimento relativo à arte barroca europeia. Alguns portugueses percebem as diferenças na imagem e, por não conceberem a possibilidade de haver um outro Cristo, com traços não europeus, decidem prender o índio e levá-lo até o Rio de Janeiro para que este seja julgado pelo Santo Ofício.

O Cristo esculpido por Francisco Abiaru segue a linha barroca europeia, apresentando, contudo, aspectos típicos da etnia indígena guarani. A partir daí, podemos traçar um paralelo com a realidade histórica dos séculos XVII e XVIII em toda a América Latina e, em especial, com a dos Sete Povos das Missões. Desde os primeiros anos da presença de europeus na América, portugueses e espanhóis disputavam terreno no Novo Mundo, a fim de garantir maiores conquistas a seus reinos. Após muitas disputas e batalhas, em 1534, foi assinado o Tratado de Tordesilhas, em que era feita a divisão das terras americanas entre duas das maiores potências marítimas da época: Espanha e Portugal. Mesmo depois desta divisão, a área da bacia do Prata, em especial o Rio Grande do Sul, continuou sendo alvo de disputa entre espanhóis e portugueses,

especialmente pelo fato de o Tratado não ter dirimido todas as dúvidas no tocante à linha imaginária que passaria pela parte mais ao sul do Brasil. Como nos esclarece Armino Trevisan:

o Rio Grande do Sul estava fadado a ser uma baliza na extremidade sul do Brasil. A ideia de que o Rio da Prata era uma fronteira natural, entre os domínios portugueses e espanhóis no continente sul-americano ... vinha de longe. Obedecia a uma espécie de paradoxo: por um lado, a geografia do Rio Grande inclina-o para o Prata; por outro, a história, que segue rumos diversos, “puxa-o para o Norte, sempre e cada vez com mais intensidade” (s/d, p.8).

Primeiramente, a terra havia sido ocupada por jesuítas espanhóis, que passaram a catequizar as tribos indígenas ali assentadas. Aos poucos, os bandeirantes começaram a se interessar pela região (especialmente pelo Rio da Prata) e decidiram conquistar aquelas terras. A partir daí, houve um massacre das tribos, muitas delas sendo dizimadas, uma vez que os índios não aceitavam servir a esses (portugueses) paulistas, que tentavam escravizá-los. Dessa forma, a maioria da população indígena do sul do Brasil passou a temer o povo português – por sua característica crueldade – e a aceitar a catequese praticada pelos jesuítas espanhóis. Esses jesuítas passavam aos índios os ensinamentos não só da Bíblia Sagrada e da religião católica, mas também da arte sacra. Ao mesmo tempo em que aprendiam a esculpir imagens baseadas em modelos europeus, aprendiam que Deus era feito à imagem e semelhança dos homens. Em princípio, seria esse o fato a explicar o porquê da presença de motivos guaranícos nas esculturas produzidas por Francisco Abiaru, uma vez que é nesse contexto que se insere a história contada por Assis Brasil. A partir de então, podemos trazer a esse artigo a noção de transculturação, que poderá explicar essa mistura de elementos na arte do índio guarani.

Desde a chegada de portugueses e espanhóis às Américas, o fenômeno de transculturação mostrou-se presente e tornou-se característico do Novo Mundo. Tal conceito, porém, foi somente formulado em 1940, pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz, na obra *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, sendo assim descrito:

... processo de transição de uma cultura para outra ... este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neoculturação (2001, p.18/9)<sup>59</sup>.

O choque de culturas que se deu com a colonização das Américas trouxe consigo este fenômeno, muito bem representado na obra *Breviário das terras do Brasil*, com a figura do guarani Francisco Abiaru e suas esculturas sacras. Primeiramente somos apresentados ao Cristo que o índio esculpiu, o qual, ao mesmo tempo que segue as características do barroco, insere novos elementos socioculturais guaranis: “... a boca entreaberta de quem expira dores, o nariz pontudo bem diferente dos narizes índios e os olhos, estes sim rasgados e insolentes da raça guarani ...” (Assis Brasil, 1997, p.22). No decorrer da narrativa, os costumes e a língua de Francisco Abiaru são menosprezados. Quanto mais tentam despi-lo de sua cultura, mais imagens transfiguradas o índio constrói, como uma forma de resistência à aculturação a que os portugueses tentavam submetê-lo durante sua estada no presídio-manicômio no Rio de Janeiro. Um padre amigo de Francisco Abiaru consegue que o índio seja enviado ao Mestre Domingos – respei-

<sup>59</sup> Um debate mais aprofundado a respeito do termo *transculturação* pode ser encontrado no artigo de Zilá Bernd, “Os deslocamentos conceituais da transculturação”, neste mesmo volume.

tado escultor de imagens sacras no Rio de Janeiro – enquanto espera por seu julgamento. Mestre Domingos é aconselhado a deixar que o índio trabalhe livremente, sem que haja qualquer intervenção por conta do teor de seus trabalhos. E assim Francisco Abiaru segue construindo imagens sacras que agora apresentam não apenas olhos amendoados, mas também outras características de sua etnia:

Anjos de torsos largos, pernas curtas e pés esborrachados de índio, Santa Isabel feita à imagem de sua velha mãe da Redução, os cabelos escorridos até a cintura e dentes estragados, São João Batista coberto com pele de onça (Assis Brasil, 1997, p.180).

Percebemos, deste modo, como se dá o contato entre duas culturas distintas na região missioneira e de que forma este contato vem a influenciar Francisco Abiaru. O índio guarani, assim que toma conhecimento sobre o Catolicismo por intermédio dos jesuítas, passa a acreditar que este Cristo pode assemelhar-se à sua etnia, como a própria personagem explica em conversa com o Vigário Geral da Diocese da cidade do Rio de Janeiro, quando em depoimento acerca de sua escultura:

- Os olhos são feitos iguais aos olhos dos homens da minha gente. Há algum mal nisso? Cristo era de que nação?
- Era judeu, isso você deveria saber.
- Pois assim como na Europa não fazem Cristo com a cara de judeu, eu também imaginei outra cara para ele (Assis Brasil, 1997, p.91).

Através deste Cristo, apresenta-se, portanto, o processo de transculturação descrito por Ortiz, já que na escultura há o encontro de duas culturas distintas – a europeia e a guarani – que servem de base para a formação de um produto cultural novo, híbrido.

A reação da sociedade – especialmente os brancos, que estão no poder – quando se depara com a arte inovadora proposta por Francisco Abiaru, é geralmente a mesma: as obras do índio guarani despertam desprezo e ojeriza. Isto acontece porque, especialmente nos primeiros séculos de colonização da América, predominava a ideia do etnocentrismo europeu, em que a cultura, a língua e a religião deste continente eram consideradas superiores a qualquer outra existente. Assim, todos os valores e normas da sociedade europeia deveriam ser tomados como parâmetros a serem aplicados nas demais sociedades, em particular nas americanas – sociedades autóctones consideradas selvagens, desprovidas de cultura. Silvano Santiago nos expõe o resultado do etnocentrismo pregado no continente americano:

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original ... Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização (1978, p.16/7).

No entanto, ainda que os europeus desconsiderassem a cultura dos povos que já habitavam o continente americano antes de sua chegada, os autóctones organizavam-se em uma sociedade que tinha uma religião própria, com seu próprio Deus, sociedade esta que contava também com uma cultura própria. Desta maneira, como Fernando Ortiz esclareceu através da teoria da transculturação, não poderia haver um contato entre essas duas culturas distintas sem que ambas perdessem algo, absorvessem algo e, por fim, apresentassem elementos novos, resultantes desse encontro ou choque.

Ainda que os jesuítas espanhóis tenham tentado impor sua cultura como a única válida no território sul-americano – ao menos na parte que o Tratado de Tordesilhas lhe havia concedido – os indígenas não poderiam simplesmente esquecer todo o universo cultural que os cercava. A cultura desses povos autóctones, cujas manifestações seguiam uma tradição oral, encontrava-se intimamente ligada à sua história, que era transmitida e perpetuada oralmente geração após geração. Como nenhum povo ou nação pode desligar-se de sua história, tampouco poderiam os índios apagar a sua, perpetuando também, por conseguinte, a cultura que a mantinha viva.

Percebemos, a partir de então, a criação de uma cultura heterogênea, tipicamente americana. Como aponta Silviano Santiago:

A América institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio de norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo... Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência (1978, p.18).

Seguindo as indicações do crítico brasileiro, o Cristo de Francisco Abiaru fere a ideia prevalecte do etnocentrismo – a de que a Europa é a única capaz de oferecer modelos a serem seguidos, por esta ser a civilização mais avançada e, portanto, detentora de poder e sabedoria supremos e inquestionáveis – mostrando traços de uma outra cultura que não a europeia. É por não seguir apenas as regras do barroco europeu que a escultura do índio é considerada uma heresia, uma vez que “esse ‘desvio de norma’ ou ‘deformação’ tem uma vocação antropofágica que converte o produto final não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo” (Coutinho, p.26).

#### Um artista no Novo Mundo

O cenário cultural do final do século dezenove serve de ponto de partida para a narrativa de *O pintor de retratos* (2001), de Assis Brasil. A obra marca uma mudança fundamental no estilo do escritor sul-rio-grandense: habituado a elaborar longos romances históricos, o autor opta, dessa vez, por uma escrita mais concisa e uma narrativa predominantemente ficcional. O romance de apenas 181 páginas apóia-se em fatos reais, pesquisados extensamente pelo autor, mas estes servem apenas de base para que Assis Brasil possa deter-se na trajetória da personagem fictícia Sandro Lanari.

Mais uma vez o escritor retorna ao passado para descrever o percurso de um artista no Novo Mundo. Sandro Lanari nasce pintor de retratos em Ancona, no norte da Itália, seguindo uma tradição que já durava seis gerações em sua família. Nenhum de seus antecessores havia obtido sucesso ou prestígio com sua arte; no entanto, todos tinham orgulho de seu ofício e prezavam sua herança artística. Sem muitas chances de escolha, Sandro aprende a pintar retratos com seu pai, Curzio. Aos poucos, adquire interesse por seu trabalho, e, incentivado por seu progenitor, parte com destino a Paris para aprimorar sua arte. Ao chegar à capital francesa, Sandro depara-se com a ascensão de outro tipo de arte que não a pintura:

Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo (Assis Brasil, 2001, p.20).

A princípio, Sandro não compreende o porquê de tamanho fervor por tal fotógrafo – no seu ver, um fotógrafo não poderia ser considerado um artista, já que seu único talento encontrava-se em lidar com máquinas e aparelhos. Entretanto, ao avistar um dos famosos retratos tirados por Nadar, da atriz Sarah Bernhardt, Sandro passa a entender o encantamento que essas fotografias

despertavam nas pessoas. Nadar parecia captar não só o rosto e o corpo, mas também a alma de seus retratados, “e isso era uma completa novidade num meio em que os retratos fotografados transformavam as pessoas em estátuas de giz” (Assis Brasil, 2001, p.21).

Dessa maneira, Sandro rende-se ao talento do celebrado fotógrafo e agenda um encontro com Nadar para que este tire seu retrato. Desde que chegara a Paris, o italiano tinha aulas com um pintor que fora indicado por um amigo de seu pai. No entanto, a realidade de sua arte mostrava-se pouco promissora: a capital cultural europeia fechava suas portas para pintores de retratos, substituindo-os gradativamente por fotógrafos; o professor de Sandro estava mais interessado em beber do que ensinar a arte de pintar; e o dinheiro que Sandro possuía para se sustentar e aprimorar sua arte acabara, sem que este percebesse qualquer melhora no trabalho que realizava. Nadar, por fim, atende Sandro e, depois de uma breve conversa, a fotografia do pintor é tirada. Alguns dias se passam até que Sandro receba o resultado daquela sessão, e o resultado lhe parece desastroso: “não se parecia a nenhum retrato seu. Era de alguém ignorado, um Outro, que o fixava com um olhar obtuso, aturdido por uma obstinação equívoca e desagradável” (Assis Brasil, 2001, p.34). A partir de então, recordando também de todas as vidas de pintores de retratos que estavam sendo avassaladas pelo invento da fotografia, Sandro declara guerra a todos os fotógrafos do mundo e, em especial, a Nadar.

Cabe aqui ressaltar em que momento a história entra na narrativa de Assis Brasil. Acostumado a desvendar a existência de personalidades da história gaúcha, revelando aspectos pouco conhecidos de suas vidas, sempre com base em exaustivas pesquisas, o autor, em *O pintor de retratos*, parte para a Europa em busca de mais uma personagem para o romance. Somos levados até a Paris do fim do século XIX para conhecer uma figura que marcou época: o fotógrafo-retratista Gaspard Félix-Tournachon (1820-1910), o famoso Nadar. O que muda no estilo do escritor é o fato de que, dessa vez, a personagem Nadar, que de fato existiu e revolucionou o mundo da fotografia de sua época, serve apenas como ponto de referência para uma personagem completamente fictícia: o italiano Sandro Lanari. É no percurso deste indivíduo que Assis Brasil detém-se. Apesar de a personagem não haver existido deveras, o autor gaúcho, para contar sua estória, baseou-se na história da cidade de Porto Alegre, a qual, no século XIX, presenciou a chegada massiva de imigrantes italianos, muitos deles pintores de retratos e fotógrafos-retratistas. A capital gaúcha, nessa época, passava a contar com a presença de tais profissionais que traziam ao Novo Mundo a arte e a tecnologia desenvolvidas na Europa. Além disso, encontramos, como pano de fundo para o romance, uma guerra que marcou a história sul-rio-grandense: a Revolução Federalista (1893-1895)<sup>60</sup>, “um sangrento conflito em que a degola tornou-se uma lei para economizar munição” (Júnior, 2001, p.11). Com base nesses dados, Assis Brasil narra a trajetória de Sandro Lanari no Rio Grande do Sul da década de 1890.

A narrativa segue com a decisão do pintor italiano de viajar para o Brasil, numa tentativa de melhorar sua vida e praticar sua arte. Sem coragem de contar a seu pai que havia gasto todo o dinheiro que ganhara para aperfeiçoar a prática da pintura em bebida, e tendo ouvido falar do

---

<sup>60</sup> Em 1893, teve início no Rio Grande do Sul, a Revolução Federalista, liderada pelo fazendeiro Gaspar da Silveira Martins que exigia o afastamento de Júlio de Castilhos (presidente do RS) e a instituição de uma república liberal. Também chamada de Revolta da Degola, a Revolução Federalista contou com a participação dos revoltosos da 2ª Revolta da Armada, que se aliaram aos maragatos de Silveira Martins. Floriano Peixoto, então presidente do Brasil, não se intimida e manda tropas para a região sul, em apoio aos "pica-paus" de Júlio de Castilhos. A revolução transformou-se numa longa e sangrenta luta e provocou a morte de dez mil pessoas (mil pessoas foram degoladas) e só terminou em 1895, no governo de Prudente Moraes, sucessor de Floriano. A vitória coube as tropas de Júlio de Castilhos.

grande número de europeus – em especial, italianos – que estavam imigrando para a América, Sandro decide tomar o mesmo rumo que vários de seus compatriotas seguiam. Sem demora, a personagem gasta suas últimas reservas financeiras em uma passagem para o Brasil e embarca em um navio com direção ao Novo Mundo. Apesar de Sandro apresentar uma visão um tanto pessimista em relação a este lugar, considerando-o uma selva, a América aparece aqui também como a terra do recomeço e da fartura, como comenta um pároco amigo da família Lanari: “no Brasil eles vivem na bem-aventurança do paraíso terrenal, desfrutando as dádivas de Nosso Senhor. Quem trabalhar terá sua recompensa e ficará livre dos tormentos do espírito, dado que os da carne são inevitáveis” (Assis Brasil, 2001, p.47).

Sandro parte para a América com a esperança de que lá poderá viver sem jamais voltar a ouvir o nome de Nadar, de que a arte deste nunca mais voltará a atormentá-lo: “Lá abaixo, na metade inferior do planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar” (Assis Brasil, 2001, p.48). No princípio, a personagem vê o Brasil como uma terra de selvagens e assim podemos perceber que Assis Brasil coloca a questão de civilização versus barbárie para o leitor. Sandro Lanari encarna o estereótipo do estrangeiro colonizador, que pensa ser superior aos habitantes daquela terra descoberta recentemente e tão carente de cultura. Ao chegar ao Brasil, no entanto, o pintor italiano é surpreendido quando ouve falar da existência de vários fotógrafos na capital gaúcha, onde decidira estabelecer-se: “mas soube, decepcionado, que Porto Alegre infestava-se de fotógrafos-retratistas, e por cúmulo todos italianos ... Julgava que no Brasil a fotografia não fosse desenvolvida” (Assis Brasil, 2001, p.53). A atitude arrogante de Sandro é explicada pelo etnocentrismo europeu – ainda então fortemente incutido no Velho Mundo – que tinha por característica principal subestimar ou negar qualquer outra cultura que não a europeia. A questão barbárie X civilização surge em decorrência desse etnocentrismo, sendo inserida na narrativa no momento em que o autor narra a travessia e a chegada de Sandro ao Brasil, em que a personagem sofre um choque de culturas. Nubia Hanciau descreve o processo por que passa a personagem:

Uma vez descobertas e alcançadas, as novas terras representavam o próprio purgatório, um lugar intermediário entre o céu e a terra, o “terceiro lugar”, oposto à Europa – metrópole da cultura e terra dos cristãos –, para muitos um inferno com duração limitada, que começava com o rito de passagem, simbolizado pela viagem dos navegantes às terras de além-mar (Hanciau, 2002a, p.6)

Aos poucos, O pintor de retratos recomeça a desenvolver sua arte, conquista clientes, torna-se conhecido na cidade. Apaixona-se pela filha de um dos clientes e, por conta dessa paixão proibida, vê-se obrigado a fugir para o interior sul-rio-grandense. Lá, segue seu ofício, pintando retratos de estancieiros e de suas famílias. É neste momento que Assis Brasil insere a figura do autóctone no romance. O índio, o mais legítimo dos representantes da América, adentra a narrativa para mostrar ao retratista italiano novas técnicas que este poderia utilizar na obtenção de tintas:

O índio ensinara-lhe a obter pigmentos das pedras, das folhas, das sementes de urucum e até do picumã dos ranchos. Em vez de essência de damar, usou goma arábica de amálgama. Da cochonilha, esse insetinho que não passa de uma pequena esfera presa às árvores, obteve um cor-de-rosa como a pele dos bebês. Para o amarelo, servia o enxofre vendido nas boticas da Campanha, e o anil para lavagem das roupas deu-lhe o azul: custoso de aglutinar, era transparente em excesso, e foi preciso muito engenho para transformá-lo em algo útil. ... A fim de poupar pincéis, experimentou penas dos corvos, e surpreendeu-se com o bom resultado. Seus retratados achavam-no muito imaginoso (p.117/8).

Presenciamos, assim, uma valorização daquilo que pertence à América, representada aqui pela figura do indígena, ajudante de Sandro. Assistimos, também, à desvinculação de parte de um modelo europeu que servia de base para Sandro aprimorar sua arte. *Il Libro dell'Arte* marcara toda a trajetória de Sandro, mas ao chegar ao interior do Rio Grande do Sul, a personagem percebe que tudo o que a obra ensinava estava conectado à outra realidade, a saber, a europeia. *Il Libro dell'Arte* indicava, por exemplo, a como montar uma tela e a como misturar certas tintas para obter tonalidades distintas; entretanto, para que o retratista italiano pudesse seguir essas indicações, ele precisava contar com materiais que existiam apenas na Europa ou, com alguma sorte, que de lá eram importados pelos grandes centros urbanos do Brasil. Ora, em pleno pampa gaúcho, Sandro teve de aprender outras técnicas, totalmente originais – típicas do Novo Mundo – para dar continuidade a seu trabalho. O italiano segue pintando da maneira que aprendera com seu pai, mas vale-se de outras práticas para conseguir o material necessário para a realização da pintura. Desse modo, percebemos, novamente, em outra narrativa de Assis Brasil, a subversão de um modelo cultural artístico europeu que, quando entra em contato com a realidade americana, segue prevalecendo, mas é, contudo, alterado. O modelo sofre uma transculturação na medida em que experiencia algumas perdas e alguns ganhos (substituição de técnicas utilizadas para a obtenção de material para a pintura), apresentando elementos provindos das duas culturas e mostrando-se, por fim, híbrido.

O artista segue sua rotina de viagens entre uma estância e outra, pintando retratos. É em meio a uma dessas travessias que a personagem é capturada por uma tropa castilhana, que decide mantê-lo prisioneiro. Quando descobrem que Sandro é um pintor de retratos, um artista, perguntam-lhe se sabe manejar o material para tirar fotografias que haviam conseguido com o exército inimigo em um dos muitos combates travados durante a Revolução. Ainda em Porto Alegre, Sandro havia se tornado amigo de um fotógrafo-retratista também italiano, Carducci, que um dia lhe ensinara brevemente a manusear um equipamento fotográfico. Dessa forma, Sandro confirma ao exército castilhana a sua habilidade enquanto fotógrafo e, depois de alguns testes, passa a trabalhar como o fotógrafo oficial daquela tropa. O pintor de retratos não hesita nem por um instante em trocar o ofício de pintor de retratos pelo de fotógrafo, aceitando a situação com muita resignação e um certo alívio. Mais uma vez notamos aqui a América como espaço de renovação, pela rápida aceitação de Sandro em praticar uma arte que o afastara da Europa (a fotografia), mas que, aqui, no Novo Mundo, pode vir a representar sua redenção, o encontro de uma satisfação que Sandro tanto buscara e que até aquele momento não havia sido descoberta através da pintura.

O agora fotógrafo não participava ativamente das batalhas; sua contribuição para a Revolução consistia somente em retratar todos os integrantes da tropa com que se encontrava. A cada batalha, Sandro aguardava o sinal indicando se haviam vencido ou sido derrotados. Em certa ocasião, após ter sido alertado acerca de mais uma vitória do exército castilhana, o retratista é solicitado a fotografar o campo em que a luta travara-se. Sandro leva sua carroça com material fotográfico até o local e lá é ordenado a tirar a fotografia que se tornaria sua obra-prima, a “Foto do Destino”. A personagem registra o momento anterior a degola de um inimigo que fora derrotado:

A gigantesca figura de Adão Latorre dominava. À sua frente, ajoelhado, o prisioneiro lançava um olhar à câmara e teria nos ouvidos o “não!” ao ser executado, o “não!” de Sandro. O infeliz tivera, ali, uma ocasião de esperança. Era um olhar terrível, suplicando por mais um minuto de vida (Assis Brasil, 2001, p.137).

Ao revelar essa fotografia, Sandro percebe a beleza da arte que vinha realizando no Mundo Novo: “Era a segurança de sua arte, de sua humanidade, de sua verdade. Ninguém fizera aquilo antes, e ninguém jamais o faria” (Assis Brasil, 2001, p.170). O italiano estava valendo-se de uma tecnologia importada da Europa – a fotografia – para retratar uma realidade inteiramente distinta, uma terra em que lutas e revoluções eram comuns e atos tão bárbaros como a degola eram práticas bem aceitas por aqueles envolvidos na Revolução Federalista. Sandro, então, guarda a Foto do Destino consigo, decidido a não mostrá-la a ninguém. Retorna a Porto Alegre, vira sócio de seu antigo amigo, o fotógrafo Carducci, casa-se, enriquece e engorda. Vários anos se passam até que Sandro é chamado de volta à Itália para acertar questões acerca da herança que seu pai recém-falecido deixara. Era a oportunidade que Sandro vinha aguardando desde o momento que tirara a Foto do Destino, para mostrá-la à única pessoa que mereceria vê-la. Precisava provar a Nadar que não era um tolo, que era um artista como ele, capaz de produzir fotos tão belas quanto as que o renomado fotógrafo francês tirava. Antes de seguir para a Itália, faz uma breve escala em Paris e descobre Nadar em Marselha. Outra vez, o etnocentrismo europeu aparece na narrativa de Assis Brasil, representado agora pela figura de Nadar que, ao ser apresentado à Foto do Destino, rejeita-a: “Isso não é arte. Isso é um ato de barbárie ... Fotografar condenados à beira da morte é um ato imbecil e torpe” (Assis Brasil, 2001, p.178). Nadar não pode compreender a realidade americana e não aceita a transformação que Sandro fez de sua arte, quando a adaptou ao Novo Mundo, falando a partir de um novo lugar de enunciação, tipicamente americano.

*A América: um novo lugar de enunciação (considerações finais)*

Por meio da análise dessas duas obras de Assis Brasil, tentamos mostrar em que momento é construída uma identidade americana. Nas duas narrativas, destacamos pequenos atos de subversão dos respectivos protagonistas – Francisco Abiaru e Sandro Lanari –, os quais vêm a caracterizar a construção dessa identidade. Apesar de ter sua cultura desprezada a partir do momento em que os europeus chegaram nas terras americanas, os autóctones não experienciavam apenas a perda de elementos de sua cultura e a absorção da cultura europeia. Havia um movimento antropofágico, em que se dava a deglutição da cultura imposta e um futuro aproveitamento apenas das virtudes que esta poderia oferecer, sendo tais virtudes europeias hibridizadas com componentes da cultura autóctone. Apesar de existir desde o momento em que duas ou mais culturas distintas entraram em contato – na América, desde a sua descoberta pelos europeus –, a antropofagia enquanto conceito só será explicitada por Oswald de Andrade, a partir da *Semana de Arte Moderna* (1922).

A identidade americana mostra-se intimamente associada a este processo transculturalizador, que faz uso de uma antropofagia cultural, para criar um novo lugar de enunciação:

as Américas são definidas por Oswald a partir de uma Europa que será fagocitada, digerida e transformada radicalmente. Trata-se de conseguir fazer que a assimilação e a antropofagia sigam no sentido de uma afirmação das Américas. Só a partir desta insubordinação, deste desrespeito, um novo mundo poderá ser instaurado (Imbert, 2001, p.67)<sup>61</sup>.

Este novo *locus*, característico da América, pode ser também definido como um entre-lugar, ou seja, um novo espaço que é criado, a partir do qual os habitantes do Novo Mundo passam a se pronunciar. O conceito, que foi cunhado por Silviano Santiago em 1972 e retomado pelo crítico indiano Homi Bhabha anos mais tarde, implica, sempre, um encontro com o “novo”, uma quebra do *continuum* do passado e do presente. O novo pode funcionar tanto como causa

---

<sup>61</sup> Tradução livre do texto em francês feita por Zilá Bernd, organizadora desta publicação.

social ou precedente estético, renovando o passado, mostrando-o como um “entre-lugar” incerto, dificilmente definível, que inova e interrompe a ação do presente (Bhabha, 1998).

Para finalizar esse artigo, gostaríamos de destacar a importância do fato de um autor brasileiro, em pleno século XXI, dedicar-se à escrita de obras que enfatizam aspectos extremamente relevantes à formação das Américas e de uma identidade continental, buscando vestígios da história do Rio Grande do Sul para desvendar uma realidade americana. As duas narrativas de Assis Brasil mostram como se dá o processo antropofágico, comum no encontro de culturas díspares – através das esculturas de Francisco Abiaru e da arte que Sandro realiza no interior sul-rio-grandense –, a resposta negativa dos europeus e colonizadores a tal processo e, nas duas obras, uma posterior superação do preconceito por parte dos artistas transculturadores. Muito significativa é a cena em que o pintor/fotógrafo Sandro Lanari rasga em pedaços a última foto que Nadar tira da personagem italiana e a joga ao vento, durante a sua viagem da França à Itália. Esse episódio marca o momento em que o artista percebe que os modelos europeus não são suficientes para representar a realidade americana; e é apenas a partir desse instante, depois de anos produzindo uma arte que o perturbava e inquietava, que o pintor sente-se livre para realizar sua arte transculturadora e legitimamente americana. A América surge como espaço múltiplo e heterogêneo, infinito nas possibilidades que oferece àqueles que se dispõem a explorá-lo e desvendá-lo.

Bibliografia:

(corpus)

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Breviário das terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

(teórico-crítica)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. p.47-59: Pierre Menard, autor del Quijote.

CARPINEJAR, Fabrício. Um quarto de século em prosa. IN: *Rascunho: a cultura passada a limpo!* Internet. Disponível em: [http://www.bonde.com.br/rascunho.php?oper=materia&mês=07&ano=2001&materia\\_id=72&pg=3](http://www.bonde.com.br/rascunho.php?oper=materia&mês=07&ano=2001&materia_id=72&pg=3) Acesso em: 3 nov. 2002.

CASTELLO, José. O ‘Pintor de retratos’ é talhado a golpes de faca. O Estado de São Paulo. *Caderno 2*. 12 ago. 2001.

COUTINHO, Eduardo. mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana. *Revista da Biblioteca Mario de Andrade*, n.58, São Paulo, p.21-32.

HANCIAU, Nubia J. *O entre-lugar: da teoria à representação*. (artigo apresentado no XVII Encontro Nacional da ANPOLL, em Gramado – RS, de 24 a 29 de junho de 2002a)

\_\_\_\_\_. *Literatura e história em O pintor de retratos, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. (artigo apresentado no Segundo Encontro de Ciência da Literatura, no Rio de Janeiro, de 21 a 23 de outubro de 2002b)

- IMBERT, Patrick. Les modernités américaines: hybridités discursives. IN: CUCCIOLETTA, D. (org.) *L'Américanité et les Amériques*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2001.
- JUNIOR, Gonçalo. Romance de muitos sentidos. *Fim de Semana*. Gazeta Mercantil, São Paulo, p. 11. 16.09.2001.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México, D.F.: Tierra Firme, 1993. p.9-33: prefácio de Irlemar Chiampi.
- MILTON, Heloísa Costa Milton. *Barroco e neobarroco*. (artigo apresentado no XVII Encontro Nacional da ANPOLL, em Gramado – RS, de 24 a 29 de junho de 2002)
- MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- ORTIZ, Fernando. Do fenômeno social da "transculturização" e de sua importância em Cuba. Trad. Lívia Freitas. IN: *Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano*. Porto Alegre: CNPq, 2001. CD-ROM. (edição original de 1940)
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturização*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1999.
- RAMA, Ángel. Transculturização na literatura latino-americana. IN: *Cadernos de opinião*. n.2. Rio de Janeiro, 1975, p. 71-82.
- ROJAS MIX, Miguel. Imaginário, civilização e cultura para o século 21. *Zero Hora*. Segundo Caderno de Cultura. 20 abr. 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1978. p.11-28: O entre-lugar do discurso latino-americano.
- SCHULER, Donald. Do homem dicotômico ao homem híbrido. IN: BERND, Zilá & DE GRANDIS, Rita (orgs). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto/ABECAN, 1995. p.11-20.
- SPITTA, Sylvia. *Between two waters: narratives of transculturation in Latin America*. Houston: Rice University Press, 1993. p.1-28: Transculturation and the ambiguity of signs in Latin America.
- THÉRIAULT, Joseph Yvon. L'américanité contre l'américanisation: l'impasse de la nouvelle identité québécoise. IN: *Revista Interfaces Brasil/Canadá*. n.2. Porto Alegre: ABECAN, 2002.
- TREVISAN, Armindo. *Os sete povos das Missões*. Porto Alegre: Painel Editora/Rede Brasil Sul, 1981. (Edição ilustrada)
- ZILBERMAN, Regina. Um artista e seus limites. *Ideias*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11.08.2001. p.3.

## O CÓDICE E O CINZEL

Léa Masina

Motivado pelo desejo de recuperar aspectos diferenciados da cultura, neste fim de século em que as relações humanas se atomizam, Assis Brasil, em sua obra, acentua a relatividade do tempo e do espaço; mergulha no imaginário sul-rio-grandense e o transforma em metáfora do universo. Amoldando a matéria narrativa à sua linguagem e redescobrimdo a história de um ponto de vista contemporâneo, inventa um mundo peculiar em que a arte se faz pela procura da melhor forma: aquela que traduz, pela impressão sensorial e pelo artesanato, a relação dialética entre o indivíduo e a sociedade.

Num primeiro momento, a obra de Assis Brasil propõe, no plano ficcional, a revisão da História do Rio Grande do Sul. Sobretudo nos três romances iniciais, que a crítica domina “trilogia dos mitos”, o leitor se depara com a abordagem romanesca de episódios que invertem o foco dos relatos. Não obstante, a própria História é sua matriz, fonte que possibilita ao escritor a inovação temática, emprestando-lhe o eixo cronológico, ordenador da sintaxe narrativa. Diversas leituras possíveis remetem, pois, à função propriamente formadora da literatura, ressaltando a figura do escritor, sua responsabilidade e o papel que lhe cabe numa sociedade em desenvolvimento.

Luiz Antonio de Assis Brasil estreia na ficção em 1976, em meio às comemorações do Biênio da Colonização e Imigração no Estado. Introduzindo na literatura gaúcha a figura do imigrante açoriano, sua obra inicial *Um quarto de légua em quadro* foi apontada, à época, como uma das revelações literárias da década, fazendo jus ao Prêmio “Ilha de Laytano”.

Tanto nesse primeiro romance, quanto em *A prole do corvo*, de 1977, encontram-se muitas das características que compõem seu processo de criação literária e que permanecerão, visíveis ou latentes, no decorrer da obra. São elas: a presença da História como fonte temática e ordenadora da narrativa e a consciência profissional do escritor, ambos com repercussão tanto no plano ideológico, quanto no plano propriamente estético.

Nesse sentido, o episódio do Doutor Gaspar Fróes, médico de bordo que registra em seu diário as vicissitudes e os desacertos dos ilhéus, no processo de ocupação das terras do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, deixa transparecer, em muitos momentos, a fonte ascendência do pesquisador sobre o romancista. Neste romance, não raro, a História submete as personagens.

*A prole do corvo* assemelha-se à obra inicial: nesta, a Campanha, elemento de definição do Regionalismo desde os primórdios do século, quase se torna um ardil para o escritor, que luta contra o fascínio do registro. Assis Brasil é um homem sensível e sabe que a História é repleta de falácias. A ficção torna-se, para ele, instrumento de desmitificação. Se a grandeza heróica sustentara, até então, grande parte das obras regionalistas, dedicadas a narrar a epopeia das guerras, fixando hábitos de vida, usos e costumes da Campanha, o que o escritor agora propõe é a denúncia da intolerância. A Revolução Farroupilha, luta ferrenha entre duas oligarquias elevada a símbolo de heroicidade do povo gaúcho, ressurge, então, em seus aspectos mais sombrios, acentuando com nitidez a oposição entre grupos sociais.

Deste modo, o painel coletivo, apreendido através do drama individual de Filhinho, representa ironicamente todo o “nonsense” da guerra. Herdeiro de Chicão Henriques de Paiva, estancieiro e senhor de Santa Clara, Filhinho se incorpora às tropas revolucionárias para que não de-

sapropriassem os cavalos da Estância. Esse fato, aliado à relação de quase incesto com a irmã, germe de narrativas futuras, foi tomado pela crítica com índice de decadência dos valores burgueses e do latifúndio gaúcho.

Paralelamente, o romance retoma e dá continuidade a dois procedimentos importantes na dialética do escritor e seu texto: o de pesquisar a identidade do povo, até então recoberta pela aura idealista do Regionalismo, e de desmitificar vultos consagrados. São estes selecionados por sua singularidade e diferença, mas recriados em seus aspectos mais despojados e puramente humanos. Tal postura, revestida de um cunho fortemente antropológico, é observável ao longo da obra, com ênfase ora à recriação histórica e contextual, ora à personagem e seu imaginário. E este processo se apura à proporção que amadurece a técnica do romancista.

### **Realismo e personagens**

*Bacia das almas*, romance de 1981, surge também da reflexão crítica sobre a pesquisa histórica. Muito embora o estudioso permaneça visível no substrato da obra, na concepção do tempo e principalmente na predisposição ao registro de costumes, a narrativa já não privilegia, como as anteriores, os grandes painéis coletivos.

Se em *Um quarto de légua em quadro* e *A prole do corvo* os deslocamentos de massa – colonos, soldados, o povo que verdadeiramente fazia a vida regional – ocupam o cerne dos romances, em *Bacia das almas* a História já não define o contorno e a evolução das personagens. Ao contrário, o episódio se atenua, cedendo espaço à fixação realista do contexto e à recriação da atmosfera da época.

Também chama atenção em *Bacia das almas* a montagem formal do texto: é clara a articulação dos episódios, forçada pela plasticidade quase cinematográfica da linguagem.

O cuidado com a verossimilhança, por outro lado, reflete maior interesse com a verdade realista das personagens. Estas afloram com vigor, impondo ao texto uma visão, por assim dizer, fenomenológica. Seres conflituados, fracassam porque vivem à sombra do despotismo. Sempre através de seus atos a História se desloca do episódio relatado – e dos conflitos que desencadeia – para a apreensão da atmosfera de uma época em que o autoritarismo atrofiava a consciência do povo.

Se nessas três obras iniciais, personagens e episódios compõem o macrocosmo da Província, numa visão interpretativa da trajetória do Estado, a partir de *Manhã transfigurada* o escritor investe num modelo novo. Compondo células dramáticas fortemente interligadas, cujo fundamento se encontra entre personagens e contexto, o conflito central da novela decorre da transgressão de normas. Ao violar padrões de comportamento do Rio Grande de Setecentos, Camila, Bernardo e Ramiro criam uma ordem nova, pela adesão quase absoluta entre enredo, atmosfera, local e tempo. A paixão de Camila pelos homens da Casa Paroquial e toda a ambiência da religiosidade e sensualismo, transmitidas pela linguagem do escritor; nada mais são do que manifestações do Barroco.

*Manhã transfigurada* inova também no tocante à apreensão e ordenação da matéria: se o escritor escolhe inicialmente, o fato social – a vinda dos imigrantes, a guerra, o despotismo político -, a partir de então irá buscar seis motivos mais inéditos da experiência humana. E inéditos porquanto singulares. Assim ocorre em *As virtudes da casa*, quando o naturalista francês perturba a paz doméstica da Estância da Fonte, pela paixão que provoca a Isabel e Micaela. Do mesmo modo, em *Cães da Província*, a presença ímpar de Qorpo – Santo, genial em sua loucura, destaca-se no confronto com a pequenez de uma sociedade hipócrita e criminosa. O eixo desloca-se, pois, do contexto às personagens, já não mais com o intuito de desmitificar. Importa ao escritor iluminar as paixões humanas. E, na melhor tradição do romance europeu de Novecentos, apreendê-las como um recorte sociológico, ligadas à engrenagem social contra a qual de debatem.

Em *O homem amoroso*, porém, o escritor segue rumo diverso no tocante à invenção temática e seu tratamento narrativo. Ao invés de mergulhar na História e pesquisar documentos de época, volta-se a fontes mais próximas: no caso, sua experiência pessoal como músico. Luciano, narrador em primeira pessoa, em meio a uma crise existencial e familiar, intercala suas reflexões com os problemas da Orquestra Sinfônica a que pertence. As carências que o grupo enfrenta do subemprego à sobrevivência e à luta pelo reconhecimento profissional num país de Terceiro Mundo, conferem a este texto um caráter diferenciado. A denúncia, no caso, é imediata, presente no próprio contexto de submissão dos músicos a um regime político ditatorial.

### O humanista e o esteta

Incontestavelmente um humanista, Assis Brasil investe talento na defesa da dignidade humana. E isto acentua a unidade de sua obra. À medida que esta oportuniza uma leitura contemporânea da História gaúcha, desde suas origens, o escritor cumpre o propósito de lançar luzes sobre nossa identidade como povo. Mas a preocupação com o documento e a tendência realista do relato, que se produzem sob diversas formas, têm a ver com o momento histórico em que publicou os primeiros livros: era o decênio de setenta, quando o arbítrio e a força, no Brasil, emudeciam as vozes e obscureciam as consciências.

Talvez a sensibilidade do escritor seja o ponto de conexão entre o humanista e o esteta, cuja natureza se afeiçoa quase que por instinto às artes. Ex-músico profissional, leitor ardoroso dos clássicos, sua formação cultural tem raízes no Humanismo, traduzido no fascínio pelo homem e seus desígnos. E será o homem, na sua complexidade e no seu aspecto uno, que definirá a linguagem do romancista. A própria História, apreendida de um ponto de vista singular e seletivo, mais do que revisão crítica representará a diferença, a ruptura, o fato humano gerador de conflitos. A obra adquire, a partir de então, maior vigor e universalidade.

É sobre essa perspectiva que se pode compreender *As virtudes da casa*, romance de 1985. obra madura, nela o projeto literário do escritor alcança um momento expressivo, pela conjugação da matriz histórica com o trabalho artesanal rigoroso. Narrando em terceira pessoa, o autor empresta ao romance a técnica da novela tradicional, conduzindo os núcleos dramáticos e epílogos simultâneos. A mobilidade do ponto de vista, recurso habilmente trabalhado, confere à narrativa o senso do relativo, o que assegura a adesão do leitor ao texto.

*As virtudes da casa* desenvolve, também, algumas tendências embrionárias que se podem rastrear na produção anterior. Uma delas é o fascínio pela mulher apaixonada e o poder que esta exerce sobre os homens. As personagens femininas detonam a ação dos romances, poderosas e sedutoras, lascivas e misteriosas. Também a temática do estranhamento avulta nessa obra, tomada como herança da literatura regionalista gaúcha: é o estrangeiro que rompe com a estrutura social da região. Sua transitoriedade gera desgraça, numa terra de homens nômades e mulheres sedentárias.

Ainda aqui o autor demonstra sua mestria no manejo do tempo: jogando com planos narrativos diversos consegue, através do discurso do narrador, entender ou encurtar a duração dos acontecimentos, conforme o local, o momento e a ótica de cada personagem.

Com relação à estrutura da obra, *Manhã transfigurada* impõe um dado novo. Decorrente da visão do "Homo Aestheticus", para o qual a arte é, antes de tudo, impressão sensorial e artesanato, o erotismo passa a ocupar um lugar importante na ordenação da narrativa. Não se limita, porém, à temática amorosa, às paixões desenfreadas e românticas que avassalam e tornam vibrantes as personagens. Ele ressurge na própria linguagem do escritor, no modo como toma a palavra, no prazer com que traça perfis ou descreve momentos e emoções, quando o objeto lentamente se compõe ou se revela – ante a visão fascinada de quem lê.

É flagrante a paixão visceral de Assis Brasil pela palavra: manipula-a a seu modo, inverte-a no seu ordenamento sintático habitual, escuta-lhe o som, exige dela todo o significado. Age

assim do mesmo modo – egoísta e generoso – com que lida com a História: usa, frui, abusa e termina por descartá-la quando se torna excessiva ou acanhada.

Hábil no manejo da linguagem, à medida que produz sua obra, a execução do texto e o estilo se tornam para o escritor uma obsessão. Cinzela a frase, pondera a sonoridade da massa elocutiva. Como em Flaubert, de quem se confessa devedor, o ato de escrever é, para ele, um permanente exercício de vida.

### A unidade da obra

A ficção de Assis Brasil revela claras relações intratextuais. Quer do ponto de vista temático, quer da técnica narrativa, cada novo livro evidencia uma evolução constante, manifestando-se a História de diferentes modos: primeiro, como sugestão temática, através do aproveitamento ficcional de episódios e personagens; também, como sintaxe narrativa e cronologia. Logo depois, embora conserve tais aspectos, evolui pela ênfase aos elementos contextuais, que assumem relevo nos primeiros romances. Desse modo, à medida que se adensa a relação entre o escritor e o seu universo narrativo, ele passa a buscar soluções técnicas mais elaboradas, principalmente quanto à linguagem e estrutura das personagens.

Do ponto de vista da poética, os primeiros livros do romancista assemelham-se a crônicas de costumes. O escritor busca no léxico, fundamentalmente no vocabulário e nos procedimentos descritivos, a solução para os problemas relacionados à criação ficcional. Mas à medida que produz sua obra, Assis Brasil substitui este procedimento por outro. Em *Bacia das almas*, por exemplo, a intersecção de discursos fechados, como flashes em documentários de cinema, atua duplamente, compondo personagens e contexto. As personagens, por sua vez, vão sendo progressivamente liberadas, através do jogo permanente com o ponto de vista. Também o emprego verbal torna-se objeto de cuidados, buscando o romancista maiores efeitos impressionantes pela alternância de tempos e modos. Acrescenta-se a isto um tratamento refinado do ritmo narrativo, impondo-se cada vez mais as descrições pormenorizadas e voluptuosas do objeto, descrições pormenorizadas que alcançam o leitor através dos sentidos.

É provável que seja a História Oficial do Rio Grande do Sul, mais uma vez, responsável pela conformação de uma linguagem que ao mesmo tempo designa e oculta o seu objeto: ao voltar-se contra a matriz temática para criticá-la ideologicamente, Assis Brasil a absorve e deixa-se contaminar por seu fascínio. Isto explica a produção de uma linguagem ordeira e conservadora, avessa a malabarismos formais, numa obra posta a serviço da revisão histórica e da crítica social.

A harmonia que o romancista pretende entre o tempo da ação – o passado – e a linguagem que recria, obriga a aproximar, novamente, o Historiador e o Esteta: sob a capa espessa do *códice* pululam o burburinho da vida, as paixões, os desconcertos de um povo, cuja identidade cultural se constitui, para o escritor, num desafio permanente.

Tal procedimento, de igualar a superfície e, logo a seguir, registrar a ruptura, consiste num denominador comum a toda a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. Quer nos romances, quer nas novelas ou mesmo no único conto que escreveu, há sempre uma situação de falso equilíbrio que introduz ao conflito. A estabilidade do mundo, no caso, é aparente porque provém da opressão, da não linguagem, do silêncio. Porque é falsa, sobrevive através da forma externa, donde a importância dos ritos, da repetição costumeira e niveladora dos hábitos de vida, do artificialismo, do barroco. Aplica-se a velha figura do “véu da História”. Se com relação aos dois primeiros livros a expressão se ajusta, a partir de *Bacia das almas* a própria História contamina o enredo, alcançando seu ponto mais alto, enquanto denúncia, em *Cães da Província*.

Relacionando o drama individual de Qorpo – Santo com a ocorrência dos crimes da Rua do Arvoredo, o autor põe à mostra a mediocridade da Província, que expia suas culpas coletivas interditando o louco. O processo é universal e, no contexto da obra, a serenidade de superfície

já não se mantém. A própria personagem, na sua loucura, oscila entre os momentos de lucidez e o mais completo desvario: “Ora sou um, ora ou outro”. Assim, a ocultação e o desvelamento da vida assumem representação concreta no confronto entre as patologias individuais e coletivas, de que são ilustrativos os episódios dos cadáveres escondidos, o falso enterro de Lucrecia e sua reclusão em vida, a ambiguidade velada e ardorosa de Inácia e principalmente a hipocrisia das perícias médicas e dos laudos judiciais.

Se em obras anteriores a crônica de costumes impunha certa homogeneidade e contenção à narrativa, em *Cães da Província* ocorre o contrário. Será o próprio narrador que, de início, após descrever a cidade, num quadro impressionista, revelará ao leitor o desacerto dramático que a envolve: “não se pode imaginar que justo neste período a cidade foi violentada por acontecimentos terríveis, jamais presenciados e cuja memória nunca se apagará”. Asofrosine às avessas, o imaginário em *Cães da Província* desloca assim a oposição aparência-realidade para a consciência coletiva do povo.

---

<sup>1</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Videiras de cristal*. Porto Alegre: mercado Aberto, 1990.

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo*. I *Tempo de solidão*. Porto Alegre: L&PM, 1982. II. *Tempo de guerra*. Porto Alegre: L&PM, 1982

<sup>3</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. Op. Cit., p. 46-47.

<sup>4</sup> Id. Ibid., p.49

<sup>5</sup> Id. Ibid., p. 64

<sup>6</sup> Id. Ibid., p.139<sup>1</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. *Videiras de cristal*. Porto Alegre: mercado Aberto, 1990.

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo*. I *Tempo de solidão*. Porto Alegre: L&PM, 1982. II. *Tempo de guerra*. Porto Alegre: L&PM, 1982

<sup>3</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de de. Op. Cit., p. 46-47.

<sup>4</sup> Id. Ibid., p.49

<sup>5</sup> Id. Ibid., p. 64

<sup>6</sup> Id. Ibid., p.139

<sup>i</sup> No presente trabalho, centramos atenção à identidade e alteridade do artista. Mas cabe dizer que um recorte visando as recorrências na totalidade da produção literária de Assis Brasil fornece farto material para abordagens sobre a alteridade do estrangeiro. Quase todas suas obras possuem um personagem de outra nacionalidade, que exerce uma função importante na trama.

<sup>ii</sup> Neste sentido, temos consciência de que nossa atitude analítica poderá estar vinculada tributariamente a algo do pensamento romântico na sua origem e em seu projeto de recuperação da cultura, de ampliação do ser e do destino do homem, recusando, porém, o espírito nacionalista com o qual se implantou na Literatura Brasileira.

<sup>iii</sup> MIGNOLO, Walter D. *Posoccidentalismo: las epistemologías fonterizas y el dilema de los estudios (Latino-americanos) de áreas* Revista Iberoamericana. Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre 1996; 679-696.

<sup>iv</sup> CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. P.125-52.

<sup>v</sup> A escolha tem motivação na recepção da obra a partir da experiência de vários seminários em sala de aula e da garantida polêmica em torno das interpretações. Por extensão, trata-se do público gaúcho que cultiva fortemente as questões locais e têm vínculo com sua história. História que está presente na obra. Em razão disso, esta abordagem analítica quase nunca se resolve facilmente em função da parcialidade que afeta a grande maioria de nossos espíritos.

<sup>vi</sup> TODOROV, Tzvetan. *Nós e os Outros: e reflexão francesa sobre a diversidade humana*. RJ: Jorge Zahar, 1993. V.1

<sup>vii</sup> KRISTEWA, Julia. *A universalidade não seria nossa própria estranheza?* In: *Estrangeiros para nós mesmos*

<sup>viii</sup> Teorias da Pós-Modernidade já abordaram fartamente a participação do receptor no processo de construção do significado/sentido.

<sup>ix</sup> FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Obras psicológicas completas*. Ed. Standard Brasileira. V XVII, 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987

<sup>x</sup> O *punctum*, diz ele, é esse acaso, que nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere)p.46 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. RJ: Nova Fronteira, 1984.

---

<sup>xi</sup> Os conceitos de paródia, paráfrase e estilização adaptados a esta análise são considerados no sentido de que Sandro reafirma ou aprimora a ideologia e o modelo estético e humano de Curzio, enquanto Nadar perverte, antagoniza frontalmente com tal modelo. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, Paráfrase & Cia.. São Paulo: Ática, 1999.

<sup>xii</sup> *Atlante* tanto pode denotar gigantesco ou forte, como estático (em arquitetura, cada uma das figuras de homens que servem de colunas) o que representaria a sua estagnação evolutiva. Por outro lado, a simbologia de Atlântida — reino perdido ou submerso — ganha espaço na análise se considerarmos a perspectiva platônica da lenda que a considerava cidade ideal, habitada por semideuses filhos de Posêidon e que teve sua Idade de Ouro, até que o elemento divino começou a diminuir em seus habitantes, passando a dominar o caráter humano, o que os deixou vulneráveis a ira de Zeus. A “originalidade simbólica de Atlântida está na ideia de que o paraíso reside na predominância em nós de um elemento divino. Não por acaso, isso sugere a ideia de que tanto o paraíso como o inferno estejam basicamente dentro de nós mesmos. O tema da Idade de Ouro remete naturalmente ao apogeu das artes plásticas picturais na Itália, em um tempo de remonta a seus ancestrais paternos (ou à antiguidade romana mesmo), pois ao tempo de Curzio Lanari (meados do Sec. XIX) o centro cultural das artes já havia deslocado seu eixo para a França. CHEVALIER, Jean, Alain GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos; (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

<sup>xiii</sup> BENJAMIM, Walter. Pequena história da fotografia. In: Sociologia Textos escolhidos.Org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.