



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Izandra Alves

**O olhar do viajante estrangeiro na ficção de
Luiz Antonio de Assis Brasil**

Passo Fundo, maio de 2007

Izandra Alves

**O olhar do viajante estrangeiro na ficção de
Luiz Antonio de Assis Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do(a) Prof.(a) Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2007

Ficha catalográfica elaborada pelo(a) bibliotecário(a) responsável da
Biblioteca Central da UPF

Deverá ir no verso da folha de rosto – apenas para a versão final

Dedico este trabalho aos meus pais, Julieta Fassini Alves e Milton Sebastião Alves, que são, para mim, os exemplos de luta, persistência, coragem e, acima de tudo, muito amor.

Agradeço a minha orientadora, Márcia Helena Saldanha Barbosa, pela tolerância, pelos conselhos e, principalmente, pelo respeito ao meu trabalho.

Agradeço aos meus grandes amigos e queridos irmãos, Leonir Alves e Roberto Gomes Simões, por terem “aberto as portas” para que eu levasse adiante mais este sonho: tornar-me mestre.

Agradeço, também, ao meu companheiro, Marcelo Lima Calixto, por estar junto comigo nesta caminhada e não permitir, nunca, que eu desanimasse.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o processo de composição dos protagonistas das obras *As virtudes da casa* e *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, que caracterizam os viajantes estrangeiros. Cabe aqui destacar, que para abordar essa temática, faz-se necessário desenvolver um rápido estudo sobre as diferenças entre *ver* e *olhar*, além de uma breve retomada de dados historiográficos acerca dos viajantes estrangeiros que percorrem o Rio Grande do Sul, durante o século XIX. Tais informações servem de apoio para a análise das referidas obras literárias, no que diz respeito ao aproveitamento de alguns dados da História por parte da ficção do autor. Além disso, essa análise se propõe a comparar o modo de agir dos protagonistas das obras em questão, ambos viajantes estrangeiros, evidenciando a influência que recebem do meio no qual se inserem e das pessoas com as quais convivem, ou as transformações que promovem nesse ambiente.

Palavras-chave: viajantes estrangeiros, diferenças físicas e culturais, Literatura e História, Rio Grande do Sul no século XIX

ABSTRACT

The objective of this work is to analyse the steps for creating the protagonists present in Luiz Antonio de Assis Brasil' books, *As virtudes da casa* and *O pintor de retratos*, which characterize the foreign travellers. It must be emphasized here that, in order to broach this theme, it's necessary to develop a fast study on the differences between *to see* and *to look*, besides a short review of the historical graphic data concerning to the foreign travellers who went through Rio Grande do Sul state during the nineteenth century. Such informations support the analysis of these literary works with respect to the utilization of some data from History in the author's fiction. Moreover, this analysis intends to compare the acting way of the mentioned protagonists, both foreign travellers, standing out the influence gotten from the ambience they are in and from the people they live with, or, on the other hand, the changes brought by them.

KEY WORDS: foreign travellers, psysical and cultural differences, Literature and History, Rio Grande do Sul state in the nineteenth century

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 AS VIAGENS.....	16
1.1 A passagem do <i>ver</i> para o <i>olhar</i> e a percepção do viajante estrangeiro	18
1.2 Os viajantes estrangeiros e o Rio Grande do Sul do século XIX	26
2 AS VIRTUDES DA CASA: TRAGÉDIA NO SUL DO BRASIL	48
2.1 Os diversos olhares sobre a história	53
2.2 A construção das personagens	70
2.3 O espaço e a tradição influenciando a ação das personagens	82
2.4 O viajante estrangeiro e <i>As virtudes da casa</i>	89
3. O PINTOR DE RETRATOS E SUAS VIAGENS EM BUSCA DA ARTE	94
3.1 As origens do protagonista e a cultura europeia	98
3.2 A chegada ao Rio Grande do Sul e o choque cultural	103
3.3 O viajante estrangeiro no território sul-rio-grandense: êxito ou fracasso?.....	109
CONCLUSÃO	123
BIBLIOGRAFIA	128

INTRODUÇÃO

A História, como ciência social, é dotada de certo grau de objetividade – que lhe dá o conteúdo de ciência – mas, enquanto produção intelectual, responde a interesses sociais determinados. Ela não pode, portanto, ser neutra, pois é constituída a partir de uma ideologia, que corresponde a interesses de classe e/ou de grupos.

Hayden White (1994), historiador norte-americano, afirma que o componente ficcional não está totalmente fora das narrativas históricas. Com isso, aproxima a História da Literatura, deixando claro que tanto uma quanto a outra são textos. Cabe ao historiador reunir os fatos verídicos e transformá-los em História, tendo ele a autonomia para decidir quais devem ser mencionados, a ênfase que merecem, ou, ainda, quais as relações que serão estabelecidas entre os eventos. Sendo assim, é ele, o historiador, quem deve conduzir, direcionar e produzir a História, pois os fatos não falam por si; é preciso que alguém fale por eles. É, portanto, ao estabelecer essa seleção, que o historiador faz uso da linguagem e dos elementos próprios da ficcionalidade.

Em consonância com o pensamento de Hayden White, o romance contemporâneo tem-se mostrado capaz de questionar a concepção segundo a qual a História seria um conjunto de fatos ou um relato incontestável. A consciência que os romancistas adquirem de que o relato histórico apresenta um componente de subjetividade parece conferir à Literatura maior liberdade de “imitar” ou problematizar a História, dialogando com esta. Em geral, eles têm a tendência de realizar a imitação do discurso historiográfico, a fim de reapresentar ou corrigir imagens criadas, ou esquecidas pela História.

Há, inclusive, narrativas literárias que, além de re-contar episódios que a História oficial adulterou de alguma forma, segundo os interesses da época, refletem sobre tal procedimento. Seriam essas as chamadas ficções auto-reflexivas, que re-instalam o contexto histórico na ficção, re-escrevendo e re-apresentando o passado em um novo contexto, a fim de abri-lo ao presente e de evitar que o mesmo torne-se conclusivo. Tais textos são chamados por alguns teóricos literários, entre os quais Linda Hutcheon (1991), de metaficções historiográficas, porque vêm contestar o presumível poder que a História teria de abolir o formalismo. O impulso metaficcional desses textos impede qualquer eliminação da sua identidade formal e fictícia. Também reinsere o histórico, em oposição direta à maior parte dos argumentos a favor da autonomia da arte.

A metaficção historiográfica faz lembrar que, mesmo os fatos tendo ocorrido no passado real, são

denominados e constituídos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. A metaficção demonstra, ainda, que a ficção é historicamente condicionada e que a História é discursivamente estruturada, ampliando, assim o debate sobre as relações que se estabelecem entre ambos os tipos de relatos.

Os romances denominados “históricos” fazem parte da literatura sul-rio-grandense e, cada vez mais, contribuem para problematizar as relações entre a Literatura e a História. Esses romances, muitas vezes, procuram mesclar personagens puramente ficcionais com outras inspiradas naquelas que fazem parte do mundo real. As personagens reais possuem características que lhes dão destaque, ou seja, são escolhidas ou projetadas pelo autor por serem dotadas de algum atributo especial que as faz merecedoras da participação na trama. Além do destaque conferido às personagens históricas, é possível notar outra forte marca historiográfica que permeia essas obras: a representação de eventos, tais como revoluções e guerras, da vida, dos costumes, das tradições, enfim, da cultura do povo sul-rio-grandense.

No que diz respeito ao contexto cultural e histórico mostrado nos referidos romances, cabe ressaltar que, por vezes, surge no meio representado um elemento humano que se distingue dos demais. Trata-se das personagens estrangeiras, os viajantes que percorrem terras sulinas e que, durante suas incursões, mantêm contato direto com o povo sul-rio-grandense bem como com a sua cultura. Por isso, acabam envolvendo-se com esse novo ambiente, transformando-o ou influenciando-o de uma forma ou outra.

Com o intuito de focalizar esse forasteiro que surge na ficção sul-rio-grandense, pretende-se abordar nesse trabalho a caracterização do viajante estrangeiro em duas obras do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil. Os romances que constituirão o *corpus* de análise para o estudo dessa temática são *As virtudes da casa* e *O pintor de retratos*, publicados, respectivamente, em 1985 e 2001.

O escritor, ensaísta e professor Luiz Antonio de Assis Brasil inicia sua carreira em 1970, escrevendo artigos sobre História e Literatura para a imprensa porto-alegrense. Estréia na Literatura, no ano de 1976, com o lançamento da obra *Um quarto de légua em quadro*, na 32ª Feira do Livro de Porto Alegre. A partir dessa obra muitas outras vieram e, hoje, somam um total de dezessete¹.

¹ De 1976, ano de sua estréia na ficção, até 2006, o autor publicou as seguintes 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); *Concerto campestre* (1997); *Breviário das terras do Brasil* (1997); *Anais da Província-boi* (1997); *O pintor de retratos* (2001); *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006).

No ano de 1985, Assis Brasil lança o livro que, de acordo com sua própria opinião,² é o de maior carga emocional. Trata-se de *As virtudes da casa*, uma das obras que serão analisadas nesse trabalho. Também em 1985, Assis Brasil começa a coordenar a Oficina de Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, onde atua ainda hoje. Vários são os prêmios recebidos pelo escritor ao longo de sua carreira literária, entre os quais o Prêmio Machado de Assis (2001), da Fundação Biblioteca Nacional, pela publicação de *O pintor de retratos*, obra que também será analisada neste trabalho.

Um dos aspectos que mais chama a atenção nas obras do autor é que a maioria de suas produções têm como característica o envolvimento com dados e personalidades historiográficos. Seus romances fazem uma revisão da História através da ficção. Além dessa inter-relação entre História e Literatura, é importante mencionar a maestria do autor quanto à construção da narrativa. Com um estilo que, segundo os críticos, aproxima-se do realista e primando pela riqueza nas descrições, é que Assis Brasil constrói grande parte de suas obras. É a partir de *O pintor de retratos* que o autor muda o seu estilo; busca uma escrita mais enxuta e objetiva, mas não menos profunda e reflexiva.

O viajante estrangeiro e o processo de sua paulatina adaptação nessa terra, bem como as conseqüências de sua chegada e permanência nessa região do pampa no decorrer da história do Rio Grande do Sul merecem atenção especial por parte de Assis Brasil, que aproveita alguns dados fornecidos pela historiografia e, de certa forma, transporta-os para a obra literária, no interior da qual são recriados. Dessa forma, o autor aborda, no âmbito ficcional, a questão da incursão do estrangeiro no território sul-rio-grandense.

É com base no aproveitamento desses dados, ao qual o escritor procede, que se pretende abrir o leque de possibilidades para a análise do comportamento dos forasteiros e da influência ideológica exercida por essas personagens sobre os habitantes do Sul do Brasil. Pretende-se observar a construção desses seres ficcionais que representam o viajante estrangeiro, além de analisar a sua atuação em território sulino, examinando a convivência e o conflito que se estabelece entre as culturas européia e sul-rio-grandense nas obras mencionadas, cuja ação situa-se no século XIX, quando a presença do viajante estrangeiro em terras sulinas é muito forte e determinante das mudanças culturais. É preciso verificar, também, as transformações e mudanças sofridas pelo forasteiro em contato com esse

² Informação retirada do site do autor: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 20 ago. 2006.

novo espaço que está a desbravar.

De acordo com a pesquisa realizada por João Hernesto Weber (1992), a participação de estrangeiros, viajantes ou imigrantes, na ficção sul-rio-grandense dita “oficial”, que vai desde as primeiras produções, nos primórdios do século XIX, até a primeira metade do século XX, é quase nula. Isso se deve ao fato de que, segundo o autor, essas pessoas não representam, naquela época, grande poder político e econômico na sociedade. Portanto, também não são aproveitadas como figuras literárias de destaque, assumindo, por vezes, apenas papéis secundários.

Conforme a pesquisa de Weber (1992), é a partir de 1950 que escritores sul-rio-grandenses incluem o elemento estrangeiro, imigrante ou viajante, em suas produções, dando-lhe uma participação mais ativa e significativa na trama ficcional. Essa inclusão torna possível refletir sobre a atuação dos forasteiros nesse meio bastante diferente daquele de onde procedem; será que, realmente, sua participação é tão nula assim?; Será que a sua estada ou permanência nessa região do pampa não tem influência alguma na cultura e na identidade sul-rio-grandense?

Desde o início da colonização do Rio Grande do Sul, são muitos os viajantes estrangeiros que percorrem esse espaço com o intuito de descobrir riquezas, de estudar a flora nacional ou, simplesmente, de arriscar a vida nesse novo lugar. A maioria deles são europeus, que se aventuram nessas terras em busca de trabalho e fortuna, ou visam ao estudo mais apurado do solo, da natureza e também do povo, a fim de realizar grandes descobertas científicas e elaborar interessantes relatos acerca da cultura e do modo de vida dessa população.

Diante da constatação de que o viajante tem obtido muito pouca participação ativa no conjunto da literatura sul-rio-grandense, faz-se necessário analisar aquelas narrativas que fogem a essa regra e procuram mostrar o comportamento do viajante estrangeiro ou, ainda, verificar a influência que ele exerce sobre o território e sua gente. Tal é o caso das obras a serem examinadas, *As virtudes da casa e O pintor de retratos*.

Para protagonizar ou, simplesmente, compor as narrativas - situando-se numa posição secundária -, Assis Brasil aproveita algumas figuras bastante emblemáticas, que deixaram suas marcas na História, e outras que são construções puramente ficcionais. Essas personagens vão-se delineando aos olhos do leitor, que, atento aos recursos utilizados pelo autor para desenvolver sua narrativa, pode questionar-se sobre o modo de vida de uma época bem como sobre o grau de participação e envolvimento que esses seres tiveram na História do Rio Grande do Sul.

Se, de acordo com a pesquisa de Weber (1992), a literatura que se estende até a primeira metade do século XX não dá destaque aos elementos estrangeiros que, de uma forma ou de outra, integram a História do Rio Grande do Sul, faz-se necessário evidenciar, através da análise das obras de Assis Brasil, que seus romances preenchem a lacuna até então deixada pela ficção. A referida análise será realizada com base nos estudos de Sérgio Cardoso (1988) e Ruth Maria Chittó Gauer (2000), que abordam, respectivamente, a diferença entre o *ver* e o *olhar* e a visão paradisíaca do Brasil que têm alguns dos primeiros visitantes estrangeiros. O exame das obras ainda deverá amparar-se em uma breve revisão historiográfica, detendo-se nos cronistas Auguste de Saint-Hilaire e Nicolau Dreys. Também citará outros viajantes que escrevem sobre o Rio Grande do Sul nesse mesmo período - como, por exemplo, Arsène Isabelle, Aimé Bonpland, A. Baguet e Robert Ave-Lallemant - e comentará os viajantes estrangeiros que se dedicam à representação artística: Augustus Earle, Nicolas Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e Luiz Terragno. As noções e informações fornecidas pelos trabalhos mencionados, uns de natureza teórica e outros de caráter histórico, permitirão discutir a representação, nas obras de Assis Brasil, dos viajantes que conhecem o Rio Grande do Sul no século XIX.

Adotando a referida bibliografia e recorrendo à análise comparativa das obras ficcionais, pretende-se atingir os seguintes objetivos: levantar dados históricos acerca das incursões estrangeiras no Brasil, especificamente no Rio Grande do Sul, durante o século XIX, e traçar o perfil dos viajantes que percorrem essa região do pampa, a fim de elucidar o processo de composição das personagens que representam esse tipo social nas obras que constituem o *corpus*; apontar as características atribuídas às personagens locais nos romances; verificar as diferenças físicas e culturais existentes entre os viajantes estrangeiros e os habitantes dessa região do pampa, bem como as relações que esses dois grupos de personagens estabelecem nas narrativas em questão; detectar as conseqüências da vinda dos viajantes estrangeiros ao Rio Grande do Sul, tanto para a vida do povo sulino como para os próprios viajantes.

Com o intuito de atingir tais metas, o primeiro capítulo deverá apresentar informações acerca dos viajantes estrangeiros que vêm para o Brasil e, principalmente, daqueles que percorrem o território sul-rio-grandense no século XIX. É necessário saber quem são, por que vêm, quais são seus objetivos, perspectivas e intenções nessa terra, e que tipo de relação estabelecem com o povo e a cultura sul-rio-grandense. Além disso, cabe incluir nessa primeira parte, uma breve abordagem teórica que procura estabelecer a diferença existente entre o *ver* e o *olhar*, a fim de melhor discorrer sobre a temática que envolve o viajante estrangeiro. No segundo e no terceiro capítulos, será

desenvolvida a análise das obras *As virtudes da casa* e *O pintor de retratos*, respectivamente, atendo-se ao espaço, à ação e, principalmente, às personagens que as compõem. Essa análise permitirá a posterior comparação entre os romances em questão no que se refere à temática focalizada.

1 AS VIAGENS

A capacidade humana de atingir níveis cada vez maiores de conhecimento e de domínio sobre o meio e as pessoas supera limites e busca, incansavelmente, alcançar aquilo que, até então, era impossível e inalcançável. Essa superação ocorre porque o homem, ao sentir-se senhor de suas próprias atitudes e desejos, quer romper com as barreiras espaciais e temporais.

Com a abertura dos portos marítimos brasileiros, em 1808, a população do Brasil encontra-se na iminência de acontecimentos e descobertas que ultrapassam eventos e conquistas vistos como insuperáveis até aquele

momento. É nesse período da história da nação e, particularmente, do estado do Rio Grande do Sul que se destacam personalidades importantes para o desenvolvimento do país, ainda colônia portuguesa. Fala-se dos viajantes estrangeiros que integram as expedições exploradoras desse território. Esses viajantes têm como missão dar a conhecer, principalmente para a Europa, o lugar e os povos conquistados. Aventuram-se nesses espaços desconhecidos, com o intuito de desbravar, descobrir ou, simplesmente, percorrer esses locais até então pouco explorados em suas peculiaridades e especificidades locais.

É o entusiasmo, o assombro e o alumbramento descritivo de Pero Vaz de Caminha que impulsiona e motiva os viajantes que o sucedem a também quererem conhecer o maravilhoso território revelado por ele em seus escritos. A maneira como o escrivão da armada portuguesa descreve a terra e a gente encontradas provoca o desejo de regresso à natureza. Desde Caminha os escritos sobre o Brasil têm o mesmo propósito: descrever a nova terra para atrair pesquisadores interessados em aventurar-se nesse novo mundo. Por outro lado, o conteúdo dos relatos também interessa a Coroa portuguesa que tem por objetivo trazer para a colônia pessoas interessadas em dar andamento ao processo de colonização, por isso, quanto mais atrativo, melhor.

A visão daqueles que escrevem sobre o território brasileiro e seu povo tem sempre por base a Europa, o “Velho Mundo”. Dessa forma, os escritos sobre o Brasil realizados por estrangeiros, no período anterior ao século XIX, mostram esse território como sendo o “Paraíso”, a conquista decorrente da expansão marítima. Essas descrições, segundo Ruth Maria Chittó Gauer (2000), não são apenas geográficas, mas visões prazerosas, que enfatizam o melhor que aqui existe: a terra fértil e a natureza exuberante. Segundo a autora, tais descrições mostram o desejo de retorno à natureza no sentido de reencontro com as origens paradisíacas, já distantes da realidade européia da época.

Um fator importante a ser observado nos relatos de viagem é a imagem que o viajante estrangeiro tem do outro, daquele que encontra na nova terra. Como não poderia deixar de ser, suas descrições, informações e percepções são de alguém que já possui uma concepção e uma compreensão do seu próprio mundo e de sua cultura. O modo adotado para analisar o outro está previamente condicionado ao que conhece e à cultura da qual provém.

As viagens realizadas por esses curiosos viajantes despertam o interesse dos habitantes locais que, na maioria das vezes, contribuem e auxiliam nas buscas feitas pelos visitantes. Além de orientações acerca do território a ser percorrido, os anfitriões também oferecem o que há de melhor em suas residências – boa alimentação e hospedagem -, tudo para causar uma boa impressão e facilitar o trabalho dos pesquisadores.

O encontro e o contato das culturas distintas nessa nova terra acarretam mudanças tanto para o viajante quanto para o anfitrião. O habitante sul-rio-grandense tem o desafio de envolver-se com esse indivíduo, vindo de um mundo diferente do seu, com esse estranho, infiltrado em seu universo cultural. Já para o viajante estrangeiro, a visão paradisíaca, que inicialmente tem desse espaço, muda conforme vai aprofundando seu olhar sobre a terra e a gente que passa a conhecer mais de perto.

1.1 A passagem do *ver* para o *olhar* e a percepção do viajante estrangeiro

De acordo com o pesquisador Sérgio Cardoso (1988), o mundo contemporâneo é construído de imagens, sejam elas naturais ou artificiais. Ao vê-las, o vidente é, em geral, levado a comportar-se de maneira discreta e passiva, ou ainda, a observá-las com alguma reserva. Dessa forma, o olho dócil e até desatento de quem vê é impulsionado a não se aprofundar, a ficar na superficialidade, realçando, assim, o poder das coisas sobre o conhecimento que elas podem sugerir.

A simples visão leva a um mundo pleno, inteiro, lógico e maciço que subentende um acabamento e uma totalidade. Essa forma de concepção do observável constrói-se por soma, acumulação de imagens e conceitos, que conduzem o vidente à horizontalidade, não lhe permitindo, desse modo, o aprofundamento, a análise e a interpretação do que vê. O mundo observado torna-se, então, coeso, coerente e contínuo, esclarece o ensaísta.

Como explica Cardoso (1988), é no campo da visão que está a significação, repleta de interrogações que podem ou não ser sanadas. No entanto, para se encontrar respostas a essas indagações lançadas pela visão, é necessário o aprofundamento, o mergulho na horizontalidade e a possibilidade de infiltrar-se na verticalidade das imagens observadas. Do contrário, essas indagações não passarão de questionamentos superficiais de visões levianas das imagens vistas.

Por causa das observações frívolas desencadeadas pelo simples processo do ver, a sociedade moderna convive hoje com o achatamento de suas imagens, segundo o ensaísta. As pessoas, ocupadas e apressadas com suas tarefas individuais, não têm ou não se dão tempo para deterem-se aos aspectos visuais, sejam eles urbanos ou não. Com isso, as representações arquitetônicas, ou simplesmente as cenas e paisagens do dia-a-dia, tornam-se comuns, banais, sem sentido.

A atividade do olhar é mais complexa que a do ver. Essa complexidade se constrói porque, além do simples registro da cena ou das imagens, exige-se do vidente que atribua sentido a partir do significado já fornecido pela visão. É necessário buscar forma, indagar e investigar para além do visto; ir muito mais fundo do que o campo do olho é capaz; olhar bem, ver de novo. Nesse sentido, Sérgio Cardoso afirma que “o olhar é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor.” (1988, p. 348)

Em virtude desse caráter investigativo, conforme Cardoso (1988), a atividade do olhar defronta limites, barreiras, divisões, fronteiras e alteridades. Com o olhar, é possível romper a superfície plana, uniforme e tranqüila da visão, para adentrar no incerto, no profundo, no descontínuo do mundo e das coisas. Essa busca pelo intrínseco ou pelo obscuro segue o caminho do sentido, do pensamento, da associação, da relação entre o que é visto e o que é possível depreender das imagens.

Quando há investigação, busca e reflexão, é sinal de que a concepção que o sujeito tem do mundo não é pré-definida e rotulada segundo parâmetros tradicionais, que insistem em fazer com que ele apenas veja, em vez de olhar o universo a sua volta. Dessa forma, é importante o desenvolvimento do impulso inquiridor, que surge a partir do momento em que o sujeito dá-se conta de que esse mesmo mundo e as relações interpessoais são inacabadas e descontínuas.

A complexidade do olhar é fornecida também, conforme expõe Flávio Aguiar (1988), pela junção que existe entre o olhar e o objeto do olhar quando ambos se fundem, confundem, queimam e transformam-se em um saber que se revela. Quando o olhar descobre a identidade daquilo que olhou, apreende para si toda essa significação, passando a ser portador de um enigma, de um mistério. É por isso que, quando unidas e inter-relacionadas, as atividades do ver e do olhar tornam-se uma o complemento da outra. Para Aguiar, “uma visão nos põe além do mundo do conhecimento, que admite o desconhecido; ela emerge do mundo do saber, que admite o enigma, o limite, o silêncio” (1988, p. 318). Portanto, essa visão só alcança efeito se acompanhada do pensamento, da reflexão e da interrogação.

As atividades do ver e do olhar estão relacionadas, e, à primeira vista, dependem da maior ou menor intervenção do sujeito ao praticá-las. Aparentemente, só serão completas e exercerão sua verdadeira função quando percorridos os níveis de uma para atingir a outra. No entanto, conforme explica Cardoso (1988), esse processo não é gradativo, não existe uma fórmula ou caminho a ser seguido, “não há continuidade entre o ver e o olhar.” (p.350)

A gradação do ver para o olhar, segundo o ensaísta, não existe, porque o ver não exige do vidente qualquer aprofundamento ou exercício de reflexão; apenas faz o registro da imagem. Por isso, não há avanço ou progresso ao praticar essa atividade. Já o olhar pede análise, atenção, transformação, “remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade” (CARDOSO, p. 348), o que pode ser feito de maneira direta e profunda, sem passar pelo ver.

O ofício do ver está ligado à significação, à decodificação, à investigação daquilo que o olho registra. Dessa forma, esse processo relaciona-se com a superficialidade, com a exteriorização, com a segmentação do mundo observado. Como, então, atingir um nível mais profundo e capaz de perceber além do visto? Se a passagem do ver para o olhar não se faz através da gradação, deduz-se que ela só poderá ser sacádica, ou seja, para atingi-la é preciso um salto. Esse “pulo” do nível da exteriorização e do superficial para o nível do profundo, do mistério e do sentido dá-se por intermédio da aproximação, da focalização praticada pelo movimento do olhar, que “ao invés de ‘ampliar’ e precisar o alcance da visão, permite, na verdade, saltar do espaço das significações estabelecidas e mergulhar no mundo temporal do sentido”. (CARDOSO, 1988, p. 350)

É possível relacionar essas reflexões sobre a questão do olhar com as viagens e as imagens vistas pelos viajantes. Tal relação é pertinente porque aquele que vê a mesma paisagem ou objeto seguidamente o faz de maneira superficial e, na maioria das vezes, não se atém aos aspectos mais profundos e reflexivos. Portanto, não olha; apenas vê. Já quem observa pela primeira vez tem a tendência de aprofundar-se e focar aspectos não vistos pelos outros. Nada impede, porém, que o habitante do lugar, tal como o viajante, ultrapasse a horizontalidade e mergulhe nas imagens para que também possa olhar e perceber coisas que anteriormente não tinha observado.

Ao analisar o conceito atribuído pelos dicionários ao termo “viagens”, nota-se que este vocábulo está relacionado à distância, ao deslocamento de algo ou de alguém. Assim, é preciso ter cuidado para não associar esse deslocamento à simples relação com o espaço, pois viajar nem sempre significa mudar de posição espacial e locomover-se de um lugar para outro no plano geográfico.

Segundo a pesquisa de Cardoso (1988), a desacomodação, a inquietação, a ânsia por novidades e descobertas, a paixão pelas fronteiras e pelos limites tornam alguém peregrino, transformam-no em viajante. No entanto, deslocar-se, percorrer quilômetros e distâncias nem sempre é sinônimo de viajar. Há aqueles que registram o que vêem sem questionar, sem relacioná-lo com nada, sem associá-lo com o já conhecido. Ao fazer isso, não percebem as particularidades e especificidades locais; deslocam-se em um mundo plano e pleno de coisas ordenadas

ou não; ignoram a abertura e profundidade que a visão lhes oferece e, dessa forma, não viajam. Há, também, os que projetam e percebem diferenças e divisões; vêem que, na indeterminação das coisas e na abertura para o diferente, está o distanciamento, que lá se aloja o tempo. Por isso, mergulham nessas novas imagens descobertas e, a partir daí, traçam seu percurso, ou seja, viajam.

O teórico Sergio Cardoso, ao afirmar que “as viagens são empreitadas no tempo” (1988, p. 358), alerta para o fato de que aquele que viaja se afasta, se torna diferente e transforma seu mundo. Tal transformação acontece porque o viajante, ao olhar para um novo espaço ou situação precisa associá-los, relacioná-los a algo já visto a fim de compreendê-los e buscar neles significações e sentidos para sua viagem.

Dessa forma, pode-se perceber que as viagens têm parentesco com a atividade do olhar, pois apenas percorrer distâncias e espaços sem buscar neles significação e sentido é uma atividade vazia; não há como se identificar, se envolver, se descobrir e crescer. Ao viajar, é preciso sentir-se incomodado com o trajeto, com o percurso e com tudo o que se pode ver, para então sair da superfície e adentrar nas profundezas do novo.

As viagens, enquanto situações inseridas no tempo, ampliam o movimento do olhar que se faz cotidianamente, pois, a partir delas, é possível ultrapassar fronteiras e limites que a visão, por vezes, barra. O olhar do viajante, curioso e atento a descobertas e novidades, procura desvendar e ultrapassar as barreiras, os limites do horizonte.

Assim como o olhar, explica Cardoso (1988), as viagens também procuram um sentido, quando alteram e tornam diferente o mundo do viajante, fazendo-o estranho a si mesmo. Essa mudança acontece porque, ao contatar com o novo espaço, tanto o universo como o campo de visão do forasteiro, precisam abrir-se, desestruturarem-se ou até perderem-se, para dar lugar ao inusitado, à reformulação, à busca de novos sentidos. Dessa forma, dá-se o estranhamento, que não é relacionado a um outro, mas sempre diz respeito a si próprio, levando em conta aquilo que o viajante tem internalizado e que, aos poucos, vai perdendo terreno para ceder lugar a novos conceitos e verdades.

Se, por um lado, constata-se que o diferente só pode ser realmente visto e julgado a partir dos conceitos e conhecimentos que o viajante traz de seu mundo, por outro lado, nota-se que não há como atuar nesse novo espaço sem que haja o envolvimento, ainda que parcial, com o meio no qual o estrangeiro passa a inserir-se e com as pessoas que aí habitam. Somente assim, é possível a troca de culturas e saberes, que podem ser comparados e

ampliados. O viajante, para sentir-se incomodado, abalado, confortado, ou apenas tocado pelo que vê e olha, precisa estar envolvido de alguma forma com a situação que presencia; é necessário que ele se afaste de si próprio.

Com base em tais reflexões, é possível afirmar que as viagens simbolizam a busca do incerto. Elas são uma incógnita que o viajante procura incessantemente desvendar. Essa busca pelo novo, pelo desconhecido, pode ser entendida, segundo Ruth Maria Chittó Gauer, como algo que

conduz a uma busca de si mesmo, ao desvelamento (e, com isso, à transformação) de uma interioridade que se oculta. Os viajantes sonham com o incógnito, o insondável e inacessível, descobrindo, na prospecção rumo ao desconhecido, na direção dos vastos espaços da *terra incógnita*, que abriga tanto o coração das trevas como o êxtase numinoso, as regiões penumbrosas de sua própria subjetividade. (2000, p. 29-30)

Nesse sentido, o viajante que se propõe a essa aventura além-mar precisa também estar disposto a distanciar-se de si mesmo, a rever conceitos, concepções, perdendo, assim, alguns de seus próprios referenciais. É nessas circunstâncias que o *outro* ganha importância nas relações culturais que passam a ser estabelecidas entre os “diferentes”. O entrosamento ocorre porque, ao sair de si mesmo, ao afastar-se do que aprendera a ser, o estrangeiro faz com que seu mundo e seus saberes se abram, se revelem. Além disso, ele se observa e se deixa observar, para uma posterior abertura ao desconhecido.

Nos séculos que sucedem o início da colonização do Brasil, XVI, XVII e XVIII, os viajantes e desbravadores que por aqui se aventuram vêm a nova terra sob um paradigma: a Europa. Essa forma de ver as paisagens e habitantes tão diferentes daqueles que são comuns em seu continente leva-os a fazer pré-julgamentos com base num único parâmetro, a cultura européia.

Essa forma de envolvimento do viajante estrangeiro com o novo território demonstra o que anteriormente fora mencionado com base nas reflexões de Cardoso, pois as imagens vistas sem profundidade acabam não se revelando. Isso porque o simples fato de ver não é suficiente para que esses forasteiros formulem perguntas e encontrem as respostas que lhes permitam integrar seu mundo ao novo território. Para tanto, é preciso muito mais do que um simples passar de olhos, ou do que um registro vago e incompleto daquilo que está sendo avistado; é necessário o envolvimento, o aprofundamento nas imagens e situações vistas.

A partir do século XIX, quando o território brasileiro está um pouco mais conhecido e o povo, praticamente, “civilizado”, sob forte influência européia, os viajantes estrangeiros aventuram-se com o intuito de

descobrir riquezas nessa nova terra, de realizar pesquisas e análises mais aprofundadas sobre o território, o povo, a fauna e a flora brasileiros. Alguns desses estudos são incentivados pela Coroa portuguesa, que promete premiar o melhor trabalho feito sobre o Brasil; outros são puramente aventura e curiosidade de desbravar novos territórios. É de interesse dos patrocinadores das viagens mostrar ao “Velho Mundo” que o Brasil é dotado de valores e de qualidades inestimáveis.

Desde Pero Vaz de Caminha, no século XVI, até Auguste de Saint-Hilaire, no século XIX, os olhares sobre o território e a população vão mudando e adaptando-se de acordo com as necessidades e exigências dos “donos” das viagens. No caso de Caminha, o primeiro informante oficial da “exótica terra dos papagaios”, seu propósito é ater-se às descrições da natureza exuberante e dos nativos bons. A visão paradisíaca da nova terra, presente na carta de Caminha, atrai cada vez mais viajantes e também colonizadores. Já os cronistas que o sucedem vão, aos poucos, aprofundando-se nos aspectos geográficos, culturais e, também, sociais do novo território o que faz com que olhem detidamente para o *outro* e, dessa forma, se tornem estranhos a si mesmos.

Assim, a visão de “Paraíso” distancia-se, pois, ao contatar com as pessoas e mergulhar no mundo do *outro*, o estrangeiro também aprofunda o conhecimento que tem do seu mundo; reflete sobre suas visões e verdades. O contato com a diferença, lembra Gauer (2000), possibilita que as pessoas se desloquem para seus próprios interiores, onde há a possibilidade de internalizarem outras formas de cultura e conhecimentos. Dessa maneira, o viajante estrangeiro passa a perceber que a visão paradisíaca do “Novo Mundo” resultara do modo de ver de seus antecessores, que se encontravam em situações diferentes da sua; cabe a ele, então, em outro tempo e num novo contato com os habitantes da terra, descrever à sua maneira esse lugar. Ele verifica que as viagens, mais do que novos conhecimentos geográficos, trazem-lhe a possibilidade de descobrir-se a si próprio, de encontrar-se com sua interioridade.

1.2 Os viajantes estrangeiros e o Rio Grande do Sul do século XIX

O século XIX destaca-se por ser um período de grandes transformações, descobertas científicas e, também, revoluções. O Brasil, um país ainda novo aos olhos dos estrangeiros, é cobiçado, desejado e, acima de tudo, explorado por estes, que aqui chegam com os mais variados objetivos.

A grande maioria dos viajantes estrangeiros que vêm para o território brasileiro são europeus. Suas pesquisas incluem a representação do modo de vida, dos costumes e da cultura do povo - tanto dos mais humildes quanto da elite da época -, através da pintura artística, como também do estudo de espécies raras da botânica brasileira e da fauna diversificada, através de relatos escritos e catalogações de espécies capturadas.

Os visitantes estrangeiros ligados à representação artística, mais precisamente à pintura, buscam nesse novo país as paisagens exuberantes e as demais belezas naturais de que esse território dispõe, além de retratarem os aspectos grotescos e cruéis das muitas revoluções aqui ocorridas. De acordo com a pesquisa do jornalista Julio Bandeira (2005), esses viajantes são pintores e fotógrafos que se aventuram no Brasil para retratar, entre outras coisas, o pitoresco, como é o caso do francês Augustus Earle, que viaja durante aproximadamente vinte anos pelas Américas, representando, em suas telas, as imagens que caracterizam o dia-a-dia das pessoas. Ele chega ao Brasil em 2 de abril de 1820 e aqui permanece por quatro anos. Dentre as imagens mais representativas que fez sobre o país estão as do Carnaval do Rio de Janeiro.

Conforme esclarece a antropóloga Lília Moritz Schwarcz (2004), outro pintor francês que se atém aos aspectos tipicamente brasileiros é Nicolas Antoine Taunay, que, sendo exilado político, permanece no Brasil por aproximadamente cinco anos, na segunda década do século XIX. Esse período de permanência no país faz com que Taunay se familiarize com a natureza e a cultura brasileira e venha representar em suas telas, entre outras temáticas, a paisagem nativa, apresentando para a Europa ancestral o “pitoresco” desse “Novo Mundo”.

O viajante francês que mais se destaca em suas representações artísticas, por ser o primeiro pintor viajante a tentar encontrar a forma adequada de transpor para a tela uma realidade totalmente diversa daquela que deixa na Europa, é Jean-Baptiste Debret. Ele também chega ao Brasil na segunda década do século XIX e aqui permanece por quinze anos. O seu olhar é o de um francês, culto e “civilizado”, que se detém sobre a nova terra cheia de contrastes, constituída por múltiplas culturas, costumes e tradições. Segundo afirmações do crítico de arte Rodrigo Naves (2004), Debret precisa deixar de lado suas concepções artísticas firmadas na França para adaptar-se à realidade brasileira, pois esta se apresenta diferente daquilo que lhe é familiar.

Há, no entanto, outro fator que contribui para atrair os viajantes estrangeiros ligados à representação artística na segunda metade do século XIX, principalmente, para a Província do Rio Grande do Sul. Trata-se da oportunidade de retratar, através da fotografia, os homens que participam dos inúmeros conflitos, batalhas, guerras e revoluções que se travam não só no Rio Grande do Sul como também nas demais regiões do pampa. É por meio dessa inovadora e desafiadora atividade - retratar imagens grotescas, cadáveres e demais situações próprias das guerras - que os viajantes retratistas adquirem fama e dinheiro. Como representante desse grupo, pode-se citar o italiano Luiz Terragno, que, inclusive, recebe do imperador Dom Pedro II o título de Fotógrafo da Casa Imperial.

Terragno visita o Rio Grande do Sul durante a segunda metade do século XIX e vem a falecer em 1891, em Porto Alegre. Não se sabe ao certo quanto tempo permanece na Província, mas, de acordo com pesquisa feita³, sua incursão inicia-se por Pelotas e, posteriormente, ele parte para a capital da Província, onde instala seu estúdio fotográfico. Torna-se conhecido a partir da fotografia que fez do imperador Dom Pedro II e de seu genro, o Conde d'Eu, por ocasião da inspeção que realizam das operações de guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Dessa forma, o viajante participa desse sangrento conflito como fotógrafo oficial.

De acordo com o pesquisador André Amaral de Toral (1999), ao mesmo tempo em que esses artistas, viajantes estrangeiros, executam seus retratos, procuram também registrar os costumes e os lugares que visitam para, posteriormente, quando retornarem ao seu país de origem, aproveitar esse material de “gênero pitoresco”, vendendo-o em álbuns, ou foto por foto. Os retratos produzidos, em sua maioria, são de soldados, de autoridades, de homens e de mulheres de classe média urbana e, também, dos tipos humanos que constituem o pitoresco do lugar: os índios e os negros.

Algumas das mais recentes descobertas sobre a passagem dos primeiros fotógrafos retratistas pelo Rio Grande do Sul são de Luiz Antonio de Assis Brasil. O escritor informa que foram encontrados registros da presença de fotógrafos estrangeiros nessa região do pampa no diário do botânico francês Aimé Bonpland, e que as observações acerca do fato foram feitas pelo autor desse diário na data de 7 de outubro de 1849⁴.

³ Pesquisa realizada nos sites: www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia e www.scielo.br/scielo em 20 de dezembro de 2006.

⁴ BRASIL. Luiz Antonio de Assis. *Bonpland* [O primeiro registro de algum fotógrafo – e mais: de três fotógrafos-retratistas estrangeiros, um deles francês – no Rio Grande do Sul consta no diário de Aimé Bonpland, na data de 7 de outubro de 1849. A observar que ainda se trata do daguerreótipo, processo técnico antecessor ao da fotografia. O

Primeiramente, é relevante mencionar que o referido francês é um naturalista que pesquisa a flora das Américas, inclusive a do Brasil. Percorre o território sul-rio-grandense na primeira metade do século XIX e, dentre os seus estudos, está o da planta da erva-mate.

Os artistas mencionados por Bonpland em seu diário são Sr. Vasconcellos, Sr. Decary, Carlos Frederick e Sr. Masony. É importante lembrar que o processo utilizado pelos retratistas citados, segundo anotações de Bonpland, é aquele anterior à fotografia; trata-se do daguerreótipo. De acordo com os escritos de Bonpland, ele e os fotógrafos encontram-se em uma viagem de navio de Porto Alegre a Rio Pardo e é nesse encontro que, supostamente, o dono do diário é presenteado com uma fotografia feita por Mr. Masony⁵.

É, principalmente, durante o século XIX que, de acordo com André Amaral Toral (1999), a guerra é vista como um importante negócio para a fotografia, pois representa um enorme mercado. Alguns viajantes estrangeiros que empregam essa técnica inovadora fotografam os soldados em seus uniformes de guerra para, de certa forma, torná-los imortalizados na memória coletiva. Além disso, por serem muitas as batalhas e revoluções, e, portanto, muitos os fotografados, essa atividade representa uma considerável fonte de renda.

Outro elemento destacado por Toral (1999) é o fato de que esses fotógrafos viajantes incorporam elementos locais em sua técnica fotográfica. Tal é o caso do italiano Luiz Terragno, que estuda novos produtos e processos fotográficos, principalmente a partir de substâncias retiradas da mandioca – elemento característico desse território. O resultado dessa pesquisa é um produto químico denominado sulfo-mandiacate, que é divulgado pelo próprio fotógrafo viajante durante a 2ª Exposição Nacional de 1866.

Conforme Toral (1999), a incorporação de elementos locais na composição dos trabalhos artísticos dos fotógrafos ganha um forte realismo. Essa nova técnica faz com que as imagens deixem de ser apenas retratos para adquirirem significados especiais e poderem servir até como documentos históricos. Além disso, é importante lembrar que, durante o século XIX, a Europa é considerada o grande centro propagador de

texto de Bonpland é o seguinte (foram respeitados os erros ortográficos e sintáticos do autor): *Malgré le Mauvais temps je suis embarqué [em Porto Alegre] ce matin à 9h sur le vapeur rio-pardense pour aller à rio Pardo et suivre pour Sn. Borja. Parmi les nombreux compagnons de voyage qui vont être de ce voyage je dois compter d'abord Mr. de Vasconcellos, le beaufrère de Mr Decary (Panaber) deux jeunes gens Carlos D. Frederick américain de N. York et Mr. Masony. Le 1er. est le chef qui s'occupent de tirer des portraits avec le Daguerotype. L'un de ces jeunes gens est français et l'autre américain. Ce dernier m'a laissé des souvenirs bien agréables. É de supor-se que Mr. Masony deu ao naturalista francês algum retrato fotográfico, possivelmente do próprio Bonpland.]. Mensagem recebida por <izandraalves@hotmail.com> em 19 dez. 2006.*

⁵ Ibidem.

cultura e de inovações científicas. No entanto, é possível descobrir no Brasil, mais especificamente no Rio Grande do Sul – distante geográfica e culturalmente da Europa - a possibilidade de também ter acesso a novas técnicas e formas artísticas.

Entre os representantes do grupo de viajantes estrangeiros ligados à curiosidade científica, podem ser citados o naturalista Auguste de Saint-Hilaire, o funcionário público e militar bonapartista Nicolau Dreys, o naturalista Arsène Isabelle, o médico naturalista francês Aimé Bonpland, o naturalista, historiador e sociólogo belga A. Baguet e o médico alemão Robert Ave-Lallemand, entre outros. Como é impossível discorrer, aqui, sobre todos os viajantes estrangeiros que percorrem o Rio Grande do Sul durante o século XIX, o presente trabalho atém-se apenas a dois deles, Saint-Hilaire e Nicolau Dreys, que apresentam pontos de vista diferentes sobre um mesmo território e um mesmo povo.

O francês Auguste de Saint-Hilaire faz parte do grupo de viajantes estrangeiros que vêm ao Brasil, em 1816, acompanhando a missão do duque Luxemburgo, que tem por objetivo resolver o conflito entre Portugal e França quanto à posse da Guiana. Saint-Hilaire é um naturalista integrado ao meio científico europeu. Por isso, durante os seis anos em que permanece no território brasileiro, envia plantas, que ele próprio coletara, ao Museu de História Nacional de Paris. Esse viajante conhece a literatura científica e de viagem da época, e é por conta disso que as autoridades francesas o enviam nessa expedição, pois acreditam ser importante para a glória nacional e para o bem estar da humanidade a pesquisa e as descobertas na área da botânica. Nesse caso, prioriza-se o Brasil, porque esse país contém espécies exóticas que podem ser úteis à humanidade.

Saint-Hilaire visita o Rio Grande do Sul no período compreendido entre junho de 1820 e maio de 1821. Durante esse tempo em que permanece no território sul-rio-grandense, o pesquisador francês se propõe a estudar mais detalhadamente as espécies da flora nacional; é preciso desvendar, aos olhos da Europa, a botânica dessa parte do mundo, além de mostrar a opulência da natureza brasileira.

Ao discorrer sobre os escritos dos primeiros cronistas que percorreram o território rio-grandense, o crítico literário Guilhermino César faz, na obra *História da literatura do Rio Grande do Sul* (1971), um levantamento de dados e informações a respeito dos aspectos em que esses viajantes mais se detêm em seus relatos. Dentre os viajantes escritores, o crítico cita o francês Saint-Hilaire e sua obra *Viagem ao Rio Grande do*

Sul, publicada em língua portuguesa, pela primeira vez, em 1935. Na visão de César (1971), o livro do cronista apresenta, além de um excelente relato científico, muita variedade, acuidade e graça:

Nenhum dos viajantes anteriores ou posteriores o supera em exatidão, probidade e finura crítica. A *Voyage* é livro de história, de geografia, de botânica, como também manancial para estudos dos costumes, da etnografia e da administração. Representa em suma o mais belo documento já escrito sobre o Rio Grande do Sul [...]. (CÉSAR, 1971, p. 130)

Dessa forma, os escritos do botânico francês têm a sua importância reconhecida por estudos acadêmicos das áreas de História, Antropologia, Sociologia e Literatura. É por concentrarem-se no território sul-rio-grandense e estabelecerem relações com os traços culturais dessa população que as anotações de Saint-Hilaire fazem surgir novas possibilidades de estudar essa região e seus habitantes.

Nas quase quinhentas páginas de relatos, o viajante registra, em forma de diário, suas observações acerca do que vê e olha. Inicialmente, o que mais lhe chama atenção é a flora rio-grandense, por constituir-se de plantas exóticas, tanto no tamanho quanto na cor. Os apontamentos do autor acerca dos elementos da natureza tropical, na maioria das vezes, são de caráter científico, como se percebe no fragmento a seguir:

Deixando a Fazenda do Arroio, atravessamos um pedaço de campo coberto de butiás, onde o terreno é formado de uma mistura de areia e húmus denegrido. Aí tornei a encontrar exatamente as mesmas plantas que tinha colhido entre os butiás das vizinhanças de Vila Nova, principalmente as compostas n. s.1784 e 1789, a rosácea 1776, a labiada 1788, a verbenácea 1791 bis, etc.; mais adiante rareiam os butiás, e, das espécies que acabo de citar, a labiada 1788 é quase a única que encontrei em abundância entre essas palmeiras; por último, quando desapareceram os butiás, a vegetação mudou completamente e, as pastagens não apresentam nenhuma das espécies mencionadas. (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 20)

Como tem de percorrer longas distâncias e deter-se em espécies exóticas que lhe exigem mais tempo e atenção, o contato e o envolvimento de Saint-Hilaire com os habitantes da terra são inevitáveis. Dessa forma, torna-se impossível não haver trocas de experiências entre essas culturas e mundos diferentes, que acabam por influenciar-se mutuamente.

A estreita relação que estabelece com o povo e a cultura desse estado permite que Saint-Hilaire tome conhecimento dos aspectos mais importantes, curiosos, ou, simplesmente, comuns do dia-a-dia da gente que vive nas diversas regiões do território sul-rio-grandense. Um exemplo disso é a observação que faz sobre o modo de vestir das mulheres que vivem no interior da Província em comparação com a indumentária das camponesas francesas, e sobre o comportamento dos homens citadinos em comparação com os do espaço rural:

Apesar da indigência que se revela essa triste morada, a dona da casa se veste muito melhor que nossas camponesas francesas. [...]

Passando por Viamão, encontrei um grande número de homens reunidos, não sei o motivo; todos eram brancos, porte atlético e de boa aparência; a maioria tinha cabelos castanhos e a tez corada. O que me chamou atenção, depois que cheguei a esta Capitania, é o ar de liberdade de todos com que me deparo e o desembaraço de seus gestos; não possuem a apatia que caracteriza os habitantes do interior; ao contrário, seus movimentos são mais enérgicos, há menos delicadeza em seus gestos. Numa só palavra: são mais homens. (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 14; 25-26)

Como se pode perceber, o viajante francês traça perfis da gente sulina, comparando os “filhos da terra” entre si ou com os franceses. Tanto os mais simples e interioranos como os que habitam a capital da Província não escapam do olhar detalhista e, por vezes, investigativo do francês, que se atém aos aspectos mais sutis e até imperceptíveis aos olhos dos que vivem nesse território, como quando compara as vestimentas das mulheres que vivem na zona rural do Sul do Brasil com as roupas que vestem as camponesas francesas. As que vivem no interior do Rio Grande do Sul, mesmo estando distantes da civilização e, visivelmente em uma situação econômica difícil, vestem-se melhor que as camponesas francesas. Essa constatação chama a atenção do cronista, que parece ficar surpreso, pois se essas mulheres enfrentam dificuldades econômicas e também estão distantes

daquilo que representa luxo, riqueza e modernidade, pela lógica, não poderiam apresentar-se desse modo, superando as camponesas francesas.

Quanto aos homens interioranos, estes são colocados lado a lado com os cidadãos. Ao estabelecer tal comparação, o cronista deixa entrever que os que vivem nas cidades estão mais próximos do progresso, da modernidade; estão em contato com o novo, com o europeu, com a civilização. Aos olhos do viajante, parece ser essa aproximação que confere aos homens da cidade um comportamento menos apático e mais próprio do “verdadeiro homem”.

A leitura atenta dos relatos do cronista, leva a deduzir que o destaque e a valorização que concede à Europa e ao europeu, ao longo de suas descrições, talvez advenha, ainda que parcialmente, da saudade e da melancolia com que o viajante se refere a sua terra. No entanto, não se pode descartar a hipótese de que, realmente, falte ao viajante estrangeiro a humildade de reconhecer e respeitar as diferenças sociais e culturais desse povo, ainda em fase de formação. Um exemplo dessa discriminação com relação à cultura e ao modo de vida do povo sul-rio-grandense está no relato que o cronista faz de uma reunião da qual participa na capital da Província, convidado por um francês habitante da cidade:

Encontrei maneiras distintas em todas as pessoas da cidade. As senhoras conversavam sem constrangimento com os homens; estes as cercavam de gentilezas, mas não demonstravam desvelo ou desejo de agradar, qualidade, aliás, quase exclusiva dos franceses. Desde que estou no Brasil ainda não tinha visto uma reunião semelhante. No interior, como já o afirmei centenas de vezes, as mulheres se escondem; não passam de primeiras escravas da casa, e os homens não têm a mínima idéia dos prazeres que podem usufruir com decência. Entre as senhoras que vi, hoje, em casa do Sr. Patrício, havia algumas bonitas; na maior parte eram muito brancas, de cabelos castanhos escuros e olhos negros; algumas graciosas, mas sem aquela vivacidade que caracteriza as francesas. (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 40)

Vê-se que as anotações de Saint-Hilaire, novamente, pretendem elevar as qualidades dos franceses, ao mesmo tempo em que desmerece os habitantes do Sul. O autor mostra que tenta aproximar-se das pessoas do lugar e adequar-se ao meio no qual está agora inserido. No entanto, as comparações que estabelece entre o modo de agir dos homens e mulheres do Sul do Brasil - mesmo sendo estes cidadãos – e os costumes dos franceses, denotam o seu flagrante estranhamento em relação à cultura do povo sulino. Seus comentários deixam transparecer a superioridade dos franceses sobre os rio-grandenses, principalmente no que diz respeito ao tratamento dedicado por eles à mulher. Nota-se que as mulheres que vivem na cidade – embora não sejam “escravas da casa” como as do interior -, estando em um mesmo recinto que os homens, também não recebem a atenção e dedicação que receberiam dos franceses, que, nas palavras do cronista, são os únicos que sabem agradar.

Tudo aquilo que Saint-Hilaire observa torna-se relevante para seus estudos sobre o território que pesquisa. Por isso, a tudo e a todos dá importância singular. Chamam-lhe a atenção desde a vestimenta até os gestos ou movimentos habituais daqueles com quem mantém contato. Essa é a metodologia de que o pesquisador faz uso para “rastrear” o novo espaço e a nova gente que acaba de conhecer. Seus relatos, posteriormente, serviriam aos outros viajantes estrangeiros - bem como aos historiadores -, para uma análise mais detalhada e minuciosa daquilo que vê nesse período em que percorre o território sul-rio-grandense. Sua visão, suas impressões, é que tornam possível um exame mais profundo dos aspectos observados por parte daqueles que o sucedem.

O olhar do viajante é o de um estrangeiro que vê o *outro* como um ser diferente, e o espaço aonde chegara, como algo novo, perturbador, desafiador. Além disso, o forasteiro percebe coisas nas quais os que aqui vivem não são capazes de reparar, porque estão tão acostumados com esse ambiente que não se atêm às suas particularidades e nem acreditam que é possível mudar certas coisas que os incomodam, ou amenizar situações desconfortantes, como é o caso do rigoroso inverno no Sul brasileiro:

Esse frio se repete anualmente; todos se queixam dele, o que é de admirar-se, pois ninguém toma providências para defender-se do inverno; só cuidam de agasalhar o corpo com roupas pesadas. Os porto-alegrenses vestem, no interior de suas casas, um espesso

capote que lhes embaraça os movimentos e não os impede de tremer de frio; ninguém pensa em aquecer os aposentos, trazendo-os bem fechados e neles acendendo uma lareira. (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 35)

Ao fazer tais observações, o cronista parece insinuar que os habitantes desse território gélido não se esforçam no sentido de buscar soluções para seus problemas domésticos, as quais poderiam tornar suas vidas menos sofridas e com mais conforto. Através desse relato, Saint-Hilaire parece deixar nas entrelinhas a impressão de que os habitantes do Rio Grande do Sul se acomodam com sua condição sofrida, de indivíduos que vivem distantes do progresso e da civilização, e pouco ou nada fazem para mudá-la.

Em outro momento de suas descrições, quando se encontra em um iate ancorado às margens do Rio Porto Alegre, o viajante mostra, novamente, sua simpatia pelo europeu, ao supervalorizar o estrangeiro e diminuir ou desvalorizar o elemento da terra, no que diz respeito ao trabalho e à esperteza em acumular riquezas. Seu relato revela-se preconceituoso, pois rotula os homens sul-rio-grandenses, a seu ver, avessos ao trabalho. Ao referir-se ao dono do iate, um europeu distinto e trabalhador, revela que este é que sabe dar-se bem nessa terra, onde a maioria da população não se preocupa em precaver-se economicamente para o futuro:

O patrão e seus marinheiros são de uma honestidade rara entre a gente desse Estado. O primeiro nasceu em Portugal; veio ainda muito jovem para o Brasil e se enriqueceu como acontece a quase todos os europeus, no meio de homens que temem o trabalho, não pensam muito no futuro e não têm método nem espírito de economia. (SAINT-HILAIRE, 1987, p 375)

A idéia de que o elemento sul-rio-grandense não é afeito ao trabalho; não planeja o futuro, nem dá importância ao conforto surge nas descrições do viajante francês como forma de mostrar que esse povo não dá valor ao seu lar e a sua família. Por isso, não progride economicamente. Dessa forma, torna-se fácil para o estrangeiro, que se considera superior e dotado de extrema inteligência, dar seguimento a seus projetos de exploração do território e de enriquecimento. Para que o estrangeiro possa levar adiante essas idéias

empreendedoras, segundo Saint-Hilaire, é necessário um pouco de conhecimentos na área de economia e muito trabalho.

Analisando os escritos de Saint-Hilaire, é possível perceber que mesmo mostrando-se preconceituoso com relação ao que vê no território sulino, de certa forma, seus relatos valorizam aspectos por ele considerados positivos, como é o caso do solo, considerado próprio para a agricultura. O cronista explica que, nesse lugar, os estrangeiros podem dar-se bem e enriquecer. Faz essa afirmação sustentada na idéia de que os habitantes do Sul do Brasil, em sua maioria, não têm conseguido grandes ganhos, pois, segundo o cronista, não se mostram suficientemente inteligentes e empenhados para explorar e usufruir tudo o que esse território pode lhes oferecer.

Outro viajante e cronista estrangeiro que percorre o território sul-rio-grandense no século XIX é Nicolau Dreys. Esse viajante francês não é dado ao cultivo de plantas exóticas, como seu conterrâneo Saint-Hilaire; é um funcionário público e simpatizante de Napoleão Bonaparte. Dreys analisa o que vê e olha, para, posteriormente, manifestar suas impressões acerca do observado. De acordo com a pesquisa de Guilhermino César (1971), em 1817 esse viajante chega ao Brasil, onde permanece por vinte e seis anos, sendo que, por uma década, reside na Província do Rio Grande do Sul. Vive na Capital e no interior, em fazendas e charqueadas, de 1817 até 1827. Como reside nesse estado por bastante tempo, dedica-se também ao comércio.

Durante a Revolução Farroupilha, Dreys publica o livro que apresenta o resultado de seus estudos, pesquisas e anotações acerca desse território. A obra, intitulada *Notícia Descritiva*, segundo Guilhermino César (1971), contém dados ordenados com método, breves e incisivos, não comuns a informes históricos. Trata-se, na opinião de César, de um texto no qual o escritor não faz questão de esconder o que pensa a respeito daquilo que relata. É, talvez, em virtude dessa postura que alguns historiadores e críticos literários, inclusive Guilhermino César, não têm muito apreço por sua obra, dizendo, inclusive, que os escritos de Dreys não observam o bom uso da língua.

Há, no entanto, quem discorde da opinião de Guilhermino César, afirmando, que os seus comentários acerca da linguagem de Nicolau Dreys são preconceituosos. Quem faz tais declarações é o também crítico literário Augusto Meyer (1980), em prefácio à reedição da obra do referido viajante. Meyer ressalta que os escritos de Dreys têm grande peso entre as demais obras que se propõem a descrever o território sul-rio-

grandense por estar entre as pioneiras. Além disso, o autor afirma que o referido relato é um “complexo de virtudes remediadas” que “impõe-se à atenção do leitor, como obra séria e prestante. Em seu esforço de compreensão por simpatia, sentimos honestidade, equilíbrio, um testemunho fiel. É livro que cheira bem, transpira modéstia e bons propósitos”. (MEYER, 1980, p. 6)

Conforme se pode constatar a seguir, Meyer apresenta Dreys como um viajante estrangeiro que se distingue um pouco dos demais, pois procura integrar-se ao meio de maneira verdadeira, despindo-se de sua capa de europeu e vestindo-se “com roupas de outro” (MEYER, 1980, p. 6). No entendimento de Meyer, esse viajante aproxima-se mais daquilo que está a observar e estudar, deixando de lado qualquer forma mais agressiva de preconceito social ou cultural:

Nicolau Dreys parece-me o contrário do europeu que olha as cousas do alto de sua presunção mais ou menos condescendente, e dentro do mesmo sector bibliográfico, poucos autores apresentam a mesma receptividade compreensiva e aquele anseio de se adaptar ao objeto estudado, sopitando preconceitos, que só a partir da consciente disciplina de método criada pelos etnógrafos, na segunda metade do século XIX, começou a corrigir a miopia dos observadores ocidentais, nos relatos de viagem. (MEYER, 1980, p. 6-7)

O preconceito referido por Meyer está relacionado ao modo como o estrangeiro, em geral, compreende a vida e a cultura do povo sul-rio-grandense. Este lugar, distante dos pólos culturais e dos centros onde se disseminam os avanços tecnológicos e as mais variadas fontes do chamado “progresso”, apresenta-se diferente aos olhos do viajante, provocando o espanto e, por vezes, também o desconforto. Porém, esse não é o caso de Dreys.

A maioria dos viajantes coloca-se em um patamar superior e é lá de cima que vê a gente dessa parte do pampa e olha para o território com olhos de quem julga e avalia. Dessa forma, as comparações, não raro, são feitas com o intuito de diminuir e desmerecer os que aqui vivem, por vezes, apresentando-os como inferiores até na inteligência.

Dreys distingue-se dos demais viajantes estrangeiros; mostra-se aberto ao diferente e aceita o modo de vida do povo que está a visitar, conseguindo descrever as pessoas e o território com mais simpatia, delicadeza e respeito. Essa forma distinta de olhar o povo sulino talvez se explique pelo fato de que esse viajante, diferentemente de Saint-Hilaire, reside no Rio Grande do Sul por dez anos, circunstância que pode ter auxiliado na aceitação do novo com maior naturalidade. Além disso, por ser comerciante, Dreys deve agradar seus clientes. Dessa forma, elogios e manifestações de apreço são sempre importantes. O cronista preocupa-se, antes de tudo, em fazer apreciações pessoais, unindo o que vê com o que sente, e, talvez por isso, não conceda maior atenção em seu texto ao rigor formal e aos cuidados com a linguagem.

Em virtude desse “descuido formal”, o trabalho de Dreys recebe muitas críticas. No entanto, quanto à riqueza de detalhes e à exploração de dados referentes à população sulina, o relato do cronista ganha destaque. O capítulo terceiro de sua obra é, na visão de Meyer (1980), uma grande mostra da gratidão que o forasteiro tem para com aqueles que o hospedam.

Essa espécie de gratidão por parte do viajante estrangeiro, de que fala Meyer (1980), é o reflexo do que esse forasteiro recebe quando chega e permanece na Província. São os filhos da terra que o acolhem de maneira generosa e com simpatia. Além disso, há um certo respeito pelo trabalho do cronista, que é feito, de certa forma, com o consentimento e até com o auxílio dos moradores do lugar.

Embora Dreys adote uma postura de respeito em relação ao diferente, quando se analisam seus escritos, é possível notar a sutil preferência que demonstra ter pelos descendentes europeus. No capítulo destinado à descrição da população sul-rio-grandense, ele fala de uma nação mista, miscigenada; refere-se aos indígenas, aos africanos, mas julga necessário começar seus comentários pelos descendentes das populações européias. Dessa forma, talvez, sua simpatia pelos europeus fale mais alto e o autor deixe transparecer o encantamento e admiração que tem por esse povo, tido como mais civilizado.

Com esse comportamento, que dá maior destaque aos europeus, Dreys parece contradizer a idéia de Meyer (1980), que apresenta o cronista como um europeu livre de preconceitos. Pode-se afirmar, então, que esse viajante possui um grau diferente de preconceito, talvez mais sutil e menos agressivo do que os outros cronistas que também descrevem o povo sulino.

Quando traça o perfil dos descendentes dos portugueses na Província ou, ainda, dos europeus que emigram de Portugal e se estabelecem em território sul-rio-grandense, Dreys revela o apreço que tem para com aqueles que são considerados os desbravadores e colonizadores desse lugar. Faz isso exaltando as qualidades e sugerindo, sutilmente, a superioridade desse povo, porém sem desmerecer, ignorar ou ofender os habitantes do Rio Grande do Sul:

Tais foram os primeiros habitantes da província do Rio Grande: alguns emigrados dos Açores, irmãos daqueles que foram mandados pela corte de Lisboa a rotear a ilha de Santa Catarina e as terras vizinhas, alguns Paulistas e alguns Mineiros. E, sendo assim, é natural que o caráter nacional se tivesse formado das qualidades que mais eminentemente distingue os povos que forneceram seu contingente à nova população; por isso é que no Rio-grandense se pode notar, com as inclinações ativas e laboriosas dos Ilhéus, a generosidade, a franqueza, os gostos aventureiros e marciais dos Paulistas e dos Mineiros, ambos filhos dos mesmos pais. (DREYS, 1980, p. 146)

Nota-se, então, a opinião expressa pelo viajante, segundo o qual o descendente do português possui, além de muitas outras qualidades, um bom caráter. Com esse comentário, o cronista permite ao leitor concluir que essas características são próprias do lusitano – um povo europeu – e que fazem parte da carga genética herdada de seus antepassados. O habitante da Província do Rio Grande do Sul tem, segundo Dreys, a influência do colonizador europeu, que se mostra trabalhador, honesto e generoso.

É possível perceber, ainda, que esse ser descrito por Dreys é um quase europeu. O descendente dos lusitanos vive nessa parte do pampa e, por isso, possui uma particularidade que o diferencia dos outros descendentes de europeus e, também, daqueles que vivem na Europa: o apreço que tem pelo cavalo. Esse sentimento mostra-se tão forte que parece haver uma aliança, um pacto entre o homem e o animal, cuja consequência é um companheirismo recíproco. Segundo Dreys (1980), há uma grande preocupação em adornar o animal; é preciso deixá-lo bonito aos olhos dos outros, com o intuito de provocar a inveja e a admiração. Para explicar o uso dos adornos e da vestimenta de cavalo e cavaleiro, o cronista dedica algumas páginas a mostrar

que esse comportamento já resulta da influência de outros que aqui viviam antes do colonizador: os indígenas. Essa revelação não deixa transparecer nenhum tipo de repulsa, aversão ou preconceito do viajante à forma de vida do campeiro; pelo contrário, ele demonstra admiração e respeito, como se pode ver na descrição que faz do homem sulino:

O homem do Rio Grande é geralmente alto, robusto, bem apessoado, e suas feições viris nada perdem por serem quase sempre acompanhadas de uma cor alva, que faz sobressair a preta capilaria e o avermelhado das faces, assemelhando-se assim à primeira vista, aos habitantes das regiões montuosas do centro da França. (DREYS, 1980, p. 149)

Essa comparação entre o homem do Rio Grande do Sul e os habitantes do centro da França indica que, assim como Saint-Hilaire, Dreys também tem por paradigma a Europa. No entanto, o que os diferencia é que o primeiro supervaloriza tanto as pessoas como a vida social e cultural da Europa, desmerecendo o que no Rio Grande do Sul lhe parece diferente do continente europeu e, por vezes, fazendo críticas e observações ofensivas ao estado e ao povo sulino. Já o segundo compara esses dois mundos, estabelecendo semelhanças e diferenças entre ambos, sem ignorar a cultura e os habitantes sul-rio-grandenses. Mesmo que deixe transparecer a simpatia que tem pelos europeus e o valor que reconhece nos seus descendentes, Dreys não o faz explicitamente, nem de maneira que possa ofender os que habitam o território sulino.

Nicolau Dreys descreve ao mesmo tempo em que tece comentários, ou seja, ele vê e olha ao mesmo tempo. É possível notar seu olhar minucioso e cuidadoso sobre os espaços e as pessoas que vai conhecendo. Adota um comportamento de quem respeita o diferente, pois consegue descrever o comportamento daqueles que vivem no campo, nesta parte do pampa, e também daqueles que vivem na capital da Província, dizendo que cada um sabe portar-se de acordo com a situação e com a sua posição social. O cronista mostra-se extremamente elegante e galante para com as mulheres da capital da Província, quando se refere a suas graças naturais, que sobrepujam o luxo presente na forma como elas se vestem:

A luta e elegância que se estabelece nos salões servia para multiplicar as encomendas, sem por isso, excluir felizes inovações, ou, para melhor dizer, novas aplicações locais em que as senhoras do país, tão ricas de perfeições físicas, mostravam que mais facilmente

podiam elas emprestar suas graças ao luxo do que receber nada dele. (DREYS, 1980, p. 149)

Esse comentário, que eleva as qualidades das mulheres sulinas, além de indicar a admiração e o encantamento que o viajante tem para com elas, permite perceber o quanto ele se mostra agradecido pela calorosa atenção que lhe é dispensada pelo povo sulino e, também, pelas inúmeras contribuições que o território sul-riograndense pode dar para as pesquisas que realiza. Empregando a expressão de Augusto Meyer (1980), a “hospitalidade proverbial” de Dreys é o que mais o destaca como um cronista que se mantém culturalmente europeu, mas que também sabe apreciar e valorizar a cultura com a qual toma contato. Dreys revela-se alguém que sabe dar valor ao povo sulino e que, mesmo trazendo na bagagem conhecimentos científicos, experiências de progresso e civilização, não se porta como alguém que, dotado de valores e sabedoria, pode se sobrepor aos que aqui vivem ou desmerecer o que por aqui encontra.

Além de descrever os habitantes sul-riograndenses nos aspectos que exaltam a sua dadivosidade e o seu caráter solidário, Dreys preocupa-se em deixar claro que a relação entre o visitante estrangeiro e os filhos da terra é pacífica e ordeira desde que os forasteiros respeitem alguns limites considerados sagrados nesse lugar. O cronista destaca que os rio-grandenses estão acostumados a ser corajosos, pois, desde a infância, convivem com sangue e morte, seja de animais ou de pessoas, “caídos” nas inúmeras batalhas de que esse povo participa. É possível, ainda, notar que seus escritos, em determinado momento, parecem um aconselhamento, isso porque Dreys sugere ao leitor uma espécie de fórmula da boa convivência, que diz:

[...] aquele que quer viver amigo do Rio-grandense, basta respeitar seu melindre, sua honra, suas afeições, isto é, o que merece em todas as partes, o respeito das pessoas cordatas; ofendê-lo nesses sentidos é expor à sua vingança, e sua vingança é morte. (DREYS, 1980, p. 152)

Chama a atenção nesse relato o fato de que o cronista parece querer justificar as inúmeras revoltas e guerras das quais o sul-rio-grandense participa, pois revela que o povo é pacífico e apenas quer ser respeitado em sua maneira própria de conduzir a vida em seu território. Aqueles que seguem as normas pré-determinadas pelos “filhos da terra” são bem-vindos nesse lugar e têm mais chances de conquistar o que desejam.

Para isentar os sul-rio-grandenses da culpa de serem os incentivadores, ou provocadores de situações de conflito, o autor comenta acerca da posição geográfica do estado com relação aos outros países da América do Sul. Com isso, ele pretende mostrar que, por causa de uma maior abertura das negociações comerciais do Rio Grande do Sul com os territórios vizinhos, é impossível não haver penetração, nesse estado, de forasteiros provocadores, desordeiros e foras-da-lei. De acordo com Dreys, são esses viajantes estrangeiros, portanto, os maiores culpados pela quebra da ordem estabelecida:

[...] injusto seria atribuir-se exclusivamente aos filhos do Rio Grande alguns excessos que ali se podem cometer, quando a verdade é que são quase sempre aqueles excessos obras de estrangeiros. No tempo de nossa estada no país, ouvimos falar de alguns assassínios; mas as inquirições judiciárias fizeram constar que a mor parte desses atentados tinham sido perpetrados por pessoas que não pertenciam à província. (DREYS, 1980, p. 153)

Ao posicionar-se em favor dos rio-grandenses, Dreys procura justificar os inúmeros conflitos que ocorrem no território sulino, afirmando que, se os habitantes dessa parte do pampa “fossem menos francos, menos dados e hospitaleiros, também seriam menores as probabilidades de desordem” (1980, p.152). Dessa forma, nota-se que as situações conflituosas, na visão de Dreys, são geradas pela franqueza, ingenuidade e “bondade” dos homens sulinos. Com essa posição, talvez o cronista queira também emitir seu parecer acerca das inúmeras formas de exploração que o território sofre ao longo dos anos, desde o seu descobrimento e os primeiros anos de colonização até esse momento. Por ser bondoso, confiante e hospitaleiro, o habitante dessa

Província não desconfia daqueles que acolhe em sua casa e também não reconhece o perigo representado pela presença de alguns viajantes estrangeiros que chegam, recebem honrarias e depois roubam, traem ou até matam.

Nicolau Dreys escreve, também, sobre o clima do Rio Grande do Sul, no qual não vê apenas aspectos negativos, como o forte minuano e o gélido inverno, observados por Saint-Hilaire. Dreys observa que o habitante desse lugar, em virtude da salubridade do clima, dificilmente contrai doenças e que, por esse motivo, tal região do país desperta a atenção dos viajantes e demais estrangeiros que procuram a cura para enfermidades:

O certo é que há poucos países mais sadios que o Rio Grande, quando toda a costa do Brasil é periodicamente assolada pelas febres intermitentes e pelas diarréias sanguinolentas, o Rio Grande goza de um estado sanitário tão satisfatório como inalterável. Não somente a salubridade natural do clima não permite a endemia alguma de se desenvolver, como também contribui poderosamente a restituir a saúde ao estrangeiro valetudinário, que o procura com esse intento, contanto que não neutralize os efeitos salutareos da atmosfera por infração grave aos preceitos da higiene. (DREYS, 1980, p. 171)

Examinando os relatos da *Notícia descritiva*, percebe-se que Dreys afirma-se como um dos grandes informantes daquilo que diz respeito ao território sulino, chamando a atenção não só dos franceses, como também do restante da Europa, onde seus escritos têm alcance. É também por influência dos escritos desse cronista que outros vêm, ampliam suas pesquisas e expedições, com o intuito de melhor explorar esse espaço e de realizar descobertas que os consagrem. Mesmo visitando essa região do país ao mesmo tempo em que o famoso naturalista Auguste de Saint-Hilaire, Dreys não fica à sombra de seu conterrâneo - nem à margem da historiografia -, pois seus relatos possuem características específicas que o engrandecem.

Convém destacar que os relatos e as representações artísticas feitas pelos viajantes estrangeiros contribuem para a discussão da antonímia civilização x barbárie. É através desses escritos e dessas imagens que se torna possível abrir o debate acerca da importância de alguns

desses viajantes, representantes da chamada civilização, no desenvolvimento científico e na divulgação da cultura de um país e de um estado ainda em formação no século XIX. Mesmo distantes dos maiores centros onde se propaga a cultura e acontecem os avanços nas pesquisas científicas, esse país e, em especial, o território sul-rio-grandense – conforme admitem os viajantes estrangeiros - são portadores de características e manifestações culturais próprias.

2 AS VIRTUDES DA CASA: TRAGÉDIA NO SUL DO BRASIL

A obra *As virtudes da casa*, publicada pelo escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil em 1985, tem como palco o Rio Grande do Sul, mais precisamente a estância da Fonte, onde vive a família do fazendeiro Baltazar Antão: Micaela, a esposa, Isabel, a filha e Jacinto, o filho. Há também os inúmeros criados, negras e peões que servem aos seus senhores e auxiliam na lida da fazenda.

A ação situa-se na primeira metade do século XIX, um período marcado por guerras e revoltas, em que os fazendeiros sul-rio-grandenses são convocados a unir forças em defesa de seus ideais e territórios. A ação da narrativa transcorre num intervalo de cerca de oito meses, exatamente o tempo necessário para o trigo ser lançado a terra, germinar, desenvolver-se e ser colhido.

O proprietário da fazenda, como a maioria dos sul-rio-grandenses da época, é acostumado a participar das inúmeras guerras e batalhas que o Rio Grande do Sul enfrenta. No início da narrativa, ele mostra, com orgulho, a cicatriz que traz no seu peito, marca da última batalha. Passado algum tempo após o último conflito de que tomara parte, comunica à família que precisa, novamente, defender seu estado em uma disputa de território com os castelhanos de Artigas. Antes de partir, delega à família a tarefa de acolher muito bem o visitante estrangeiro Félicien de Clavière, que se hospedará na estância, a pedido do capitão-geral da Província, a fim de pesquisar plantas, flores e borboletas. Recomenda, ainda, que seja dado ao francês o melhor que a Fonte tem a oferecer.

A filha Isabel é quem mais sente a falta do pai, que lhe desperta grande carinho e admiração. Jacinto, pelo contrário, sente-se mais à vontade sem a presença paterna, pois, como tem uma deficiência física, o pai, de certa forma, o despreza e ignora: o filho não serve como padre, uma vez que abandonou o Seminário, nem serve

como homem, pois não pode ir à guerra para mostrar a valentia característica dos homens dessa região do pampa. A esposa Micaela, uma jovem e bela mulher, age com indiferença à saída do esposo, atitude que, por vezes, se torna perceptível.

A princípio, Micaela manifesta sua contrariedade à estada do francês na fazenda, talvez pelo fato de sentir-se ameaçada por ele, por sua estranheza, por suas “diferenças”, mas o passar dos dias faz seu comportamento mudar. Com a chegada do viajante estrangeiro, a vida da estância transforma-se; as pessoas agem de forma distinta do habitual; os sentimentos e sensações são alterados. Micaela tranca-se em seu quarto por algum tempo, resistindo ao contato com o estranho. Enquanto isso, quem faz as honras da casa é Isabel, que, a cada dia, mostra-se mais encantada e fascinada com os atributos físicos e culturais do elemento que vem de fora.

O viajante estrangeiro admira-se com o Rio Grande do Sul, com esse território repleto de raridades, de belezas naturais, de plantas exóticas, de mulheres carentes de afeto e de atenção. Desde que chega à fazenda, tudo é feito, preparado e pensado em função dele, para agradá-lo. Sua chegada marca o início de uma nova fase, de um novo tempo, de uma nova época na história da estância da Fonte.

Como Micaela sente-se ignorada em seu isolamento e, também, preocupada por causa do envolvimento da filha com o hóspede, resolve sair de sua clausura e abandona, gradativamente, seu papel de esposa e mãe virtuosa, de protetora da moral do lar. Passa, então, a valer-se de sua beleza, delicadeza e elegância para conquistar o francês. Este, por sua vez, retribui aos olhares e palavras insinuantes; revela-se o cavalheiro que Baltazar Antão, homem rude, não consegue ser. As demais pessoas da estância percebem o perigo dessa aproximação e já prevêm o pior; tanto Jacinto como Isabel temem que a moral da casa seja abalada.

Findo o período do inverno e das chuvas, surge a primavera e, com ela, a beleza dos campos de trigo e o florescer da paixão entre Micaela e o viajante estrangeiro, que se tornam amantes. Vem, também, a notícia de que Baltazar Antão retorna são e salvo da guerra, para a felicidade de Isabel, o alívio de Jacinto e o desespero de Micaela, que decide fugir com o forasteiro. Isabel e Jacinto impedem a fuga da mãe, acreditando que, assim, a paz, a moral e as virtudes da casa seriam preservadas. Por outro lado, permitem que o viajante estrangeiro fuja; não o impedem de seguir seu caminho, livre e sem compromissos com os que ficam. Micaela, sentindo-se abandonada por sua paixão e impedida de sair da Fonte, resolve nunca mais se sujeitar àquela vida pacata que tinha ao lado de Baltazar Antão. Por isso, planeja um *gran finale* que mudará sua vida.

Como é costume nessa região do pampa, prepara-se uma festa na estância da Fonte, para comemorar a chegada do proprietário e de seus convidados, dentre os quais o padre Gabriel de Simas e o moço Felipe, ambos citadinos, vindos da Corte, no Rio de Janeiro, e, portanto, quase “viajantes estrangeiros” no Sul. Conforme manda a tradição, a família se reúne para recebê-los. Nem bem a festa começa, Micaela, bela e sedutora, vai para o quarto com o marido e, nesse momento íntimo, conforme os indícios levam a crer, ela envenena Baltazar. O que era para ser uma festa acaba em funeral. Esse assassinato premeditado, planejado cuidadosamente e de forma calculada, indica que chega o fim de uma era, de um legado de subserviência, de autoritarismo e de desejos sufocados. Micaela, corajosa e decidida, muda o rumo da história da estância da Fonte e das pessoas que habitam esse lugar.

A tragédia narrada na obra *As virtudes da casa*, ocorrida no seio da virtuosa família sul-rio-grandense, aproxima-se da história da mitologia grega retomada em *Agamêmnon*, a primeira peça da trilogia denominada *Oréstia*, escrita por Ésquilo em torno de 458 a.C., praticamente no final da vida do autor. Conta a peça que Agamêmnon assume o comando das tropas gregas no episódio da invasão de Tróia. Esse grande líder pretende vingar a honra do irmão Menelau, que tivera a esposa, Helena, raptada pelo troiano Páris. No entanto, as tropas são impedidas de partir rumo a Tróia, pois os ventos provocados pelos deuses do Olimpo não oferecem condições de navegação. Para poder seguir viagem, Agamêmnon entrega sua filha Ifigênia em sacrifício, o que desencadeia o desespero e a ira em sua esposa, Clitemnestra. Esta, logo após a saída do marido, alia-se a Egisto, tornando-o seu amante. Ambos tramam um plano de vingança contra o guerreiro grego que regressaria a Esparta dez anos depois da tomada de Tróia. Agamêmnon e Cassandra, sua prisioneira de guerra, são recebidos por Clitemnestra com festa e júbilo. No entanto, a vingativa esposa os mata logo em seguida, realizando sua tão esperada vingança.

Diante desses dois enredos - o do romance e o da peça -, distantes no tempo e no espaço, porém próximos no que se refere aos aspectos temáticos, cabem, aqui, algumas reflexões.

Nota-se que, de certa forma, como demonstra Valdocir Antonio Esquinsani (2002), Assis Brasil retoma e parodia alguns aspectos e, até mesmo, personagens da obra de Ésquilo. É possível perceber que tanto Agamêmnon quanto Baltazar Antão são heróis de guerra que deixam seus lares e esposas para defenderem interesses que não são apenas seus. Em ambas as obras, ao regressarem, os maridos são assassinados por suas mulheres que, tendo amantes e sendo movidas por motivos diferentes, resolvem vingar-se. Clitemnestra trama a morte do esposo pelo fato de ele haver assassinado sua filha e de tê-la deixado sozinha por dez anos, em Esparta. Já Micaela descobre a paixão e decide deixar de ser prisioneira de um casamento sem amor. Por isso, resolve dar um fim à vida do marido.

De acordo com Esquinsani (2002), é possível, ainda, estabelecer uma relação entre os filhos de ambos os casais, ou seja, entre Jacinto e Orestes, uma vez que o primeiro pode ser identificado, em alguns aspectos, com o segundo. O filho de Agamêmnon percebe a traição da mãe e, sabendo que esta vai matá-lo, foge de casa, enquanto que Jacinto, ao constatar o adultério cometido por Micaela, deixa a estância por conta própria e fica vagando pelos campos da Fonte. Ele observa o que acontece com a mãe, mas não tem coragem para enfrentar o problema; precisa da ajuda de Isabel, sua irmã, que pode ser associada à Electra, a filha que deseja vingar a morte do pai junto com o irmão, na tragédia de Ésquilo.

Outro aspecto importante dessas relações intertextuais entre a obra de Ésquilo e a de Assis Brasil é a presença de viajantes estrangeiros, que são os desencadeadores do processo de traição: os amantes. Na tragédia grega, Egisto é o elemento que foi exilado, banido do seu lugar de origem, devido a brigas entre seus ancestrais e os de Agamêmnon. Com a partida do guerreiro, Egisto retorna e une-se a Clitemnestra por um objetivo comum: vingança. Na obra de Assis Brasil, por sua vez, o francês Félicien não participa diretamente da trama do assassinato. O

viajante estrangeiro comete o adultério e, na fuga, esquece uma ampola de veneno no quarto onde se hospedara. É esse líquido, ao que tudo indica, que serve para o assassinato do coronel.

É preciso, ainda, comparar o destino dos protagonistas de ambas as obras. Clitemnestra é punida com a morte pelo próprio filho. Quanto ao fim de Micaela, não é possível saber ao certo, pois a narrativa deixa em aberto a questão. O que se sabe é que ambas mostram-se inteligentes, perspicazes, e lutam por aquilo que querem. É dessa forma que a releitura de Agamêmnon, feita por Assis Brasil, transporta os espaços e as personagens do mundo grego, de aproximadamente 400 a.C., para o conflituoso território sul-rio-grandense do século XIX.

2.1 Os diversos olhares sobre a história

Conforme o mencionado anteriormente, o olhar atento e perspicaz do observador pode captar situações não vistas pela maioria dos indivíduos. Se a atividade do olhar for, realmente, baseada na observação e na análise profunda daquilo que se vê, será possível a reinterpretação de conceitos e verdades tidos como inquestionáveis e absolutos.

Num romance, esse aprofundamento, ou não, do ato de olhar depende do foco narrativo, que ganha extrema importância, pois vai, de certa forma, direcionar a interpretação do leitor. É o olhar do narrador que conduz o leitor pelo universo ficcional, oportunizando-lhe, por vezes, o acesso aos pensamentos e intenções das personagens, tal como ocorre em *As virtudes da casa*. A obra é dividida em quatro partes e, em cada uma delas, há o enfoque de personagens diferentes, o que possibilita a percepção das impressões que os fatos deixam nesses seres

ficcionais. Essa percepção é possível porque não há propriamente um narrador; a história, relatada em terceira pessoa, vem à tona através da mente das personagens. Há, quase que uma simbiose entre a voz do narrador e a voz da personagem, a ponto de não se poder distingui-las. Dessa forma, as informações acerca do universo narrado vão se articulando e ganhando diferentes perspectivas.

Essa maneira de conduzir a narrativa, denominada onisciência seletiva múltipla, de acordo com Norman Friedman (1967), faz com que se perca o “alguém” que narra. Assim sendo, há, praticamente, a supressão do narrador, pois o que predomina é a cena. Cabe ao autor - utilizando o recurso do discurso indireto livre -, traduzir os pensamentos, as percepções, os desejos, os medos e os anseios filtrados pela mente das personagens de maneira detalhada, para que o leitor possa tomar conhecimento do que se passa no íntimo de cada uma delas. É exatamente esse o procedimento identificado por Adriana dos Santos Dias no romance em questão:

[...] o comportamento, a conduta, as razões e as motivações individuais das personagens surgem através da focalização interna, que permite ao narrador descrever e analisar o que se passa no íntimo dessas personagens. O romance passa a enfocar, alternada e sucessivamente, cada personagem, fazendo emergir seus pensamentos e sentimentos mais secretos. (1995, p. 86)

Dessa forma, a obra *As virtudes da casa* apresenta visões diferentes acerca do mesmo fato ou, ainda, distintos juízos sobre personagens envolvidas na trama. Quando o foco está centrado em uma determinada personagem, esta deixa transparecer sentimentos, emoções, desejos e temores, que explicam e/ou justificam suas atitudes. Também é possível notar que uma mesma personagem é vista de maneira diferente dependendo de quem são as impressões captadas em dado momento.

Na primeira, na segunda e na terceira novelas, o foco narrativo é centrado, respectivamente, em Isabel, Jacinto e Micaela. Em cada parte, há a sondagem interna da personagem na qual o ponto de vista está centrado. É nesse momento que se tornam acessíveis aos leitores as visões e os interesses das personagens.

Através da onisciência seletiva múltipla, é possível perceber o que pensam e desejam essas personagens que representam a tradição das famílias do Sul do Brasil, famílias essas que possuem, além de muitos bens, moral e virtudes a serem preservadas. Os filhos da terra, acostumados a situações conflitantes e à iminência das guerras, encontram-se, no tempo da ação, em poder do inimigo, do visitante estrangeiro que abrigam em sua própria casa. A narração deixa transparecer toda a insegurança e instabilidade em que vivem as pessoas que habitam a estância da Fonte a partir da chegada do francês Félicien de Clavière. O que é diferente na narração de cada um é a imagem que fazem do forasteiro, visto por alguns como invasor e conquistador, e, por outros, como um cavalheiro, belo e atraente.

No entanto, não é possível saber o ponto de vista do principal envolvido na trama - daquele que é o responsável pelas transformações ocorridas na estância da Fonte – sobre os demais. Félicien aparece sempre visto de fora; não se tem acesso a seus sentimentos e intenções, pois o que se sabe sobre ele é percebido através dos pensamentos das demais personagens, que estão, de alguma forma, comprometidas ou envolvidas com os episódios. É isso que acontece na primeira novela, em que o ponto de vista dominante é o de Isabel. Encontrando-se sozinha com o viajante estrangeiro, ela, a princípio, procura fugir de seu olhar, que a atrai irremediavelmente, conforme mostra esse trecho:

Mas a tentação de ver de novo aqueles olhos. Vindo súbita como uma prova que o diabo mandasse. Arriscou cruzar seu olhar pelo dele, sob a desculpa de responder a uma pergunta que lhe fazia a respeito do tempo. (BRASIL, 2002, p. 44)

Nessa passagem, Isabel vê o viajante estrangeiro como enviado do demônio - imagem típica do sentimento feminino e católico do século XIX -; ele provoca na personagem sensações que ela não deseja e não está preparada para sentir. Por isso, prefere fugir. No entanto, não consegue resistir à magia do olhar de Félicien e,

novamente, busca o encontro com ele. Já em outro momento, quando Isabel passeia com o estrangeiro pelos campos e ambos visitam um cemitério, ela percebe que a visão demoníaca que tinha dele começa, então, modificar-se:

Tomou-a um sentimento estranho, incapaz de dizer, mistura de emoções, claras e escuras, de vida e de morte, Félicien perquirindo o interior sombrio do jazigo [...] Mas o que sentia era bom, nem asco mais experimentava à vista dos símbolos da morte, antes tão temidos e agora tão próximos, Félicien conseguia que a morte perdesse todo seu horror, de modo que dava-se a si mesma considerando que aqueles mortos não estavam para sempre se desfazendo, apagados do mundo vivente; ele os despertava para a existência, a mesma que se agitava dentro de Isabel. (BRASIL, 2002, p. 44)

É possível notar que Isabel opõe certa resistência ao olhar e ao encantamento do viajante estrangeiro, pois, a princípio, desvia o foco de visão; não quer encará-lo e chega a julgá-lo um enviado do diabo. Todavia, vai, aos poucos, deixando-se seduzir, e suas reflexões permitem entrever a imagem de um homem encantador, belo e bom; quase um santo. Dessa forma, verifica-se que as percepções de uma mesma personagem a respeito do forasteiro também mudam no decorrer da narrativa.

Constata-se que o viajante estrangeiro causa em Isabel, ao mesmo tempo, espanto e admiração. Há uma mistura de sensações, pois vida e morte estão, nesse momento, muito próximas. Por estarem os dois no cemitério, os sentimentos de dor, de perda, de medo, de tristeza e de nostalgia deveriam, supostamente, prevalecer. Porém, o modo como o forasteiro se comporta diante dos jazigos e dos demais símbolos fúnebres, aproxima Isabel dessa realidade, da qual ela, até então, procurava afastar-se; a morte ganha, nesse instante, outra dimensão.

Nessa primeira novela, quando o foco está centrado em Isabel, esta mostra-se encantada com a sabedoria e imponência da figura de Félicien e deixa entrever algumas impressões que ele provoca nela e que influenciam, inclusive, sua forma de pensar acerca de questões sociais, tais como, o pouco valor dado aos negros na estância da Fonte:

O negro de Félicien, Isabel dava-se conta, o negro que veio com ele. Jamais acontecera que um ser tão estranho pisasse aquele terreno, tão acostumado apenas às figuras caseiras, conhecidas de há muito. E o negro vestia-se não com os ponchos costumeiros dos escravos, mas com um gibão de lã amarela, calças verdes, e usava botas, coisa de capataz. Via-se que Félicien era generoso. Coração aberto, bondade. Quando que na estância uma

vez deram tamanhos luxos aos escravos? Ela mesma agora se vexava por considerá-los grosseiros e ignorantes, feitos só para cafua e as gargalheiras. Félicien provava que também tinha alma, segundo diziam os padres [...]. (BRASIL, 2002, p. 41)

Como é possível notar, até verdades e costumes há tempos firmados na estância - como é o caso do tratamento concedido aos negros, até então vistos com desprezo - passam a ser questionados por aqueles que habitam esse espaço e que são proprietários dos escravos. É o novo olhar depositado pelo viajante estrangeiro sobre o Rio Grande do Sul e sobre as pessoas que nele vivem que permite, senão mudança, pelo menos uma possibilidade de repensar crenças e posturas consagradas, que constituem a mentalidade da maioria da população.

Pelo fato de a narrativa não permitir ao leitor o acesso aos sentimentos, anseios e juízos do viajante estrangeiro em relação a tudo o que vê, somente por meio do discurso direto, da fala do francês, e do efeito de suas atitudes sobre as personagens “da terra” – as quais passam a encantar-se, diante da paisagem tanto quanto ele, que a vê pela primeira vez -, é possível conhecer, em parte, a interioridade do visitante:

Esteve algum tempo parado apreciando. Lindos campos estes, da Fonte, ele disse numa voz pensada.

Lindos? Isabel perguntou-se, desviando o olhar para as coxilhas enquadradas pelo que restava do vão da porta. Esses estrangeiros sabem dar valor às coisas, conhecem o que é bonito e o que não é; vai ver que nunca me dei conta porque estou sempre vendo. (BRASIL, 2002, p. 27-28)

Por meio dessa narração, onde os fatos são analisados do ponto de vista de Isabel, verifica-se que aqueles que vivem no Sul do Brasil estão tão acostumados com o que vêem que não percebem nem sabem apreciar as belezas desse lugar; é preciso a presença de um estranho ao meio, de um viajante estrangeiro, para mostrar-lhes o quanto é bela e rica a paisagem dessa região do pampa. O estrangeiro possibilita, dessa forma, o despertar de um novo olhar; ele é “de fora” e não está “habitado” a ver essas imagens e presenciar situações como as que vivencia por aqui. O forasteiro vê os objetos fora de seu contexto e, por isso, é capaz de apreciar e descobrir elementos que aqueles que aqui habitam não são capazes de perceber. Tomando um conceito de Chklovski (1973), pode-se afirmar que Félicien provoca nos demais a desfamiliarização ou o estranhamento diante daquilo que é conhecido. Ele possui uma percepção particular desse universo e, por esse motivo, é capaz de despertar nos outros a *visão* das coisas, e não

o seu *reconhecimento*. Nota-se, portanto, que Félicien apresenta a Isabel a visão que ele tem do Sul, levando-a a olhar para o lugar como se fosse a primeira vez.

Esse modo de o forasteiro ver as coisas que estão a sua volta faz com que imagens simples do dia-a-dia do lugar ganhem destaque. O olhar atento que o viajante estrangeiro dirige ao ambiente, tão familiar aos olhos dos que habitam esse espaço, confere ao território sulino novas dimensões e significações, possibilitando a redescoberta e a percepção de elementos até então esquecidos ou não muito valorizados por quem se habitua com a costumeira paisagem a sua volta.

Ao referir-se à maneira como Félicien olha para os campos sulinos, Isabel constata que o viajante estrangeiro é capaz de ver melhor, de notar detalhes que ela – e os demais habitantes do lugar – já não é capaz de perceber. Diante de tal reflexão da personagem, é possível estabelecer uma relação entre a forma como é vista a terra e o modo como são tratadas as mulheres por parte do forasteiro e dos sul-rio-grandenses. Assim como Isabel, estando habituada a ver a mesma paisagem, não nota as belezas do lugar onde vive, também os homens sulinos não são capazes de dar o devido valor e atenção às mulheres que habitam esse território; é preciso, então, que um novo olhar seja depositado sobre esse lugar e sobre essas mulheres, para que ambos adquiram outra fisionomia na percepção dos sul-rio-grandenses. O olhar do forasteiro tem tanta importância para Isabel que, em algumas situações, ele parece representar uma espécie de rei Midas, pois tudo o que “toca” com seu olhar transforma em ouro:

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. (BRASIL, 2002, p. 42-43)

O modo como Isabel descreve o olhar do francês e como reflete acerca das atitudes e do caráter dessa personagem faz com que se perceba o quanto está envolvida e encantada com a presença do estranho. Por estar claramente seduzida pelo viajante estrangeiro, Isabel relata aquilo que ratifica a imagem idealizada que havia construído do seu amado; ela vê o que quer ver. Portanto, não há dúvidas de que sua visão é parcial, pois seus

sentimentos e emoções condicionam a percepção que tem dos fatos e, assim, impedem-na de prever as prováveis conseqüências negativas de determinados eventos ou comportamentos.

Como se pode constatar, as qualidades do francês são exaltadas através das impressões de Isabel, que não economiza adjetivos para qualificá-lo. No entanto, não é apenas nos momentos em que o foco está centrado nas figuras femininas, seduzidas pelo forasteiro, que o seu poder de atrair e encantar é reconhecido. Na segunda novela, quando o ponto de vista está centrado em Jacinto, - também são destacadas conquistas e façanhas desse aventureiro. Em seu exílio, Jacinto reflete sobre os acontecimentos que estão transformando a rotina da vida na estância da Fonte:

Jacinto no Cerrito pensava, foi bem diferente do júbilo do outro dia, quando ela se levantou cheia de fogo e vigor, cantando. [...] Micaela luzia, senhora de seus encantos, segura de sua força. Voltava a comandar, remoçada, 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. (BRASIL, 2002, p.118)

As impressões de Jacinto, reveladas pela onisciência seletiva múltipla, mostram o comportamento edipiano da personagem, que sofre, angustiado e solitário, por causa do romance de sua mãe com o viajante estrangeiro. As reflexões de Jacinto transitam entre a razão e a emoção, pois se comporta ora como um filho, que precisa zelar pelas virtudes da casa, ora como um amante que, tendo sido traído por seu grande amor, busca vingança.

O drama existencial de Jacinto é muito complexo. A sondagem interna dessa personagem o revela como um ser tomado pela dor, pelo sofrimento, e como um indivíduo que quase não emite juízos sobre os outros, e sim sobre si próprio. As raras reflexões de Jacinto sobre o francês mostram a idéia que o filho - rejeitado pelo pai e traído pela mãe - tem do viajante estrangeiro, do homem que conseguira despertar Micaela para a vida. As percepções de Jacinto evidenciam que o francês é um conquistador, alguém que tem o poder de “iluminar” o que se encontra obscuro, de descobrir aquilo que ninguém vê, de desbravar o desconhecido e, por fim, de “deitar” vida onde esta não mais existe.

A terceira novela exhibe as percepções de Micaela, a principal envolvida na trama que instaura o conflito na estância. Ela é uma personagem que destoa das demais desde o início da narrativa, pois aparenta não se

encaixar no universo da estância e nem na tradicional família na qual está inserida. Suas impressões revelam o grande despertar, a transformação ocorrida em seu interior a partir do contato com o visitante:

Aquele brilho nos olhos de Félicien era esperado, Micaela vinha esperando sua vida para este acontecimento. Aqueles olhos quase úmidos, azuis não como o céu, mas como deve ser o inferno dos amores. (BRASIL, 2002, p. 201)

Nota-se, nessa passagem, que mesmo tendo permanecido distante da emoção, do desejo e da felicidade durante os anos de casamento com Baltazar Antão, esses sentimentos fazem parte de Micaela; estavam apenas adormecidos. É necessário o surgimento do estrangeiro para despertar seu lado de fêmea, sedutora e também capaz de deixar-se seduzir.

Talvez pelo fato de estar de passagem, de ser apenas um visitante na estância, o forasteiro conduz a trama amorosa e vai envolvendo Micaela, sem envergonhar-se nem temer o perigo que ambos podem correr caso sejam vistos por alguém. Ele sente-se o dono daquele espaço, já conquistado:

O homem não se envergonhava de nada, nem dos possíveis olhares das criadas, nem de ser ouvido por Isabel ou quem fosse, na casa. Falava com a sobrançeria de quem conquista seu direito e alardeia estado de dono. Ele a ensinaria como viver com desenvoltura, ela que já se considerava na madurez dos anos, mas ainda nova nas artes da paixão e das ternuras. (BRASIL, 2002, p. 209-210)

O ponto de vista de Micaela revela o viajante estrangeiro como alguém capaz de mesclar o sagrado e o profano. Ele carrega em si a imagem do céu e a do inferno. Representa o céu, por se tratar de um homem belo, atraente, de pele bem branca e olhos azuis. Já a personificação do inferno deve-se aos desejos que o visitante desperta em Micaela - sentimentos e pensamentos pecaminosos, que abalam sua alma virtuosa. Sentimentos estes que não cabem, segundo pressupostos morais e católicos da época, à mulher decente. Além disso, o foco centrado em Micaela mostra a imagem de um homem seguro de suas conquistas, pois não tem medo; parece fazer questão de que todos saibam que ele é o novo dono daquele espaço.

Micaela, impressionada com a presença do forasteiro, é atraída e seduzida por seus encantos. As reflexões feitas por ela denotam aspectos que vão além do desejo amoroso; evidenciam as aventuras vividas ao lado do francês, em seus longos encontros:

O campo de trigo foi pouco para que rolassem, amassando os talos, pisando-se as costas, a primavera brotava por todos os lados, o grito dos pássaros sobre suas cabeças alcançava ásperas estridências, laceravam a quietação do céu. A nudez do homem, ágil, precisa e flexível dominava-a. Por vezes olhava-o de frente, ele sorria; ela aguçava-se mais, grudava-se à sua boca, segurando-o pelos cabelos, quase os arrancava. (BRASIL, 2002, p. 216)

O ato consumado da traição de Micaela e Félicien rompe o silêncio do céu e a quietude e normalidade da vida na estância da Fonte. No entanto, nesse momento, nada abala o desejo e a felicidade de Micaela, enlouquecida de prazer. Toda essa satisfação e alegria dos amantes estão representadas pelo florescer da primavera, que também é o renascer e o despontar da vida, aos olhos da transgressora, que se considera privilegiada por estar, naquele instante com o francês:

Félicien tinha artes, bem sabidas, sinais de muito conhecimento de outras mulheres e outras almas: Micaela resumia em si todas aquelas mulheres que ele acariciara, era o sumo de todas, a única mulher; ganhava-as pela astúcia de estar aqui e já, as outras sendo apenas fantasmas, de existência imprecisa. (BRASIL, 2002, p. 216-217)

As impressões de Micaela trazidas à tona pela onisciência seletiva múltipla mostram, ainda, a inevitável comparação entre Félicien e Baltazar representados pelos dois mundos: o do europeu - civilizado, culto e atraente – e o do homem sul-rio-grandense – violento, bárbaro, grosseiro e vulgar. É o diferente que encanta e seduz; é a possibilidade de libertar-se de uma vida monótona e servil que arrasta Micaela para os braços do forasteiro. Esse viajante representa, para ela, a possibilidade de aventurar-se por outros mundos, por lugares desconhecidos e nunca imaginados. O viajante estrangeiro lhe dá coragem para abalar as sólidas estruturas da família tradicional sul-rio-grandense; impulsiona-a a agir de forma decidida, firme, corajosa e, em dado momento, criminosa.

Na quarta e última novela, a voz do narrador se funde, em diferentes momentos, com a voz de cada uma das personagens que, anteriormente, já haviam apresentado seus pontos de vistas. No entanto, essas vozes se cruzam, também, com as impressões de outras personagens, secundárias, mas que vêm para trazer novas perspectivas à história. Surgem, nessa parte final, as vozes de Micaela, Jacinto, Isabel e, ainda, de outras duas personagens que não vivenciaram o episódio do adultério ocorrido na estância, mas que se fazem presentes ao julgamento final. É nesse momento da obra que têm lugar a participação do padre Gabriel de Simas e as poucas, mas profundas, observações do moço Felipe. O primeiro forasteiro chega à estância da Fonte com as tropas de Baltazar Antão; o segundo, acompanha sua irmã, Emerenciana, convidada da família para a festa. Por gratidão, complacência ou simplesmente curiosidade, os dois visitantes – Gabriel de Simas e o moço Felipe - emitem opiniões acerca dos acontecimentos.

O padre mostra-se ingênuo e um pouco confuso diante do levantamento das possíveis causas e culpados da tragédia, talvez porque, no momento em que acontece o crime, ele está alcoolizado. Além disso, encontra-se com a moral abalada devido à reflexão que faz acerca dos atos de fornicação que cometera ao longo da vida e, inclusive, durante o momento da morte de seu amigo, o coronel. Mesmo assim, através de suas impressões, é possível analisar o comportamento da família do coronel, reações essas que demonstram frieza e que são consideradas por ele um pouco estranhas, em se tratando de um pai e marido respeitado e, ao que tudo indicara, amado.

Do outro lado do corpo, no sofá de palhinha, estavam dona Micaela, Jacinto e Isabel, perfeitos em sua simetria e regularidade, a morte atingindo aos três por igual. Não se mexiam e não falavam, as mãos caídas sobre as coxas, olhando o morto. Mas não choravam, percebeu logo o padre Gabriel de Simas assim que chegou à sala mortuária e dirigiu-se à família, para dar os pêsames e oferecer-se para cerimônias e encomendação. (BRASIL, 2002, p. 382)

O padre Gabriel demonstra dificuldade em compreender o que está ocorrendo na estância da Fonte. Quando chega, acompanhado do dono daquelas terras, que, por sua vez, encontra-se com muita disposição e saúde, Gabriel é recebido com festa, alegrias e comemorações. No entanto, horas depois, o motivo do agrupamento de pessoas é outro: o funeral daquele que o padre aprendera a estimar, exaltar, glorificar. A morte repentina do homem

que era considerado por ele seu salvador deixa-o sem perspectivas; ele não sabe ao certo o que fará de sua vida daí por diante. Essas incertezas impedem-no de raciocinar sobre a tragédia que acontecera.

Nas percepções do padre, misturam-se os delírios causados pelo álcool com a realidade trágica e dolorida. O retrato do busto de Micaela, encontrado por ele no quarto onde está hospedado, também contribui para o delírio, pois sente-se fascinado por tamanha beleza. Suas impressões acerca da esposa do coronel a transformam, por vezes, em santa, como quando observava a ligadura que Micaela trazia na cabeça e que, “ao invés de representar sofrimento e fraqueza, dava-lhe uma dignidade superior, como se fosse uma auréola” (BRASIL, 2002, p. 348). No entanto, em outras vezes, ela era vista pelo padre como pecadora; o sagrado e o profano misturam-se na mente do religioso e em seus pensamentos acerca daquela misteriosa mulher:

A dona da Fonte tinha uma pálida beleza, a beleza das santas, e embora estivesse firmemente sobre o chão, era como se a sua figura se erguesse acima daquelas cabeças e pairasse sobre uma nuvem. [...]

A boca secou-se e os dentes cerraram-se: reconheceu ali desenhada a dona Micaela. A Dona, ela mesma, o oval do rosto. Com outra expressão, por certo, um riso livre e malicioso nos olhos e nos lábios abertos, mas ela mesma, em outra época. [...] alguém tinha visto a Dona da Fonte em pele nua, mas quem? (BRASIL, 2002, p. 349-350)

O foco da narração centrado no forasteiro Gabriel de Simas, por vezes, mostra uma imagem confusa dos fatos. Isso porque ele próprio deixa claro ser sempre influenciado e seduzido por belas mulheres. Culpa-se por ser leviano e influenciável, porém, não consegue ser forte o suficiente para livrar-se dos desejos da carne. Dessa forma, os pensamentos que advêm da mente do padre deixam transparecer o quanto seu julgamento é contraditório e deformado; ele assume suas carências e angústias existenciais, que o tornam incapaz de esclarecer o mistério da Fonte. Deixa-se seduzir pela beleza, a elegância e a juventude de Micaela – santa e pecadora –, o que o cega e o impede de perceber, nessa mulher, qualquer indício de que ela seja capaz de praticar tamanha atrocidade.

O relato que encerra a quarta e última novela está centrado no moço Felipe, um rapaz da cidade, que pouco ou nada sabe sobre os acontecimentos ocorridos na estância da Fonte. Mesmo assim, sua curiosidade e ironia permitem-lhe analisar os fatos de maneira mais atenta e menos emotiva. Desde o momento em que chega à estância, para a festa, observa tudo e todos, o que lhe possibilita emitir juízos e levantar hipóteses acerca do acontecido. Porém, ele, que, aparentemente, surge na obra como alguém “de fora”, apto a desvendar o mistério,

fecha a trama sem fazê-lo, ainda que, ao refletir sobre a cena do funeral do coronel, destaque as atitudes de Jacinto e de Micaela, as quais deixam entrever algumas possibilidades de interpretação sobre o ocorrido:

O padre disse então em voz alta que se ia proceder ao sepultamento do coronel Baltazar Antão Rodrigues de Serpa e que, para tanto, pedia ao filho, Jacinto que o seguisse, segurando um cruzeiro. Jacinto pareceu até gostar do que lhe era solicitado e, tomando com as duas mãos o crucifixo da parede, veio para seu lugar, esperando que levassem para fora o féretro. No terreiro, armaram a procissão e foram [...]. Isabel, ao centro, dando o braço ao major, enquanto dona Micaela caminhava sozinha, a única a estar com a cabeça erguida, o rosto apaziguado; tinha tirado todos os enfeites, e parecia estar ainda mais bela, afogada no vestido negro que lhe moldava a cintura. (BRASIL, 2002, p. 386-387)

O forasteiro Felipe nada presenciara de concreto a respeito dos fatos que levaram à morte do coronel, mas analisa a troca de olhares entre os envolvidos, bem como as reações e os comportamentos suspeitos dessas personagens durante o funeral. Dessa forma, vem, nas páginas finais da quarta novela, confirmar alguns dados já revelados anteriormente pela onisciência seletiva múltipla, que filtrara os pensamentos de Isabel, de Jacinto, de Micaela e do padre Gabriel de Simas. Um desses dados é a atitude de Jacinto, cujo ponto de vista, evidencia sempre um filho magoado com o pai, que além de não compreendê-lo, apodera-se de Micaela, coisa que ele, moralmente não pode fazer. Agora, aos olhos de Felipe, Jacinto parece estar feliz com a morte do pai porque, finalmente, teria a mãe “só para ele”.

Mais um dado que permite a comprovação de impressões já mostradas anteriormente na sondagem interna das personagens, é o registro feito pelo moço Felipe acerca do suposto alívio de Micaela, ao livrar-se definitivamente do marido. Essa comprovação torna-se possível ao se retomar a parte da obra em que o ponto de vista dominante é o da senhora da Fonte. Pode-se perceber, então, o quanto essa personagem deseja libertar-se do “peso” que é viver sufocada pelo casamento com Baltazar Antão e da brutalidade desse homem continentino. Agora, sob o foco do olhar de Felipe, tem-se a confirmação: Micaela mostra-se mais bela, livre e aliviada de qualquer peso ou culpa.

Portanto, é o moço cidadão quem “recorta” imagens e traz reflexões, a fim de auxiliar a desvendar os mistérios da Fonte. Nas duas páginas finais, onde o foco está centrado em Felipe, é possível proceder ao levantamento de hipóteses e possibilidades para que se repensem os fatos que antecedem a tragédia e se busquem os

motivos que levam à concretização do crime. Dessa forma, a narração apodera-se daquilo que Cardoso (1988) considera como um recurso próprio do viajante estrangeiro. Por não fazer parte do meio, quem vem “de fora” consegue apreender mais significados e percepções acerca do que observa do que aquele que já está habituado ao lugar.

Quando a onisciência seletiva múltipla contempla as vozes dos forasteiros, nessa última novela, é possível perceber que os sentimentos e pensamentos dos envolvidos na tragédia são preservados. Com isso, o leitor não tem acesso às reflexões mais íntimas das personagens-chave da trama, prevalecendo, dessa forma, o tom de mistério e, principalmente, o silêncio, que mantém inabaladas as aparências no que se refere à família tradicional gaúcha. A onisciência seletiva múltipla perpassa, então, a mente dos dois homens citadinos. O padre Gabriel não possui moral alguma para julgar a tragédia que ali sucedera, pois tem sua vida marcada por acontecimentos “fora da lei e da moral”; o moço Felipe, por sua vez, demonstra ser um homem apegado apenas aos prazeres da vida. Ambos são forasteiros, incapazes de compreender a complexidade das relações familiares no território sul-rio-grandense. No entanto, por não conviverem com os habitantes desse meio, captam imagens não vistas, nem descobertas pelos que aí vivem. Essa percepção mais profunda, que atravessa a barreira das meras aparências, é garantida pelas vivências desses forasteiros e pela capacidade que possuem de mergulhar na horizontalidade das imagens, atitude que os filhos da terra nem sempre demonstram ter, por incapacidade ou conveniência.

As reflexões feitas acima, bem como a menção a passagens da obra, mostram as várias perspectivas possíveis a partir das quais os fatos acontecidos na estância da Fonte podem ser interpretados. Além disso, a análise evidencia as diferentes impressões a respeito de Félicien, personagem responsável pela destruturação do ambiente familiar sul-rio-grandense. Esse forasteiro recebe caracterizações que estão intimamente ligadas ao interesse e ao grau de envolvimento de quem está realizando a sondagem interna da personagem em cada momento. Esses canais de informação e ângulos de visão diferentes vão-se sobrepondo e configurando pontos de vista distintos e autônomos a respeito do viajante estrangeiro Félicien. Acontece, então, a relativização dos pontos de vista, e são as personagens responsáveis pelas diversas focalizações que propiciam essa relativização, conforme afirma Adriana Dias, pois

[...] são portadores de conceitos e valores distintos, dependendo da função que ocupam na teia das relações. O narrador, aliado à experiência de vida de cada personagem, emite

juízos de valor sobre elas. Através dessa cumplicidade, leva-se em consideração a posição desses seres, ora contraditórios, ora passivos ou inconformados. (1995, p. 88)

Essa forma de construção da narrativa exhibe os dramas individuais dos envolvidos na trama. Utilizando o discurso indireto livre, o autor funde a voz do narrador com a voz de cada uma das personagens e revela os juízos que fazem a respeito daquilo que as cerca. Dessa forma, fica fácil perceber que a sondagem e a exposição a que o narrador submete as personagens não seria eficaz se realizada somente por meio da focalização externa.

2.2 A construção das personagens

As virtudes da casa, de Assis Brasil, estabelece uma importante relação com a pesquisa historiográfica. Há, na obra, a aproximação das personagens com personalidades que vivem no Rio Grande do Sul durante o século XIX. Através do estudo e da pesquisa que faz o escritor acerca de dados historiográficos, lhe é possível coletar informações que se tornam úteis na construção de suas personagens ficcionais. Assis Brasil procura aproximar, em alguns aspectos, as características dos seres que compõem sua narrativa dos atributos daqueles que habitam o Rio Grande do Sul no século XIX, incluindo-se aí o viajante estrangeiro, o visitante que percorre essa região do pampa nesse mesmo período e que faz parte da historiografia e da ficção sul-rio-grandense.

As personagens de Assis Brasil fazem parte de um universo provinciano, de uma sociedade ainda em formação, que possui sua cultura enraizada nos princípios da tradição, do machismo e da valentia masculinos, de um lado, e da subordinação feminina, de outro. Os “filhos da terra”, habitantes da estância da Fonte, representam, no princípio da obra, a sólida estrutura das famílias tradicionais sulinas da época. São eles: o estancieiro valente, honrado, bravo lutador em guerras e revoluções; a “virtuosa” e bela esposa, que, como Penélope, espera o marido regressar são e salvo; os filhos, frutos da união estável do casal; os leais escravos e peões que são capazes de dar a vida por seus senhores.

No entanto, o modelo de família escolhido pelo autor para ser representado em sua narrativa rompe, em determinado aspecto, com a estrutura tradicional da época. Isso acontece porque, a inclusão, na obra, de uma outra personagem – o viajante estrangeiro - também comum no Rio Grande do Sul do século XIX, abala esse

modelo de família feliz e honrada, que ganha novas características, não tão nobres como antes. Fala-se, aqui, da integração do viajante estrangeiro, o pesquisador europeu que percorre o território sul-rio-grandense a fim de estudá-lo e explorá-lo cientificamente e que, hospedado pela virtuosa família, acaba sendo o responsável pela quebra da ordem moral lá estabelecida.

É muito freqüente, na história dessa época, as famílias receberem e abrigarem em suas próprias residências os viajantes que visitam o território sulino, principalmente, quando se trata de estrangeiros, pois, apoiados pelo governo provincial, esses forasteiros são incumbidos de relatar, de informar à Europa os dados referentes à nova terra e seus habitantes. Por conta disso, hospedam-se quase sempre nas fazendas de importantes e influentes estancieiros da Província, a fim de terem maior conforto e comodidade para seus estudos e coletas. É assim que a personagem Félicien fica registrada na história da estância da Fonte.

Porque é comum no Rio Grande do Sul do século XIX o contato entre viajantes estrangeiros e as famílias pampeanas, a narrativa de Assis Brasil representa, ficcionalmente, essa relação. Conforme explica Antonio Candido, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (2002, p.55). Até certo ponto é isso que ocorre na narrativa de Assis Brasil, que busca na historiografia a inspiração e os modelos para suas personagens ficcionais, embora elas não correspondam àquilo que Cândido chama de “pessoa viva” (2002, p. 65). O escritor, através da recriação e da reinterpretação das vivências de seres reais, acrescenta traços complexos e incógnitas às personagens, no plano psicológico, que assim transformam-se em seres ficcionais. Essa busca por dados e informações que possam enriquecer a narrativa inclui não só a aproximação de seres ficcionais com aqueles que existem no mundo real como também o envolvimento das personagens ficcionais em eventos que integram o cenário real político e cultural da época.

Um dos pontos que chama a atenção em *As virtudes da casa* é o comportamento das mulheres, personagens importantes na trama. Elas surgem como elementos que afrontam valores e crenças da época representada. Porém, no Rio Grande do Sul do século XIX, o posicionamento político das mulheres não é fenômeno global, embora várias lideranças femininas tenham se destacado por sua participação, como ocorreu, por exemplo, no movimento sufragista.

A sociedade machista e autoritária do período não reconhece o direito que as mulheres têm de opinar, de participar de decisões a respeito de guerras, batalhas, revoluções ou, ainda, de envolver-se com questões

políticas. A cultura que predomina nesse momento da história exige que as mulheres sul-rio-grandenses assumam o papel de donas de casa, senhoras que apenas esperam por seus maridos, ou talvez por seus corpos, quando retornarem das guerras⁶. No entanto, no universo ficcional de Assis Brasil essa idéia de fragilidade e submissão é posta à prova, pois a obra *As virtudes da casa* realiza

[...] uma retomada da história da mulher gaúcha do passado, para a qual o autor dá um enredo próprio, resgatando seu papel de personagem atuante, sujeito da ação, e não uma mera espectadora dos mandos e desmandos masculinos, estabelecendo a ruptura com a convenção de que a história, o caráter, a personalidade, os desejos e sentimentos da mulher se faziam à sombra do homem. [...] Mostra-se a tentativa de rompimento feminino com a função secundária que lhe é outorgada e, nessa perspectiva, há a rebeldia da mulher, que deseja intensamente dar vazão aos seus sentimentos. Dessa forma, Micaela leva às últimas conseqüências a sua procura de libertação, e a consegue. (ESQUINSANI, 2002, p. 84)

O autor da obra *As virtudes da casa* constrói a personagem Micaela como que para servir de representante daquelas que se mostram diferentes do modelo de mulher exigido na época. Isso porque ela age, pensa, arquiteta, traça planos, desrespeita regras e não segue a “ordem” estabelecida há séculos no Sul do Brasil. Micaela comporta-se dessa forma pelo fato de que seus desejos são aguçados pelo viajante estrangeiro, sedutor, que agrada e mostra que o homem pode ser carinhoso, elegante, educado e gentil, características que os “machos” sulinos demonstram desconhecer. Os olhares do forasteiro, que a senhora da Fonte observa e sente serem lançados a ela, também são diferentes daqueles que está habituada a ver no marido:

Aqueles olhos quase úmidos, azuis não como o céu, mas como deve ser o inferno dos amores. Nunca Baltazar Antão poderia ter aquele jeito de olhar. O olhar de Baltazar Antão: ou enérgico ou manso, triste ou alegre, com raiva, mas nunca igual àquele,

⁶ A esse respeito, cabe salientar que Erico Verissimo, em *O arquipélago III*, revela que essa postura das mulheres gaúchas de esperar que seus homens retornem das guerras é, antes de tudo, um ato de coragem, conforme se observa na fala da personagem Floriano, quando dialoga com seu filho Rodrigo e com o fazendeiro Terêncio Prates sobre o verdadeiro Rio Grande, sem máscaras e mitos: “A mim me impressiona muito menos uma carga de cavalaria dos Farrapos do que a coragem das mulheres desses guerreiros que ficaram em suas casas esperando os maridos, os filhos e os irmãos que tinham ido para a guerra. As mulheres que durante horas incontáveis de agonia ficaram ouvindo o uivar do vento no descampado e o lento arrastar-se do tempo [...]. Sem mulheres como a velha Ana Terra, a velha Bibiana e a velha Maria Valéria não existiria também o Rio Grande. Elas eram o chão firme que os heróis pisavam. A casa que os abrigava quando eles voltavam da guerra. O fogo que os aquecia. As mãos que lhes davam de comer e de beber. Elas eram o elemento vertical e permanente da raça.”(VERISSIMO, 1995, p. 863-864)

duvidoso, cheio de compromissos, prometendo muito além do que anunciavam, uma certa insolência misturada a interrogações que revolviam Micaela. (BRASIL, 2002, p. 201)

Micaela tem seus sentimentos e desejos despertados e isso faz com que mude sua postura diante dos acontecimentos que daí por diante se sucederão. Ela passa a representar a mulher que não aceita mais o papel de mera procriadora, de dona de casa submissa às ordens e aos desejos do homem sul-rio-grandense; quer abrir-se para o prazer, para o perigo e para a desordem:

[...] E sua vida fora assoprada por uma tormenta furiosa, que deveria deixar grandes marcas de sua passagem. Não árvores arrancadas, mas talvez trovões, mortes, grandes devastações. Sentia-se capaz de tudo, ela novamente recompondo-se, com forças. [...] Mulher queriam-na, e ela seria mulher. Mas com tudo que uma fêmea pode representar: não só parição 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 as mortes. (BRASIL, 2002, p. 360)

Uma grande tormenta chamada Félicien de Clavière atinge a vida da dona da Fonte, provocando devastações e abalando estruturas há tempos solidificadas. A partir desse abalo, Micaela precisa reconstruir-se, reestruturar-se. Há conflitos interiores e exteriores que precisam ser enfrentados e superados, nem que para isso seja necessário haver a morte de algum sentimento, de lembranças, ou qualquer outro fator que a impeça de tomar decisões capazes de dar outro rumo à sua vida. Ela vai em busca de sua identidade, de seus sonhos e de seus desejos. Com tais atitudes, Micaela representa a transgressão de um mundo dominador, de posturas repressoras e de sentimentos abafados e ocultados pelo poder masculino, que impera nessa região do pampa.

Enquanto Micaela é transgressora e quer libertar-se, tentar novas aventuras e desfrutar sentimentos abrasadores, Isabel representa a tradição, a razão, a “ordem”, que precisa ser mantida a qualquer preço. Ela mostra-se tão forte quanto a mãe. No entanto, não tem coragem para quebrar normas, como, por exemplo, recusar-se a casar com o noivo escolhido pelo pai; procura manter intactas as regras determinadas pelo poderio masculino e usa sua coragem, perspicácia e valentia para dominar o irmão, a fim de que, depois, juntos, possam lutar na preservação das virtudes da casa e da ordem instaurada há séculos no seio de sua família.

Talvez Isabel só lute pela preservação dessas virtudes e resista aos encantos de Félicien porque, no jogo da conquista, perde para sua mãe. No entanto, também é necessário considerar-se que a admiração e o carinho que tem pelo pai são tão intensos que a fazem lutar com todas as suas forças para que ele não sofra, como é possível constatar no episódio que culmina com a morte do coronel, quando, supostamente, a filha acaba com o sofrimento do pai, acelerando seu fim com uma apunhalada.

No que diz respeito à personagem Jacinto, há uma certa inversão do que é comum aos filhos machos dos tradicionais fazendeiros da época. Desses herdeiros é exigido valentia, virilidade e hombridade características que Jacinto parece não possuir. Porém, o contato com o francês desperta nessa personagem um atributo que lhe é desconhecido: a coragem. O medo de perder a mãe para o viajante estrangeiro faz com que o filho se transforme em um guerreiro e lute por ela e pelas “virtudes da Fonte”. Impulsionado pela irmã, ele permite que o forasteiro fuja para depois impedir a fuga da mãe, que então voltaria “a ser dele”. Nota-se, com isso, que o filho, sempre tido como fraco, esquece sua condição e mostra-se pronto para lutar e defender os interesses da família, contrariando as expectativas que o pai, Baltazar, tem a seu respeito.

Micaela detém sobre o filho um poder muito maior do que aquele exercido sobre ele por Isabel, talvez pelo fato de Jacinto nutrir pela mãe uma “admiração edípiana” que é uma mistura de carinho, amor e até desejo. Desde criança, ele se esconde para espia-la durante o banho. Esses sentimentos é que despertam, no jovem rapaz, a coragem de lutar para que a mãe não se afaste dele; se ela não pode ser sua, também não será do inimigo e permanecerá sempre por perto para protegê-lo, acariciá-lo e amá-lo.

Enquanto Micaela representa mais do que a figura de mãe para Jacinto, o pai, Baltazar Antão, simboliza para Isabel - que pode ser encarada na obra como a representação de Electra - muito mais do que um pai; ele é um modelo de valentia, de coragem e de virilidade, conforme explica Esquinsani:

De maneira subjacente, o autor introduz no texto Édipo e Electra nas figuras de Jacinto e Isabel, forjando ligações entre as personagens de modo que se acentuem as relações paralelas entre filho e mãe e entre filha e pai. (2002, p.65)

Em virtude do fato de Baltazar Antão ser tão importante para Isabel, ela luta com todas as suas forças para que ele não se decepcione e não sofra com a traição da mãe. A figura masculina e viril do pai faz muita

falta a Isabel e à estância no período em que está participando da guerra. Além disso, ela teme as atitudes da mãe, que se transforma longe da presença do marido. No entanto, não é somente por isso que Isabel sente a falta do pai; é também por não poder ver seguidamente a espada na parede da sala e a cicatriz que o valente coronel traz no peito; marca da sua hombridade. Para ela, a pessoa mais importante do mundo é Baltazar,

mesmo que quase nunca ele se percebesse da sua presença; mas gostava do jeito franco e direto, das suas faltas de ocasião. [...] Isabel gostava quando ele abria a camisa e mostrava o peito com a grande marca de lança. Isabel precisava de tanto em tanto que o pai repetisse o gesto, e cada vez aproximava-se mais, era menos cuidadosa, tinha vontade de encostar a cabeça naquela marca, continha-se, com medo de ser pega em ato pecaminoso, a mãe por perto. (BRASIL, 2002, p. 14)

A cicatriz que Baltazar Antão traz no peito é considerada por Isabel, e por ele próprio, uma medalha, um símbolo que o herói carrega em si, as marcas de uma batalha vencida, a representação de sua coragem e valentia. Sem o pai e a marca da lança gravada no peito, que confere a ele o “status” de poder e até de invencibilidade, a estância da Fonte e as pessoas que nela habitam ficam desprotegidas e fragilizadas, pois Baltazar Antão é o senhor da guerra e, como pensa Isabel, também é “o sol de nossas vidas” (BRASIL, 2002, p. 20). Sem o Sol, tudo torna-se escuro e frio. Sem a presença da tradição patriarcal na “casa virtuosa”, cai a máscara da perfeição, e as virtudes são postas à prova. Com o afastamento do “macho” que tudo controla e ordena, as pessoas da estância devem, como já ocorrera em outras vezes, quando da saída do estancieiro, habituar-se à liberdade, para a qual ainda não estão preparadas, pois o domínio e o poder representados por Baltazar Antão não lhes permitem acostumar-se com a situação de ausência da sua forte e imponente figura.

A saída do dono da estância tem como consequência a ausência da espada, que acompanha o valente coronel em suas batalhas. Essa arma surge na obra como um símbolo que, segundo Chevalier; Gheerbrandt (2000), é a representação do espírito guerreiro, de luta, de destruição da injustiça, mas também remete à construção, porque estabelece e mantém a paz e a justiça. Portanto, a ausência desse símbolo na estância põe em risco a paz e a

tranqüilidade daqueles que ali se encontram à mercê dos perigos e sem a presença do guerreiro, o portador da luz que resplandece dessa arma. Dias afirma sobre o papel desempenhado pelo patriarca e sobre a sua ausência:

Baltazar Antão, representante dessa índole exemplar, simboliza o pilar de sustentação do equilíbrio familiar, pelo menos na sua aparência. Sua ausência implica, pois, a ameaça de uma possível desacomodação desses valores morais. Ele é a garantia do equilíbrio, das virtudes aparentes e, por isso mesmo, falsas. Nesse sentido sua ausência significa a possibilidade de transgredir essa ordem, de buscar a liberação dos desejos, que passa a ser, sobretudo para Micaela, sua mulher, o objeto almejado. (1995, p. 86)

Como o grande guerreiro e defensor do território e da tradição sul-rio-grandense se sente chamado a participar de mais uma batalha - contra os castelhanos de Artigas -, ele parte para a luta e deixa o caminho livre de sua estância para um estranho. A guerra da qual Baltazar Antão vai participar representa o esforço empreendido para a manutenção da soberania sul-rio-grandense, ameaçada pelos castelhanos, estrangeiros, que perturbam a tranqüilidade das famílias poderosas do Sul do Brasil. No entanto, o influente estancieiro, ao partir, entrega sua casa a outro inimigo, também estrangeiro. A diferença é que o francês que chega à estância da Fonte não invade nem entra nesse território sem ser aceito pelo dono; o forasteiro recebe permissão para desbravar tal espaço enquanto o senhor dessas terras estiver lutando contra inimigos talvez menos perigosos do que o visitante.

Para o padre Gabriel de Simas, Baltazar Antão representa a valentia dos homens do Continente de que ele sempre ouviu falar. Esse padre é banido da Igreja e também da Corte por ter um comportamento não condizente com sua posição, e é em Baltazar Antão que ele busca a “salvação”. Dessa forma, percebe-se que, além de ser um bravo guerreiro, esse homem do sulino mostra-se capaz de aceitar os deslizes de outros homens, sem sentir-se no direito de fazer julgamentos.

Ao regressar à estância da Fonte, seu território, seu domínio, o corajoso e lutador coronel não percebe a guerra que está armada contra ele. Não está preparado para essa luta; encontra-se fragilizado por causa da saudade, do desejo e, também, da culpa, pelo fato de ter dormido com uma índia quando, em uma noite, durante suas andanças, sentira muito a falta de sua esposa Micaela. Esses sentimentos consomem suas forças. Por conta disso, o grande guerreiro entrega-se à sedução de Micaela e é derrotado.

No que diz respeito ao francês Félicien, personagem desestabilizadora da ordem, nota-se que, a princípio, atrai, seduz, instiga a curiosidade e o desejo das mulheres e o respeito de Jacinto, o “homem” da casa, na ausência de Baltazar Antão. Por ser um viajante estrangeiro culto, desbravador e pesquisador de novos “mundos”, ganha, na estância, lugar privilegiado; hospeda-se no quarto de Jacinto e passa a ser o responsável por regular o relógio da sala da casa, tarefa normalmente assumida pelo “chefe” da família. É ele, o forasteiro, quem passa a comandar “as horas” na estância da Fonte. A partir do instante em que regula o relógio, ele é incumbido de assumir o papel de senhor daquele lugar, como é possível perceber no seguinte trecho: “ao cruzar a sala, olhou as horas. Os pesos, erguidos. Agora não se agastou: Félicien controlava até as máquinas da casa, senhor.” (BRASIL, 2002, p.42)

Essa personagem é apresentada como alguém que possui um alto poder de domínio sobre os outros, pois é capaz de comandar “até as máquinas”, o que indica que domina e dirige as pessoas. A imagem de Félicien criada através da narração, que mostra ser ele um homem com jeito nobre de agir - delicado e sutil para com as mulheres, inteligente e educado para com Jacinto -, vai, aos poucos, fazendo com que o leitor perceba que há interesses por trás de atitudes tão gentis. Dessa forma é que o forasteiro, gradativamente, ganha os atributos de sedutor, atraente, envolvente, perturbador e perigoso.

O estrangeiro utiliza-se de sua condição de nobre visitante e vai conquistando, seduzindo e atraindo para si todos os olhares e atenções. Da mesma maneira que pesquisa espécies exóticas de animais e plantas nativas vai analisando as mulheres da Fonte, para identificar o momento certo da captura e também qual das duas fêmeas – a mãe ou a filha - cairia em sua rede. Desde o início da narrativa, sabe-se quais são as ordens do coronel para a recepção e estada do visitante na estância - “Para o francês, o melhor” (BRASIL, 2002, p.21). Ironicamente, “o melhor” da casa – Micaela - é reservado ao estrangeiro.

Félicien é também apresentado na obra como um aventureiro, porque, na estância, realiza suas descobertas e conquistas; satisfaz suas curiosidades e desejos e vai-se embora:

[...] o barqueiro até sabia o preço que ajustaram, e até o nome da canoa deu, se chama Vitória [...] os homens estranhavam muito, o soldado ia se despedindo de todos, dizendo que nunca mais botava os pés por esses campos, e o negro bendizia a Deus o momento em que seu amo teve a idéia de ir embora, que não agüentava mais tanta enchente e mudança de tempo, e todos viram quando se foram embora e saíram cantando e tocando viola rio afora [...]. (BRASIL, 2002, p. 358)

O comportamento não muito discreto do forasteiro ao envolver-se com Micaela, a forma como se movimenta pela estância, sentindo-se o dono do lugar e, posteriormente, sua fuga, à noite, revelam o caráter duvidoso desse viajante estrangeiro; ele não se comporta como os homens sul-rio-grandenses, que enfrentam seus problemas, lutam e se revoltam para conseguir o que querem. Ao contrário, ele aproveita o momento de calma, de sossego na estância – a noite - para fugir. Sua coragem de aventureiro então desaparece; vêm à tona a covardia e o medo, consideradas pelos homens sulinos como características inferiores do europeu. O espírito de aventura e o desapego às coisas que o viajante estrangeiro conquista na Fonte ficam claramente perceptíveis quando da narração de sua fuga pelo rio.

É possível notar que, ao aproximar-se de Micaela e depois abandoná-la, Félicien provoca a desordem e a destruição de valores, mostrando, com isso, sua verdadeira face de europeu conquistador e explorador de novos territórios. Assim como muitos dos viajantes estrangeiros que vêm para o Brasil, também Félicien quer explorar o território e capturar espécies raras. A bordo da canoa *Vitória*, ele se mostra realmente vitorioso, pois sua visita à estância provoca uma ruptura, uma quebra na ordem, e ele, o causador de tudo, sai ileso e feliz por causa de suas realizações, por ter conseguido abalar a moral e as virtudes da família tradicional rio-grandense, sem nem ser punido por isso.

Nota-se que o visitante estrangeiro - conforme reflexões de Caio Riter (2000), em artigo sobre a obra em questão - possui características dos demais colonizadores europeus que o antecedem, pois o “V” da canoa *Vitória*, usada por ele na fuga, revela a idéia de que ele Veio, Viu e Venceu. Assim como muitos outros exploradores, Félicien chega ocupando um espaço privilegiado, conquistando a confiança de todos, conhecendo o território e as riquezas a serem desbravados; depois de conseguir o que realmente quer, vai-se, levando consigo a paz e a tranqüilidade daqueles que vivem nesse lugar e deixando apenas a perturbação, o desassossego, o ódio e a morte.

2.3 O espaço e a tradição influenciando a ação das personagens

O espaço da narrativa, representado pela estância da Fonte, é carregado de simbologias, as quais estabelecem importantes relações com os acontecimentos e influenciam diretamente as ações das personagens. Essas associações podem ser notadas no próprio nome dado à estância: Fonte. Segundo Chevalier; Gheerbrandt (2000), a fonte é um dos símbolos da maternidade, e a água que verte dela é substância de pureza. Pode-se, ainda, entender esse espaço como um lugar que tem o poder de curar feridas e reanimar os guerreiros mortos; é a própria representação da origem da vida. Dessa maneira, a estância da Fonte representa muito mais do que um espaço de belezas, e recursos naturais; o nome já a define como um recanto onde se pode encontrar a pureza ou onde habitam indivíduos puros, doces, meigos, sem pecados.

A água também está presente na obra e pode ser analisada como um elemento simbólico. Esse símbolo, de acordo com Chevalier; Gheerbrandt (2000), relaciona-se com três temas: pode ser visto como fonte de vida, como um meio de purificação e, ainda, como forma de regenerescência, mesmo que, por vezes, comporte “um poder maléfico” (p.18). No romance em questão, é a água pura e límpida, extraída da fonte, que os habitantes da estância devem beber. É também servindo-se da água que Isabel e a mãe tomam seus banhos purificadores, pois, através da imersão, ocorre o rejuvenescimento e o restabelecimento do ser. Já a água parada e calma da lagoa, cenário dos encontros amorosos de Félicien e Micaela, representa, a princípio, a sensação de paz e tranquilidade que essa relação proporciona aos dois transgressores e, depois, o perigo que a paixão turbulenta oferece. Nota-se, então, que, ao mesmo tempo em que a água é sinal de vida e purificação, propicia momentos de transgressão para Micaela e Félicien. É como se essa água tivesse um sentido dual; serve ao bem e também ao mal.

Além disso, são as águas da tempestade que inundam os campos da Fonte e impedem a partida do viajante estrangeiro, solicitada por seu criado Nicolau, talvez já prevendo o que o confinamento na estância, com duas belas mulheres, poderia acarretar ao seu senhor. Nesse sentido, é possível, novamente, estabelecer relação com a simbologia explicada por Chevalier; Gheerbrandt (2000), que afirma que as chuvas “anunciam, na Bíblia, as provações. O desencadeamento das águas é o símbolo das grandes calamidades” (p. 18). Assim, também as fortes chuvas que caem sobre a Fonte durante o período em que o viajante estrangeiro lá permanece são o anúncio da grande calamidade que está por vir. São as águas torrenciais o empecilho para a partida do forasteiro e a condição para pôr à prova as virtudes daquela casa. Diante disso, é possível perceber que o nome dado à estância – Fonte – pode ser visto pelos leitores de maneira irônica, pois, nesse lugar, acontecem fatos totalmente avessos à pureza e à virtude, que em nada condizem com os reais significados a que tal denominação remete.

Tendo analisado a simbologia que envolve a estância da Fonte, cabe aqui retomar outros elementos importantes para que se compreendam as influências recebidas pelas personagens que atuam na obra em questão. É preciso considerar, dentre outros fatores, as inúmeras revoltas, revoluções e guerras das quais o Rio Grande do Sul foi palco ao longo da História. Tais episódios, ainda hoje, são comemorados pela maioria da população como motivo de orgulho, por demonstrarem, supostamente, a grande coragem do povo sul-rio-grandense. Esses fatos, lembrados como feitos que revelam a valentia, a bravura, a virilidade dos homens dessa região do pampa, fazem parte da cultura e da tradição sulinas.

Ao falar-se na cultura desse estado, não se pode deixar de mencionar algo que ainda hoje se mantém vivo entre uma significativa parcela do povo que vive no Rio Grande do Sul: o destaque que conferem à “macheza” do homem pampeano. Como explica Lúcia Chiappini (1978), essa é uma idéia que influencia diretamente no cotidiano da população, a qual acaba acreditando serem as vitórias e conquistas obtidas até então não apenas fruto da valentia, mas, principalmente, resultado da “macheza”, característica que, segundo a tradição, todo o homem sul-rio-grandense deve possuir. Na verdade, tais características – a valentia e a macheza – são frutos de uma formação histórica e condição de sobrevivência para os habitantes do Rio Grande do Sul.

Ao longo da História, é possível notar que, inteiramente ligada à idéia da “macheza”, está a subalternidade feminina, pois se existe um macho dotado de toda a força e poder, deve haver uma fêmea que lhe seja submissa e esteja sempre pronta a satisfazer seus desejos e acatar suas ordens. Mesmo que hoje essa situação, em grande parte, tenha se alterado – uma vez que muitas mulheres participam ativamente de decisões políticas importantes -, em alguns setores mais conservadores da sociedade, ainda persiste a idéia de que elas são seres frágeis e/ou incapacitados para assumirem cargos políticos e posições de maior responsabilidade, tanto na família como fora dela. Em certa medida, portanto, elas continuam sofrendo com a discriminação.

Dessa forma, a tradição sul-rio-grandense constrói um mito referente ao homem sul-rio-grandense: este seria dotado de qualidades e atributos especiais, que iriam desde a valentia, a honradez e a virilidade até a já mencionada “macheza”. E a mesma tradição constitui uma imagem idealizada da mulher que vive nesse território: trata-se de uma figura situada em segundo plano, cuja existência estaria associada sempre ao elemento masculino – o pai ou o marido –, ao qual caberia protegê-la e orientá-la, mantendo-a no caminho da virtude, pois é considerado o seu proprietário. Assim, no século XIX, diante da subserviência e quase que anulação da mulher no universo sul-rio-grandense, é o macho quem se sobressai; é a imagem dele que é exaltada.

O culto à virtude das esposas e filhas dos proprietários de terras no Rio Grande do Sul do século XIX é fortalecido de diversas formas. Uma delas reside no fato de que a tradição reserva às estrangeiras, às índias e às mulheres que não pertencem às tradicionais famílias sul-rio-grandenses a responsabilidade por satisfazer os desejos sexuais dos “respeitáveis coronéis”; a elas é conferido o “direito” de transgredir as normas que regem a sociedade da época.

A tradição sulina, ao longo da História, revela que o homem sul-rio-grandense que não se sente atraído pelas guerras, ou que é incapacitado para lutar e participar das revoluções e batalhas travadas em defesa do território sulino é desprezado e, por vezes, ridicularizado pelos demais. Isso porque ser gaúcho significa ser, “antes de tudo, um macho” (RITTER, 2000), e quem não corresponde a essa expectativa é considerado um homem que possui atributos femininos e, portanto, será tratado como uma fêmea.

É nesse cenário, onde a tradição tem forte influência, que a obra *As virtudes da casa* transita. Assis Brasil reconstrói a família aristocrática sul-rio-grandense, dotada de valores firmados na honra, no respeito, na dedicação e na obediência às normas defendidas pelos antepassados. No entanto, na narrativa, a ordem, que até então é mantida nessa região do pampa, será questionada a partir da inclusão de uma personagem não pertencente a esse meio e a essa cultura: o viajante estrangeiro.

No início da trama, é possível perceber uma relação de extrema importância entre a obra, de caráter ficcional, e a História: o autor recria, na narrativa, a forma de organização social do Rio Grande do Sul da época, instalando no texto, segundo Ritter (2000), um microcosmo dessa sociedade. Essa relação se percebe na maneira como o autor constrói as relações entre comandante e comandados na estância da Fonte, que é muito parecida com a relação existente entre os representantes do poder instituído na Província e o restante da população, a massa comandada. Desse modo, é aí, nos campos da Fonte, que, teoricamente, deveria imperar a ordem, a valentia e a superioridade masculina, colocadas a serviço da preservação da moral, das virtudes e da defesa do território sul-rio-grandense. Da mesma forma, é nesse lugar que se deveriam encontrar mulheres anuladas pela submissão aos seus maridos, cujas ordens ninguém ousa questionar.

A relação de proximidade entre a organização da estância da Fonte e a da sociedade sul-rio-grandense da época pode ser verificada antes da partida do guerreiro Baltazar Antão e da chegada do forasteiro Félicien, período em que a ordem se mantém; a hierarquia e o poder representados pelo dono da estância prevalecem entre seus subordinados: esposa, filhos, negros e peões. A partir da saída do senhor da Fonte, que representa o poder

e a valentia, as relações de poder e a ordem estabelecida começam a mudar, e os que permanecem na casa não se encontram preparados para assumir responsabilidades e riscos. Por isso, acabam colocando em perigo suas virtudes e, também - por que não dizer - questionando a hierarquização social da Província, mantida e estruturada, há tempos.

Com a saída de Baltazar, manda a tradição que aquele que deve comandar a estância é seu filho macho, Jacinto. No entanto, este se mostra incapaz de assumir tamanha responsabilidade. Essa personagem não incorpora o ideal do gaúcho, porque é fraco, perturbado, “aleijado”; nem servir à guerra ele pode. Assim, Jacinto representa, segundo Ritter (2000), o fracasso do mito, pois é o porta-voz do medo e da covardia. Além disso, já teve suas escolhas voltadas para a religiosidade, a oração e a paz, e não para a guerra. Assim, possui características e inclinações vistas por muitos como femininas, tanto que, em suas próprias reflexões, o rapaz admite essa aproximação:

A escolha do ofício tinha de ser mesmo de padre, meio mulher, meio homem, o uso da sotaina um sinal de enfraquecida virilidade. A sotaina parecendo uma saia. Negra, pesada, mas uma saia. (BRASIL, 2002, p.110)

Como o herdeiro de Baltazar Antão não pode assumir o comando de tudo, a tradição está quebrada. A estância fica à mercê do viajante estrangeiro que se torna, então, senhor das horas e do tempo; ganha espaço e poder. É esse elemento perturbador, influenciado e cativado pelas belezas raras do lugar, quem vai mudar o rumo da história da Fonte.

Com a moral e as virtudes da tradicional família abaladas, a estância da Fonte ganha um novo comando: Isabel. Ela é a filha, uma fêmea, que vai, no lugar de Jacinto, um macho, tentar, com todas as suas forças, restabelecer a ordem na tradicional família sul-rio-grandense. Mesmo articulando planos para manter a ordem na casa e, por vezes, indo além dos limites permitidos à mulher, há, nesse meio, situações que só um homem poderia, realmente, resolver, por exemplo, reunindo a peonada para que impedissem a saída de Micaela. Então, ela usa todos os argumentos e artifícios possíveis para que o irmão também entre na luta em defesa da ordem na estância.

A união dos esforços de Isabel e de Jacinto resulta no restabelecimento das virtudes na casa. Então, o senhor da guerra pode voltar porque está tudo em ordem, as coisas estão novamente em seu devido lugar: a moral do comandante está preservada; a tradição da família sulina é resguardada. É Isabel quem arquiteta planos, quem

guarda segredos e quem melhor cuida dessa tradição; ela não consegue libertar-se do peso, dos anos de memória e história que envolvem esse microcosmo do Rio Grande do Sul chamado estância da Fonte.

Já Micaela é o elemento da terra que se mostra transgressor desde que mantém contato com o outro, com o diferente. O viajante estrangeiro desperta nela o desejo, o que a leva a quebrar normas e tabus e para sempre se libertar de tudo o que a aprisiona, sufoca e não a deixa viver. Até então, ela aceitara sua condição de esposa e mãe virtuosa porque não tinha ainda encontrado motivos suficientes para declarar guerra e tentar libertar-se daquela vida medíocre e mesquinha. A partir do momento em que toma consciência de que deseja romper com os padrões e assumir novas posturas, ela trava uma batalha contra tudo e contra todos, em defesa de sua própria liberdade; é a fêmea que transgride, que não quer aceitar as regras há séculos estabelecidas no Sul do Brasil.

Dessa maneira, Micaela abala a tradição das famílias sul-rio-grandenses, pois, além de trair o marido, recusa-se a continuar aceitando sua condição de mulher submissa e de esposa honrada. Ela torna-se ousada e corajosa a ponto de matar o marido para pôr fim ao legado de subserviência que carregava a seu lado. As atitudes de Micaela chocam, apavoram, assombram aqueles que desejam que a moral e os costumes dessa região do pampa sejam preservados e se mantenham, para sempre, inabalados. Tudo o que a senhora da Fonte faz pode pôr em risco os princípios e os costumes que há muitos anos foram se consolidando no imaginário sul-rio-grandense.

2.4 O viajante estrangeiro e *As virtudes da casa*

Na narrativa de Assis Brasil, o forasteiro Félicien de Clavière é o foco da trama; é ele quem desencadeia as inúmeras transformações ocorridas no seio da tradicional família pampeana. Esse estrangeiro é o responsável por mudanças comportamentais ocorridas com os habitantes da estância da Fonte. Tais modificações acontecem porque os envolvidos se permitem

deixar aflorar novos sentimentos e desejos até então sufocados. Além disso, de certa forma, é ele também o responsável indireto pela tragédia que encerra a obra.

A participação do viajante estrangeiro ganha enfoque especial no texto devido à importância do olhar que ele dispensa a esse lugar e a essa gente. É o ser estranho ao meio quem dá novo brilho àquilo que já fora pintado, ou seja, ele chega, vê e olha de outro modo; confere outro sentido ao que já existe, evidenciando o que os outros não são capazes de ver. Essa maneira de olhar para o que já existe é possível de ser percebida na obra não apenas pela reação que provoca nos filhos da terra, mas também por meio da narração focada sob o ângulo de outros forasteiros: Gabriel de Simas e o moço Felipe. As vozes de ambos aparecem para fechar o livro. Trata-se de personagens secundárias que, até então, não haviam aparecido na história e, por isso, são praticamente alheias à tragédia ocorrida na estância. Dessa forma, a narrativa ganha outra dimensão, pois há novas possibilidades de avaliar os acontecimentos, sob um novo ângulo também.

A tradicional família sul-rio-grandense se preocupa em bem receber o estrangeiro, proporcionando-lhe o que há de melhor na estância. Dessa forma, cumpre-se no romance aquilo que Nicolau Dreys (1980) relata quando de sua visita à essa região do pampa: os escritos desse viajante demonstram o quanto é hospitaleiro o povo para com aqueles que aqui chegam. No entanto, não é tolerado nenhum tipo de abuso que possa ferir a honra dos homens e das mulheres sulinos; tampouco se permite que aquele que vem de fora seja desleal para com os anfitriões. A pena para quem descumpra a “norma” é a morte.

O viajante estrangeiro que visita a estância da Fonte recebe todas as honrarias, delicadezas e confortos que a família do poderoso Baltazar Antão pode lhe oferecer. Desde que chega, desperta a atenção dos habitantes da casa; também é ele quem tem o poder de devolver a alegria a Isabel, preocupada com a saída do pai. A aparência física do forasteiro desperta o

interesse e encanta a jovem filha do coronel. No entanto, é a inteligência, a cultura e a delicadeza que atraem e seduzem Micaela. O interesse, a curiosidade, a fascinação e o encantamento que o estrangeiro provoca nas mulheres da Fonte é assim explicado por Esquinsani:

A presença do francês ocasiona mudanças nas relações interpessoais, aflorando os componentes das paixões desenfreadas, tais como a audácia e o medo, a credulidade e a suspeita, o desejo e a culpa, o langor e a sensualidade bem como o fogo da vida [...]. O estrangeiro é trabalhado na obra como elemento estranho à ordem vigente, que se intromete no mundo pampeano para romper sua estabilidade, instaurando o desentendimento e/ou a desgraça [...] (2002, p. 61-62)

As mulheres da estância da Fonte, ao manterem contato com Félicien, percebem que ele não corresponde ao protótipo do herói sulino, pois não tem o mesmo porte e presença que o homem sul-rio-grandense apresenta. Porém, elas não dão tanta importância aos aspectos físicos que remetem à força e à valentia e que são, do ponto de vista do homem que vive nesse estado, essenciais a todo macho. As mulheres se interessam pelos atributos que o diferenciam dos demais homens, por aquilo que lhes parece estranho, mesmo que isso venha contrariar valores e normas pré-estabelecidos. Isabel e Micaela conseguem olhar para o viajante estrangeiro e perceber nele não seu porte físico, que o diminuiria se ele fosse comparado ao ser sulino, e sim a delicadeza do gesto, a sedução do olhar, as doces e gentis palavras, que as atraem exatamente porque tais atributos não são comuns aos homens que elas conhecem e com os quais convivem.

Félicien, por sua vez, como não pertence àquele meio e tudo para ele é estranho e diferente, sente-se atraído pelas especificidades da flora e fauna locais, pelos campos e paisagens sul-rio-grandenses, não muito apreciados pelos que ali vivem. Os habitantes da Fonte, acostumados a ver, diariamente, as mesmas imagens, já não percebem, não analisam, não

interpretam aquilo que vêem. Por isso, é o viajante estrangeiro quem está atento a todos os detalhes para poder perceber os encantos daquele lugar.

Se na História vários viajantes estrangeiros ganham destaque por causa de seus relatos acerca daquilo que vêem e olham, na narrativa em questão isso não acontece. Não há um capítulo sequer do romance que apresente relatos ou impressões do francês e que possam comprovar as impressões que as outras personagens têm a seu respeito. Nessa narrativa não foi delegado ao viajante estrangeiro o papel de narrador, ou de cronista; ele ganha apenas o papel de personagem na trama que se desenvolve no Sul do Brasil.

A Félicien não é dada a palavra na narração da obra, ou seja, a onisciência seletiva múltipla não perpassa sua mente e, com isso, não se pode saber seus reais interesses na estância da Fonte e no pampa gaúcho. Sabe-se apenas que ele desconstrói valores e crenças há muito já firmados nesse território e reinstala um novo tempo, permitindo àqueles que vivem nesse lugar repensar e questionar os princípios das tradicionais famílias do pampa. Pode-se perceber ainda que aquilo que o estrangeiro realmente deseja é aventurar-se, em todos os sentidos, pois não leva a sério o amor de Micaela e ignora a moral das famílias sulinas, atizando o ódio, o rancor e a vingança entre os elementos de uma mesma prole. No entanto, tais constatações são feitas tendo por base somente as reflexões de personagens envolvidas com os acontecimentos, que, por esse motivo, são comentários e conclusões suspeitos.

Acredita-se que a personagem Félicien tenha sido inspirada em alguns dos viajantes estrangeiros que percorrem o território sulino nas primeiras décadas do século XIX, explorando esse espaço e contatando com esse povo de costumes e tradições distintos da civilização européia. Todavia, o que diferencia a personagem ficcional das personagens reais que deixaram seus nomes inscritos na historiografia é que estas tomam a palavra e podem publicar suas impressões acerca do que vêem, ouvem e sentem; já aquela não ganha voz na narrativa e, dessa forma, não é possível tomar conhecimento acerca de suas reais impressões. Também não se têm registros historiográficos de que esses cronistas, viajantes estrangeiros, tenham sido responsáveis pela quebra da ordem e pelo abalo da moral das famílias sulinas, esse fato, mencionado na obra aqui analisada, é puramente criação do autor que aproveita as informações da História para compor sua narrativa ficcional.

Por ser um naturalista dedicado ao estudo de espécies raras, Félicien é talentoso na arte da sedução e, assim como as borboletas são atraídas para a rede, também as mulheres da estância sentem-se fisgadas por ele.

Primeiro Isabel, prometida em casamento a um homem sul-rio-grandense, sente-se fascinada pela cor dos olhos e dos cabelos do francês. Além disso, a jovem percebe o quanto o viajante estrangeiro é diferente de seu futuro esposo e dos homens que conhece, pois se mostra educado, gentil e cavalheiro. Depois é a vez de Micaela, que, a princípio, reluta em se deixar ver e seduzir. Ela sente que esse contato pode trazer-lhe problemas. Por isso, resiste o quanto pode, até não mais suportar a clausura e o isolamento e entregar-se por completo aos encantos do forasteiro. Essa aproximação vai, aos poucos, envolvendo-a de tal modo que ela não encontra mais forma de livrar-se.

O viajante estrangeiro da obra *As virtudes da casa* perturba, desestabiliza a ordem e a moral da família e se vai, triunfante, na canoa *Vitória*, cantando e tocando viola; despreocupado e desapegado daquilo que deixa para trás. Ele faz com que as águas paradas, tranqüilas e puras da Fonte se agitem, fiquem turbulentas e turvas; desse modo, elas não mais servirão para saciar a sede e purificar os que vivem na estância. Será preciso um outro inverno, um tempo de recolhimento, de calma e de novas águas, vindas do céu, para que essa Fonte volte a purificar quem beber de suas águas.

3 O PINTOR DE RETRATOS E SUAS VIAGENS EM BUSCA DA ARTE

Tal como ocorre em *As virtudes da Casa*, o século XIX é o período da História sul-rio-grandense escolhido como cenário para a obra *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Esse romance tem como protagonista o viajante estrangeiro Sandro Lanari, um imigrante italiano da região de Ancona. Sandro é um artista que segue a tradição familiar de ser pintor de retratos, assim como o pai, o avô, o bisavô, ou seja, as gerações que o antecedem. Ele sai de sua terra natal, a Itália, primeiramente, rumo a Paris, para aperfeiçoar-se na arte de pintar. Depois de algumas frustrações, toma conhecimento de uma nova arte que surge nesse mesmo centro cultural, na segunda metade do século XIX: a fotografia. Fascinado com a novidade artística, Sandro busca manter contato com o maior representante desse novo gênero: Félix Nadar. O retratista perturba-se quando vê uma fotografia feita por Nadar que está exposta em uma vitrine. Resolve, então, deixar-se fotografar por aquele que parece ter a capacidade de dar vida à imagem. No entanto, Sandro não fica satisfeito ao ver sua fotografia, pois não consegue identificar nela sua aura; não vê sua imagem como uma representação artística. Com isso, declara “guerra” a Nadar e a todos os fotógrafos do mundo.

É nesse momento, quando Sandro encontra-se triste por causa da fotografia feita por Nadar, que o viajante italiano recebe informações sobre o Rio Grande do Sul e as muitas imigrações de conterrâneos seus - e até de um parente seu - que se dirigem para esse estado do Brasil. Tais notícias chegam até ele através de uma carta ditada por seu pai, Curzio Lanari, ao pároco local, Francesco Tebaldi. O pai condena os que saem da Itália e seguem para o Brasil, pois acredita ser essa uma terra de feras; chega a perguntar se aqueles que vão para esse território querem ser devorados. No entanto, “num adendo próprio” (BRASIL, 2001, p.46), o pároco Francesco Tebaldi relata que o país mencionado é um lugar de bem-aventuranças, um “paraíso terrenal” (BRASIL, 2001, p.46), onde quem trabalhar terá sua recompensa e ficará “livre dos tormentos do espírito, já que os da carne são inevitáveis” (BRASIL, 2001, p.46). Assim, buscando livrar-se de seus tormentos espirituais, adquirir fama e dinheiro, Sandro decide emigrar para o Brasil e ver-se livre do fantasma de Nadar.

O viajante estrangeiro Sandro, um artista que busca sua verdadeira arte, encontra no Rio Grande do Sul um espaço para seu ofício de retratista, mesmo descobrindo que nesse lugar, distante de Paris e de Nadar, a fotografia já ganhara espaço e tem como seu maior representante o fotógrafo Carducci. O imigrante Lanari instala-se em Porto Alegre e retrata senhores e senhoras da aristocracia local, advogados, políticos e demais pessoas dessa sociedade provinciana, até mesmo defuntos. Submete-se a situações que o desagradam e o deixam constrangido, mas é preciso sobreviver nessa terra tão diferente da sua, de homens violentos, grosseiros, e mulheres sem elegância.

Ainda em Porto Alegre, Sandro envolve-se em algumas confusões por causa de mulheres e dinheiro e, por isso, precisa fugir. Sai da Capital e refugia-se no interior, em um prostíbulo de Rio Pardo, onde continua seu ofício de pintor. Lá encontra uma estrangeira assim como ele; é Lídia, uma uruguaia com quem se relaciona. Juntos saem para passear, ir à missa, conversar e até praticar atos não bem vistos pela comunidade local como, por exemplo, embriagar-se. Tal atitude não é bem aceita quando se trata de “elementos da terra”, pois não é apropriada a homens e mulheres de boa índole. No entanto, como Sandro e Lídia são viajantes estrangeiros, podem subverter os padrões de comportamento locais sem dar satisfações a ninguém. Nesse período, o forasteiro parece sentir-se mais à vontade no Sul do Brasil.

Em determinada situação, na qual é chamado para pintar o retrato de um coronel já falecido, Sandro é acompanhado, pelos caminhos do pampa rio-grandense, por um índio, antigo morador das Missões Jesuíticas, o qual lhe ensina maneiras diferentes para conseguir tintas - pois as suas estavam terminando -, usando elementos naturais. O estrangeiro percebe, então, que esse lugar tem uma natureza muito rica e que as pessoas que aqui habitam têm conhecimentos artísticos próprios. Ele percorre o território sulino enfrentando as intempéries e conhecendo esse espaço cheio de surpresas. Uma delas é o encontro com soldados das tropas legalistas; Sandro e o

índio missioneiro estão em plena Revolução Federalista e não haviam-se dado conta disso. O viajante estrangeiro não imagina do que se trata, e desconhece o motivo pelo qual está no meio do conflito, mas é obrigado a acompanhar os soldados em algumas batalhas e contribuir, à sua maneira, com as investidas da tropa. Seu envolvimento com a Revolução deve-se ao fato de ser convocado a usar os aparelhos fotográficos recolhidos do exército inimigo para registrar o exato momento da degola de um soldado capturado.

É a partir dessa participação, desse envolvimento em um importante episódio da História sulina que o protagonista crê haver-se encontrado como artista e descoberto sua verdadeira arte. A fotografia, que mostra o olhar desesperado do soldado a suplicar ajuda e piedade, representa para Lanari a comprovação de sua capacidade artística, adquirida e descoberta nesse meio brutal, violento e selvagem. Acreditando, então, em seu potencial artístico, o viajante Lanari adquire fama e dinheiro em terra estrangeira; casa-se; tem filhos; monta seu próprio atelier fotográfico e deixa de ser um retratista qualquer para tornar-se um conhecido e respeitado fotógrafo, que une a técnica fotográfica com elementos da pintura, nesse meio ainda provinciano e, aos olhos de muitos europeus, culturalmente atrasado.

Na visão do protagonista, o ambiente sul-rio-grandense, cruel, violento e bárbaro, contribui, portanto, para seu sucesso e sua realização como artista. No entanto, a personagem ainda não se considera um completo vencedor, pois sente a necessidade de retornar à Europa para mostrar a Nadar a sua arte e revelar-lhe o momento em que consegue captar a aura, a alma do fotografado.

O retorno de Sandro à Europa representa o desejo da personagem de provar ao “Velho Mundo” que é possível sobreviver e também ser um vencedor nesse lugar do pampa, onde os derrotados podem ser degolados. É preciso mostrar que ele, o viajante estrangeiro, pode ser tão forte e ousado quanto os filhos da terra e que é capaz de triunfar, pois supera o medo de

viver entre as “feras” sulinas. Além disso, é necessário, sobretudo, provar a si mesmo e a Nadar, que este, até então um fantasma que fazia sombra à sua arte, é algo do passado, superado e ocultado pela valentia, a bravura e a virilidade que acredita ter aperfeiçoado no território sul-riograndense.

É importante destacar que o viajante estrangeiro, antes de estabelecer-se no Brasil, mais especificamente no Rio Grande do Sul, tem uma imagem desse espaço: um lugar de “feras”, inculto, bárbaro, violento, onde sobreviver seria uma vitória. Isso induz o leitor a pensar que, ao atingir seu objetivo inicial, ou seja, ao tornar-se rico, esse viajante estrangeiro retornaria, definitivamente, ao seu mundo, à Europa avançada, moderna e culta. No entanto, não é isso o que acontece. O viajante estrangeiro vai ao encontro de Nadar apenas para mostrar aquilo que ele considera a sua arte, sua riqueza e seu poder; para vingar-se daquele que duvidara de sua capacidade e dizer-lhe o quanto seu ofício faz sucesso nessa terra.

Na Europa, Sandro é fotografado por Nadar e, como da outra vez, não se reconhece na imagem feita pelo famoso fotógrafo. Irritado, exhibe aquilo que para ele é a “sua arte” e que consiste em captar o olhar desesperado do soldado inimigo que está para ser degolado. Assim pretende comprovar sua capacidade de artista. Porém, incompreendido e ofendido por Nadar, Sandro sai do atelier, rasga a fotografia feita pelo famoso francês e lança-a ao vento, como forma de livrar-se definitivamente de seu passado e de tudo que o perseguia até então. Está, então, convencido de que realmente as imagens feitas por Nadar não fazem mais parte de sua vida. Logo após, retorna ao Rio Grande do Sul para continuar seu destino. Esse é o lugar onde ele realmente acredita haver-se encontrado, e onde pode fazer com que a tradição familiar se cumpra: ser um homem famoso, mesmo que não seja completamente feliz.

A visão que o viajante estrangeiro Sandro tinha do Rio Grande do Sul então se redimensiona, ganha nova cor e significação. Parece que a profecia do padre Tebaldi se

concretiza: “quem trabalha terá sua recompensa” (Brasil, 2001, p. 47). É acreditando nisso que Sandro permanece no Rio Grande do Sul, como um verdadeiro filho da terra, pois faz parte da História desse lugar e da vida desse povo.

3.1 As origens do protagonista e a cultura européia

No século XIX, período em que transcorre a ação do romance, a humanidade vivencia uma série de descobertas científicas e tecnológicas, dentre as quais a fotografia que, no dizer da personagem Nadar, corresponde a “uma arte superior” (BRASIL, 2001, p. 20). Esse também é um momento histórico conturbado da nação brasileira, em particular do estado do Rio Grande do Sul; uma época de conflitos, de revoluções, de insatisfações políticas e econômicas. Ao mesmo tempo em que vive a inconstância da paz e a iminência das guerras, o Rio Grande do Sul atrai imigrantes estrangeiros, que são motivados a transferir-se para o estado, com a promessa de riqueza e prosperidade em uma terra desconhecida. Muitos deles acabam por envolver-se em conflitos políticos que nem sabem explicar, como é o caso do protagonista Sandro Lanari.

Lanari, que nasceu em uma família de pintores de retratos, é o herdeiro de um ofício passado de geração a geração. Portanto, assume essa profissão motivado pela tradição familiar, mas também por interesses fúteis e, por vezes, vulgares, pois vê o pai pintar mulheres bonitas, como Catalina, “uma ex-camponesa de fulvos cabelos ondulados” (BRASIL, 2001, p. 13) e pensa que seria bom estar sempre perto delas também. Quando o pai decide que está na hora de Sandro deixar de lado as aquarelas e levar a pintura a sério, vêm à mente do jovem rapaz os reais interesses que o fariam aceitar seu “destino familiar”:

A natural simpatia de Sandro por essa especialidade, surgida com Catalina, não se dissipara com ela. Ao contrário, pensou em quantas Catalinas teria a seu dispor, sendo

pintor de retratos. Respondeu que lhe apetecia, sim, praticar o ofício da família. (BRASIL, 2001, p. 17-18)

Ao aceitar seguir a profissão que, há décadas, está com a família Lanari, o pai lhe entrega “a obra clássica de Cennini Cennini, *Il Libro dell’Arte*”(BRASIL, 2001, p.18), explicando-lhe que nesse livro há tudo o que um pintor necessita saber sobre fabricação de tintas e outras informações do interesse de quem segue esse ofício. Dessa forma, a tradição cultural - representada pelo livro e passada de geração a geração – está, então, nas mãos de Sandro; é ele quem tem a responsabilidade de dar continuidade, de levar adiante a atividade da pintura, seguindo os ensinamentos clássicos sobre ela.

É importante mencionar, ainda, que antes de Sandro partir para Paris, onde busca aperfeiçoamento na arte de pintar, ele e o pai posam para uma fotografia, a qual serve de lembrança para o jovem durante suas viagens. Essa foto tirada com o pai - ambos “de pé, ao sol, ombro a ombro, espantados pela luz crua” (BRASIL, 2001, p.19) - e o material de pintura que recebe dele também são marcas da herança cultural europeia que acompanham o viajante estrangeiro Sandro em suas aventuras e desventuras, tanto na Europa como no Brasil.

Paris representa, no século XIX, o grande centro cultural da Europa. É lá que se encontram os mais famosos pintores, escritores, escultores; é para lá que vão os mais comentados líderes políticos e as mais belas atrizes a fim de serem fotografados por Nadar, o fotógrafo que teve a audácia de ser o primeiro a fotografar Paris, a bordo de um balão de hélio. Também é para lá que vai Lanari, munido de sua bagagem e de sua “herança familiar”, para, como tantos outros artistas, tentar ganhar fama e dinheiro nesse grande centro de propagação cultural.

Sandro começa a desenvolver sua arte nas aulas com La Grange, que também segue os ensinamentos da obra *Il Libro dell’Arte*. Logo no início das aulas práticas com Sandro, o professor percebe que seu aluno não tem o talento esperado de um artista, pois lhe falta “psicologia”. Mais tarde, quando Lanari decide ser fotografado por Nadar, este também lhe diz que sua imagem é superficial, praticamente um objeto.

A personagem Nadar representa o modelo de perfeição artística; ele é considerado pelo protagonista “um ladrão de almas”, pois consegue, na fotografia, captar a aura do fotografado, algo que Sandro pensa ser possível somente por meio do retrato. É por isso que Sandro sente-se “incomodado” com a arte de Nadar, pois esse estilo artístico lhe exige uma maior concentração, um mergulho para “dentro” da fotografia, um envolvimento tão grande a ponto de confundi-la com seres que ele vê no mundo real. Esse valor que Sandro dá à obra de Nadar pode ser descrito por meio das palavras enunciadas por Walter Benjamin quando se refere à pintura:

[...] aquele que se concentra diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês, cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. (1983, p.26)

Esse mergulho de Lanari na arte de Nadar muda totalmente o curso de sua vida medíocre e o leva a viver inúmeras aventuras, sempre em busca da aproximação com aquela que considera a verdadeira arte, a que é capaz de captar a “alma” do fotografado. O protagonista passa, então, a cultuar a fotografia da atriz Sarah Bernard, que vê em uma vitrine parisiense. Essa imagem de mulher passa a perturbá-lo a ponto de vê-la em outras mulheres, mas, quanto mais a persegue, mais distante dele ela fica, porque, “de fato a qualidade principal de uma imagem que serve para culto é de ser inatingível.” (BENJAMIN, 1983, p.10)

Sandro sente-se tocado pela fotografia de Sarah Bernhardt, feita por Nadar; consegue ver a aura da mulher, que parece saltar da imagem para o mundo real. No entanto, não é capaz de aceitar-se como é; não reconhece a imagem de si próprio captada por uma fotografia do mesmo artista; não vê na sua fotografia aquela “psicologia” que observa na fotografia da atriz:

Foi tomado por um instantâneo mal-estar: não era 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 obstinação equívoca e desagradável. (BRASIL, 2001, p.34)

Sandro vê-se como um *outro*, um “estrangeiro” com relação a si próprio. Conforme explica Julia Kristeva (1994), o *outro* é o próprio inconsciente do indivíduo. Dessa forma, diante do estrangeiro que Sandro se considera, mas que recusa, porque com ele se identifica, a personagem perde seus limites; não tem mais continente, não mais se reconhece.

Como se desejasse a desaprovação alheia para aquela fotografia feita por Nadar e, ao mesmo tempo, querendo que sua alma fosse confortada por palavras agradáveis ditas a seu respeito, Sandro pede à concierge para que opine sobre a referida imagem. Porém, depois de alguns segundos, durante os quais a mulher observa a fotografia com atenção, ela diz:

- É, bonito.
 - Mas... – Sandro palpitava.
 - Mas o senhor está um tolo, aqui no retrato...
- (BRASIL, 2001, p.34)

Além de não ser compreendido pelo professor de pintura e pelo fotógrafo Nadar, também não é entendido por uma simples concierge. Realmente, Sandro percebe que é um *outro* não só em relação a si próprio como também em relação aos franceses, pois as qualificações que recebe não são as melhores; a maioria das pessoas que o conhecem lhe atribuem valores negativos: “tolo”, “com olhar obtuso”, “quase um objeto”.

Estando em Paris, lugar que dita as regras artísticas e culturais do momento, Sandro percebe que não há lugar para sua arte. Ele não é compreendido nem aceito por aqueles que a tradição cultural julga serem sabedores e possuidores de verdades e veredictos quase absolutos. Sandro vê-se como um estrangeiro, não só com relação à cidade, mas também com relação à sua arte, concebida como algo sem autenticidade e originalidade. Mesmo tendo absorvido as técnicas clássicas sobre a arte pictural, aos olhos dos “críticos” franceses, Sandro mantém uma relação superficial, fria e alheia com a mesma.

O protagonista inicia sua busca a partir do contato com Nadar, o qual julga ser a própria perfeição. A arte desse famoso fotógrafo passa a ser, então, seu objeto de desejo. Sandro quer atingir a perfeição

conquistada por Nadar. E é esse conflito, essa busca, que dá impulso à narrativa, desencadeia as ações e conduz o herói em sua trajetória pelo Sul do Brasil, esse espaço, na visão do viajante, arredio e enigmático, mas também um lugar de esperanças, de prometida prosperidade.

3.2 A chegada ao Rio Grande do Sul e o choque cultural

Desiludido com as experiências artísticas e amorosas vivenciadas em Paris e tentando fugir de Nadar e das novidades tecnológicas que ele representa, Sandro decide emigrar para o Brasil, mais especificamente para o Rio Grande do Sul. Esse lugar é visto por ele de dois modos diferentes, e um tanto contraditórios, pois olha para o “Novo Mundo” de maneira pessimista e, ao mesmo tempo, otimista.

Cabe, aqui, retomar as considerações de Cardoso (1998) acerca do ver e do olhar, quando ele afirma que o primeiro é uma atividade superficial e desatenta, enquanto que o segundo exige um maior aprofundamento, uma maior concentração e reflexão, um mergulho no que é visto. Ao analisar o comportamento de Sandro, tendo em vista tais noções, nota-se que o modo como a personagem vê o novo espaço – um lugar culturalmente atrasado, mas que lhe fará enriquecer - justifica sua maneira de agir, a sua trajetória e a sua posterior permanência no Sul. O viajante estrangeiro Sandro Lanari não se preocupa, realmente, em olhar; ele não possui interesse em aprofundar seus conhecimentos ou refletir sobre aquilo que vê.

A forma negativa como o protagonista vê essa terra é motivada pela percepção que tem desse espaço, a qual ele compartilha com seu pai: o Rio Grande do Sul é um lugar de feras, uma selva onde vivem seres grosseiros e primitivos. Por outro lado, esse novo espaço representa para ele a possibilidade de recomeçar sua vida e de realizar seu desejo de tornar-se rico e famoso. Nesse sentido, Mariana Lustosa afirma:

No princípio, a personagem vê o Brasil como uma terra de selvagens, e assim podemos perceber que Assis Brasil expõe 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. (2003, p. 143)

Dessa forma, é possível retomar o já visto acerca dos primeiros cronistas que visitam esse território. Assim como a personagem Sandro, alguns desses viajantes também se comportam como detentores de uma cultura superior. A idéia da oposição e comparação entre Europa – “Velho Mundo” – e Rio Grande do Sul – “Novo Mundo” - é inevitável para o forasteiro e permanece com ele ao longo de sua estada nesse território. Isso acontece porque, segundo Figueiredo (1997), o viajante carrega dentro de si o seu país de origem, onde quer que esteja. Dessa forma, tudo e todos são motivos para recordações, associações e comparações.

Tendo vindo da Europa, lugar que na época se destaca nos planos científico, tecnológico e cultural, Sandro imagina que, nesse novo espaço que escolhe para habitar – segundo seu ponto de vista, um lugar de pessoas incultas e grotescas -, ficaria totalmente livre da fotografia. No entanto, surpreende-se ao perceber que também na provinciana Porto Alegre há fotógrafos, “e por cúmulo todos italianos: Terragno, Caligari, Carducci, Lucchese, Ferrari. Julgava que no Brasil a fotografia não fosse desenvolvida”. (BRASIL, 2001, p. 53)

Essa maneira de Sandro imaginar o Rio Grande do Sul revela o preconceito do europeu, que julga ser a sua cultura a única a merecer atenção e possuir valor. É o que explica Lustosa (2003), quando afirma que a atitude de Sandro pode ser justificada sob o ângulo do etnocentrismo europeu - naquela época fortemente em voga no chamado “Velho Mundo” – que se julga no direito de subestimar, desqualificar ou até negar a existência de qualquer outra cultura que não seja a européia.

Aos poucos, Sandro percebe algumas diferenças entre seu mundo e aquele totalmente novo, o qual está a desbravar. Um exemplo disso é quando anda pelas ruas da Capital da Província e espanta-se “pela quantidade de negros nas ruas. Pensou que fossem maometanos” (BRASIL, 2001, p. 51). Outro fato que lhe causa estranhamento é quando vai ao velório do pintor de paisagens carregando um ramo de flores: “Precisou suportar as graçolas infames na rua: nesta região bárbara do mundo, homem algum carrega flores” (BRASIL, 2001, p. 69). Nota-se que o viajante estrangeiro tem dificuldade em adaptar-se nesse novo lugar, pois não aceita as diferenças locais, ao mesmo tempo em que não é aceito em virtude de suas “excentricidades”.

No entanto, merece destaque um fato ocorrido ainda na chegada do protagonista, no cais do porto. Trata-se da compra de um chapéu, um panamá branco, tipicamente americano:

Cedeu à 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. Luís Napoleão, em seu tempo, alardeava extravagantes panamás em seus verões no Jardim du Luxembourg. Custavam uma fortuna, em Paris. (Brasil, 2001, p.51)

A “fraqueza” demonstrada por Sandro ao comprar o chapéu, segundo Luis Henrique Abreu Drevnovicz⁷, pode ser vista como uma primeira - e inconsciente - adaptação ao “Novo Mundo” e como uma assimilação à nova cultura com a qual começa a contatar. Esse acontecimento ocorre logo na chegada do protagonista ao Rio Grande do Sul e surge na narrativa como algo, aparentemente, sem muita importância, mas que, no decorrer da trama e em meio aos infortúnios da personagem, adquire grande dimensão, pois representa um deslize que mostra o quanto o pintor age de modo paradoxal. Esse acontecimento ganha destaque porque, ao mesmo tempo em que Sandro recusa, ignora e despreza a cultura sulina durante grande parte da sua incursão pelo estado, o que faz na sua chegada, antes de qualquer outra coisa, é apropriar-se de um ornamento característico desse local. Essa inocente aquisição deixa entrever a abertura de Sandro - ainda que inconsciente - com relação ao “novo”, ao “diferente”, ao *outro*, que só se manifesta na narrativa, de maneira explícita, mais tarde, quando vem a estabelecer contato com um índio missioneiro e com o ofício que jamais pensara em praticar: o de fotógrafo.

A permanência de Lanari em Porto Alegre é um tanto conturbada devido ao seu envolvimento com mulheres e bebida. Mesmo assim, conquista a confiança de alguns homens importantes da Província, como o Presidente do estado, o Provedor, representantes da igreja e advogados, além de senhores e senhoras da aristocracia local. Esses tipos humanos de hábitos pouco refinados provocam em Sandro certa repugnância; alguns chegam a ser comparados por ele a bovinos ou porcos, como nestas passagens:

⁷ DREVNOCICZ, Luis Henrique Abreu. *A transculturação na trajetória de Sandro Lanari em O pintor de retratos, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Disponível em: http://www.laab.com.br/fortuna_critica. Acesso em 15 ago.2006.

Pôs uma tela virgem no cavalete. Pressentiu movimento: o Provedor entrava, murmurando bom-dia. Sentou-se. Sandro respondeu com um súbito fastio por ver aquele rosto glabro, aquele ventre bovino a esmoer o café da manhã.

[...]

Escoou-se uma semana, e o retrato progredia. O Provedor cada vez mais se assemelhava a um suíno. (Brasil, 2001, p. 64-65)

É possível notar que, mesmo dependendo substancialmente desse povo e desse lugar, Sandro parece repelir o comportamento das pessoas da Província; ele repudia as diferenças físicas e comportamentais dos sul-rio-grandenses. O estrangeiro permanece nesse território com o intuito de adquirir fama e dinheiro, porque ainda se considera superior e praticante de uma arte também elevada.

Ao mesmo tempo em que se sente aborrecido com a monotonia e a conduta das pessoas da Província, o protagonista não pensa em retornar à Europa. Essa permanência no Sul do Brasil deve-se ao fato de que o novo ambiente e os novos indivíduos que conhece geram, no viajante, comportamentos e pensamentos contraditórios. O viajante estrangeiro quer ser um desbravador, um vitorioso em meio a seres julgados por ele como inferiores.

Conforme Eurídice Figueiredo, “o olhar do estrangeiro está sempre voltado para um outro tempo e um outro espaço, nostálgico e desadaptado no país de adoção” (1997, p. 47). Dessa forma, o retorno que o protagonista faz é apenas mental; é através da saudade da terra natal que ele mantém contato com sua cultura e sua gente. Todavia, esse afastamento não o impede de, freqüentemente, estabelecer juízos e opiniões em relação ao *outro*, com base nas visões que tem de seu mundo e de sua cultura. Por isso, mantém-se distanciado do novo território que passa a habitar e das pessoas com as quais toma contato.

Com um comportamento que transita entre o repúdio ao espaço e aos habitantes do Sul do Brasil, de um lado, e o fascínio pela oportunidade de tornar-se um famoso artista, dotado de uma cultura superior,

de outro lado, Sandro encontra-se, conforme análise de Drevnovicz,⁸ em um “entremeio”: atraído pelo novo e saudoso do que deixou na Europa. Essa situação “entre-dois” pode ser percebida em alguns momentos da obra, quando o próprio protagonista vê-se como “dois”, ou seja, ele percebe que há um *outro* dentro de si:

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.

[...]

Dois homens o habitavam: aquele que pintava e o Outro, que precisava seguir sua obscura vida. – Sou eu mesmo ou sou o Outro?” (Brasil, 2001, p. 34; 127)

Sandro Lanari, por vezes, mostra-se como um *outro* com relação a si próprio e também aos locais que frequenta. Ele age como um verdadeiro estrangeiro, não somente no que se refere aos países pelos quais transita, França e Brasil, mas também na convivência com as pessoas - pois não consegue estabelecer contatos proveitosos -, na relação com a arte – pois não exerce seu ofício por talento e vocação, e sim por pressão familiar – e na relação consigo mesmo – não se conhece, sabe muito pouco de si.

O *outro* que habita o interior de Lanari parece estar em permanente busca. De acordo com Drevnovicz⁹, tal procura consiste na necessidade de tornar legítima uma nova arte: a fotografia. Essa técnica artística inovadora precisa ser aprovada pelos que se dedicam à pintura, atividade que representa a tradição clássica, há muito praticada pela família Lanari. Da mesma forma, o “Novo Mundo”, com suas “excentricidades” e especificidades locais, conhecido e desbravado por Sandro, precisa ser aceito pela Europa, que detém o poder de legitimar a cultura do território descoberto. Por fim, a arte de Sandro também precisa ser reconhecida e valorizada por Nadar, pois é ele o grande gênio da arte moderna.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

3.3 O viajante estrangeiro no território sul-rio-grandense: êxito ou fracasso?

O viajante estrangeiro Sandro Lanari incursiona pelo território sul-rio-grandense em busca de seu destino; procura encontrar-se como profissional e como ser humano dotado de alguma “arte”. No entanto, esse espaço, com suas peculiaridades locais, acaba por influenciar a trajetória do forasteiro por essa região do pampa.

Quem narra o percurso do estrangeiro durante suas constantes fugas é, conforme Tomachevski, um “narrador que, assim como os personagens, é um ser de papel” (TOLEDO, 1973, p.48) projetado pelo autor para fazer existir sua narrativa. A narração, predominantemente, objetiva permite ao leitor o conhecimento da trama através das informações certas e precisas do narrador em terceira pessoa. Ele “sabe tudo, até os pensamentos secretos do herói. [...] o herói é o fio condutor da narração” (TOLEDO, 1973, p.181). Por vezes, esse narrador parece querer convencer o leitor de que Sandro é um desafortunado, alguém que batalha, que luta, mas que encontra muitas barreiras em seu caminho. Em outros momentos, parece representar o inconsciente do protagonista e antecipar informações que ele ainda ignora, como nesta passagem em que o viajante se enfurece por causa de Nadar:

Retornando em seu gabinete, Sandro encarou dois retratos ainda em seus cavaletes. Soltou um *ah!* de impotência e repulsa, e gritou tão forte que o som saiu pela janela e foi ouvido no térreo pela concierge do prédio, uma velhota gorda, com um gato no colo. Ela alçou a cabeça para o teto.

Ainda que Sandro não soubesse, Nadar entrara para sempre em sua vida. (BRASIL, 2001, p.29)

É possível perceber, então, que a procura do viajante estrangeiro por seu destino, é mostrada, quase sempre, de maneira objetiva, com precisão e clareza, como se o futuro do protagonista já fosse conhecido

pelo narrador desde o início. O narrador, inclusive, durante o seu relato, fornece algumas pistas sobre episódios que somente mais tarde surgem na narrativa:

Seu primeiro espanto foi pela quantidade de negros nas ruas. Pensou que fossem maometanos. Mais tarde saberia a verdade.[...]

Em três semanas sabia o suficiente para que o entendessem. Falava tão errado quanto os passantes da calçada. Só mais tarde é que viria a expressar-se melhor, e até a escrever cartas. [...]

Nesse mesmo dia, animou-se a escrever ao pai, contando as dificuldades encontradas em Paris, a “esperança de futuro melhor” na vinda para o Brasil. Jamais obteria resposta. (BRASIL, 2001, p.51- 59-62)

Através das pistas fornecidas pela narração, é possível perceber que o destino de Lanari está traçado desde o início, pois se pode imaginar o futuro do estrangeiro a partir das insinuações do narrador. Além de fornecer informações, o narrador parece querer comprovar aquilo que narra, ganhar a credibilidade do leitor e, por vezes, angariar a simpatia deste para com o estrangeiro. Ele procura mostrar que tudo o que diz a respeito de Sandro é verdadeiro e passível de ser verificado por meio de provas materiais, como é o caso do retrato do Provedor, que vem a falecer enquanto posa para Sandro:

Sandro Lanari viria a terminar o trabalho, utilizando o esboço. A família honrou o compromisso, pagando os honorários contratados. O retrato foi para a Galeria de Honra da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, onde ainda se encontra. (BRASIL, 2001, p.77)

É também através desse narrador que o leitor toma conhecimento de quem é Sandro Lanari. Mesmo que a narração não mostre claramente seus juízos acerca dessa

personagem, é possível notar, por meio das pistas deixadas pelo narrador, que o viajante estrangeiro é um ser incompleto e fragmentado. Um indício da fragmentação da personagem pode ser percebido na passagem em que Sandro é recrutado pelas tropas legalistas, que lhe ordenam vestir um fardamento incompleto: “Deram um fardamento pela metade [...]” (BRASIL, 2001, p. 126). Na parte final da obra, as indicações do narrador nesse sentido parecem ser ainda mais diretas; algumas crianças encontram os pedaços da fotografia de Sandro e entregam a um professor que percebe que a imagem é de um homem, mas: “Não é possível formá-lo por inteiro” (BRASIL, 2001, p. 181). Com isso, é possível notar que Sandro é um homem feito de muitos pedaços, ao qual falta integridade ou inteireza.

Além de mencionar o caráter fragmentário da personagem, cabe ressaltar que até mesmo nas relações familiares Sandro mantém-se distante, sem envolver-se profunda e verdadeiramente. Comporta-se como um homem sem paixão, sem autênticos sentimentos de afeto, e permanece afastado da figura materna, uma vez que não compreende o universo feminino:

Pensou na mãe, e o nada que sempre fora, e como a apagara de si. Não se lembrava de seus traços, que agora eram apenas uma obesidade anódina a lamentar-se pelos cantos. [...]
Nascera a primeira filha, que Violeta submergiu em seu próprio mundo, feminino, misterioso e cheio de fitas e rendas. (BRASIL, 2001, p. 155-156)

Da mesma forma como a mãe pouco, ou nada, representa para Sandro, assim também é a relação que mantém com sua esposa e suas filhas. Esse distanciamento que Sandro guarda do universo feminino é notado em praticamente toda a obra, pois suas relações com as

mulheres são superficiais e dominadas por interesses fúteis. Suas paixões são momentâneas e mudam conforme seus interesses e conveniências.

Constata-se que o narrador procura, por vezes, eximir-se de julgamentos precisos ou opiniões claras acerca da personagem, escondendo-se na linguagem. De acordo com Débora Mutter¹⁰, esse narrador evita a subjetividade, não se apresentando claramente, mas, a cada novo capítulo, mostra-se o controlador total da narrativa. É essa característica da narração que leva o leitor a estar atento ao comportamento do protagonista e a perceber que as suas ações nem sempre condizem com seus reais sentimentos e interesses. Cabe mencionar ainda que é o narrador quem direciona o olhar do leitor, permitindo-lhe que levante suspeitas acerca do potencial artístico da personagem bem como de sua realização pessoal.

Toda a ação desencadeada na obra gira em torno de Sandro. Ele participa como protagonista dessa narrativa, como alguém que está em busca de si mesmo. Sua vida é uma constante viagem, uma fuga permanente. Talvez esses sejam os motivos que, de acordo com Tomachevski, levam a identificar Sandro como o herói da narrativa:

O personagem que recebe a carga emocional mais viva e acentuada chama-se herói. O herói é o personagem seguido pelo leitor com a maior atenção. Provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza do leitor. (TOLEDO, 1973, p. 195)

Sandro, por vezes, desperta piedade no leitor, pois, por mais que ele próprio acredite em seu potencial e se esforce para fazer o melhor em seu trabalho, não consegue realizar-se como artista. Sua arte é vazia, não tem profundidade. Até a fotografia que Nadar fizera dele conseguira captar o quanto é superficial a sua

¹⁰ MUTTER, Débora. *O pintor de alteridades*. Disponível em: [http://www.laab.com.br/fortuna crítica](http://www.laab.com.br/fortuna_crítica). Acesso em 15 ago.2006.

personalidade. Da maneira que age, Sandro revela-se para o leitor como um artista medíocre, que está em busca de fama e dinheiro, e que se encontra à sombra de um *outro*, um verdadeiro artista.

A superficialidade - ou o não-comprometimento - do artista Lanari é constatada na obra quando ele adultera as imagens que lhe cabem retratar. Em poder do pincel, é ele o responsável por modificar seus modelos, como na ocasião em que faz o retrato do cura da Catedral: “Sandro pintou-o com o nariz fino dos brancos, esquecendo-lhe a provável descendência. Fez isso de modo tão engenhoso que ninguém notava”. (BRASIL, 2001, p.57)

Ao mesmo tempo em que o narrador informa sobre a adoção de uma prática ideologicamente incorreta por parte de Sandro, mostra que também o fotógrafo Carducci emprega tal procedimento ao registrar a imagem daqueles que fotografa. Assim, o Bispo compara o retrato feito por Sandro com a fotografia tirada por Carducci:

- Olha, senhor Lanari – e estendia-lhe uma fotografia.- Veja esta foto que o Carducci me fez. Comparei-a com o retrato que o senhor me pintou. – Sorriu, paternal e um pouco irônico: - Pensei que eu tivesse mais rugas.

- Ele retocou essa foto, Excelência Reverendíssima.

- Tal como o senhor retocou o meu retrato. E o retrato do cura.

[...]

Mas enxergara, nas mãos do Bispo, um retrato feito por Carducci. Aqueles retoques eram o símbolo da mediocridade. Nadar jamais fizera retoques na imagem e semelhança de Deus. Nadar era único.

Ele, Sandro Lanari, sim, melhorava os modelos. Mas enfim, ele se constituía da mesma podre matéria de Carducci. (BRASIL, 2001, p. 61-62)

Como é possível perceber, diante das reflexões íntimas de Sandro, ele admite que o único e verdadeiro artista, aquele que jamais subverte a imagem de seus fotografados, é Nadar. Sandro dá-se conta de que Carducci, não sendo pintor, também se revela um artista medíocre, pois, tal como ele, altera as imagens reais a fim de agradar a seus clientes.

Diante disso, nota-se que Sandro tem, por vezes, em seus momentos de reflexão, plena noção de suas limitações artísticas. Assim sendo, reconhece e aceita a superioridade de Nadar. No entanto, prefere negar esse reconhecimento e fugir dessa aceitação, talvez porque saiba que jamais poderá tornar-se um verdadeiro artista; o que lhe falta é a real vocação, o desejo e o interesse pela verdadeira arte. Observa-se também, com base no fragmento citado que, embora predomine, na maior parte da obra, a narração objetiva, em algumas passagens surge a onisciência seletiva, para dar a conhecer determinados aspectos da intimidade do protagonista.

Constata-se que o ambiente sulino interfere na busca de Sandro por seu referencial artístico, pois são grandes as diferenças, principalmente culturais, que se estabelecem entre si e o povo do Sul. Mesmo não sendo um herói estrangeiro dotado de qualidades especiais ou um modelo a ser copiado, diferencia-se dos homens dessa região do pampa, sobretudo no que diz respeito ao comportamento delicado e gentil que manifesta em determinadas ocasiões, como no episódio, já citado, em que carrega um ramo de flores pela rua sem sentir-se envergonhado.

O universo regional “pintado” nessa obra permite um novo olhar sobre o modo de vida na Província e os atos de extrema violência praticados em conflitos, como na Revolução Federalista. Através do viajante estrangeiro Sandro Lanari, esse “quadro” da História do Rio Grande do Sul é revisto, como ocorre no momento em que o protagonista participa da cena de degola de um prisioneiro das tropas legalistas:

Traziam mais um para ser morto. Era um homem forte, apolíneo. Seus músculos rasgavam as costuras. Mandaram que se abaixasse. Como relutasse, sujeitaram-no, colocando-o de joelhos.

Latorre se preparava.

-Não! – Sandro destapou-se, levantou o braço, gritou. – Não!

Latorre suspendeu o movimento. Hirto de terror, o prisioneiro fixava a câmara.

Deu-se uma abertura de sol. Sandro tirou o obturador, fechou-o e num único gesto, Adão

Latorre degolou o prisioneiro.

A última imagem, aquela que o desgraçado levaria para a eternidade dos séculos, foi a de Sandro Lanari, o braço erguido, na atitude de quem deseja impedir algo. (BRASIL, 2001, p. 135)

Esse acontecimento, além de enfatizar a crueldade e frieza dos homens sulinos, também é a marca da transformação da vida de Lanari, pois, sem planejar, torna-se fotógrafo. A fotografia feita por ele passa, então, a representar um amuleto. O estrangeiro acredita que, a partir desse episódio, descobre sua verdadeira arte, pois pensa ter captado, na fotografia, a aura do fotografado.

Esse novo ser em que se transforma o viajante estrangeiro passa, então, a fazer parte do ambiente sulino. Ele interage com o meio e, ao contrário do que se poderia esperar, reafirma não o seu potencial artístico, mas sua mediocridade com relação à arte e seu fracasso como homem. Vindo de um lugar culturalmente desenvolvido – a Europa –, espera-se que, no território sul-rio-grandense – distante dos centros propagadores de cultura –, suas qualidades sejam exaltadas. No entanto, esse espaço e o contato com os habitantes do Sul do Brasil fazem vir à tona os traços mesquinhos, levianos e superficiais do caráter do estrangeiro. Ele se mistura ao meio, e com ele se relaciona, captando influências que, em vez de auxiliá-lo em seu crescimento pessoal e artístico, não são compreendidas pelo viajante estrangeiro e aceleram seu infortúnio, mesmo que ele insista em não se dar conta disso.

Distante, geográfica e culturalmente, da Europa, o referencial da intelectualidade da época, o Rio Grande do Sul representa para Sandro um lugar de fuga e, ao mesmo tempo, de experimentações. Sua arte medíocre e superficial o leva ao fracasso, não financeiro, pois agrada à sociedade burguesa porto-alegrense, com seu trabalho de “maquiar a realidade”, e isso contribui para seu enriquecimento. Seu verdadeiro fracasso é moral, pois participa da Revolução Federalista, sem nem ao menos saber o que significa esse evento histórico, e, por covardia, inocência ou conveniência, passa a acreditar que nesse conflito descobre-se como artista.

Com isso, nota-se a ingenuidade do protagonista, ao acreditar que diante de um momento tão bárbaro e cruel da revolução e do último instante de vida de um homem, ele poderia

encontrar sua verdadeira arte. “A Foto do Destino”, seu amuleto por muitos anos, pode ser encarada como a comprovação da crueldade e da monstruosidade de que são capazes os homens do Sul. O herói se reconhece nessa imagem e parece acreditar que recebe desse povo e desse lugar a coragem e a ousadia que lhe faltam para encarar seu destino artístico.

Ainda no que se refere a esse momento de transformações na vida do viajante Sandro Lanari, é de extrema relevância mencionar o contato que tem com um índio missioneiro, que lhe serve como guia, nas suas andanças por essa região do pampa. Sandro mostra-se aflito por perceber que suas tintas estão para acabar. Então, é o índio quem lhe ensina uma maneira de adquirir novas cores, utilizando os recursos da natureza de que dispunham naquele lugar:

O índio ensinara-lhe a obter pigmentos das pedras, das folhas, das sementes de urucum e até do picumã dos ranchos. Em vez da 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. Quando viu nas botas de um gaúcho um barro seco e cor de telha, indagou-lhe onde estivera.

- Nas Missões.

A custo, Sandro conseguiu um pequeno saco daquela terra. Alcançou, dessa forma, o belíssimo tom das cores marrom-avermelhadas. A fim de poupar pincéis, experimentou penas de corvos, e surpreendeu-se com o bom resultado. (BRASIL, 2001, p. 117-118)

Nota-se que, com essa atitude de assimilação dos ensinamentos do índio - elemento da terra -, o viajante estrangeiro - dotado de técnicas artísticas especiais e avançadas para esse lugar - é levado a mudar suas concepções artísticas. Segundo Lustosa, o que se vê nesse momento é

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 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 européia. (2003, p. 144)

No entanto, o fato de o viajante estrangeiro utilizar os recursos “da nova terra” não necessariamente faz com que ele admita que tais elementos são realmente bons e apropriados para a arte que pratica. Ele passa a empregar as novas técnicas porque no lugar onde se encontra, marcado pelo atraso cultural, ninguém perceberia o quanto essas eram inferiores aos recursos adotados na Europa:

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. [...] De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande, terra tão inculta e provisória. (BRASIL, 2001, 118)

Adaptando-se a sua nova realidade, Sandro percebe que de nada mais lhe adianta carregar *Il Libro dell'Arte*, pois este não lhe serve em um lugar tão distante da civilização e das pessoas que realmente sabem apreciar um verdadeiro trabalho artístico. Por esse motivo, decide livrar-se desse instrumento de trabalho, que fora de seu pai, de seu avô, enfim, que pertencera à família e as suas várias gerações de pintores retratistas:

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”. (BRASIL, 2001, 118)

Com a atitude de livrar-se do livro que contém os ensinamentos artísticos de que fizera uso até então, o viajante estrangeiro inicia uma nova fase em sua vida, mesmo que ainda se encontre um pouco confuso sobre o rumo que vai tomar. Jogá-lo no arroio representa uma forma de renovação, pois as águas, revoltas, serão as responsáveis por conduzi-lo para longe, permitindo ao forasteiro um recomeço, a aquisição de uma nova técnica artística. No entanto, essa perda não significa uma total absorção do novo, e sim, uma possibilidade de adaptar os antigos ensinamentos às novas técnicas, conforme explica Lustosa, que vê nessa atitude de Sandro:

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 [...], apresentando elementos provindos das duas culturas e mostrando-se, por fim, híbrido. (2003, p. 145)

Outro sinal que mostra as conseqüências do contato do estrangeiro com o “Novo Mundo” é quando Sandro é solicitado a fazer uma fotografia do soldado capturado na revolução e que está para ser degolado. Ele só pode fazer a fotografia porque, quando ainda vivia em Porto Alegre, para satisfazer um pedido de Carducci, conterrâneo seu, havia manuseado o material desse fotógrafo. No entanto, naquela ocasião, não praticara a nova técnica por desejo ou paixão pela arte, e sim, por uma simples gentileza àquele que se mostrava um novo amigo. Dessa forma, em meio à revolução, quando solicitado a praticar a nova técnica artística, o viajante estrangeiro

não hesita em trocar a atividade de pintor de retratos pelo ofício de fotógrafo. Essa mudança faz com que ele perceba “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”. (BRASIL, 2001, p. 127)

A grande transformação de Sandro, de pintor de retratos para fotógrafo, comprova a possibilidade que tem o espaço sulino de ser um lugar de aparente mudança para o estrangeiro. Como explica Lustosa (2003), esse território parece surgir como o lugar da redenção para o protagonista, que, durante toda sua vida, buscara descobrir-se como artista e só consegue quando chega ao Sul do Brasil e envolve-se com os habitantes e o meio. No entanto, essa mudança de opinião a respeito da nova atividade artística – a fotografia - e o desapego à pintura – herança familiar - acontecem de maneira tão rápida e fácil que podem ser comparadas ao modo como abandonara suas arrebatadoras paixões: Catalina, Sarah Bernhardt e Violeta. Dessa forma, é possível notar que o protagonista não se apega a nada e a ninguém. Isso ocorre porque sua vocação e seus sentimentos não são verdadeiros e podem, a qualquer momento, dependendo das circunstâncias e interesses, ser substituídos sem provocar nele sentimentos nostálgicos, nem marcas profundas.

Incorporando à fotografia suas experiências artísticas de pintor, o estrangeiro ganha fama e dinheiro. No entanto, há, ainda, algo que não o deixa tranquilo: precisa que Nadar aceite sua arte. Decide, então, encontrar-se novamente com o famoso fotógrafo francês, que representa a superioridade artística. Vai à Europa e, ao ser novamente fotografado por Nadar, não é reconhecido por este. Também não se reconhece na foto feita pelo famoso fotógrafo. Sandro - acostumado a mudar o perfil de seus fotografados para agradá-los – não percebe que a fotografia feita por Nadar revela a imagem que o espelho também lhe mostra: um ser sem expressão,

alguém cuja aura é impossível de ser revelada, porque se encontra fragmentado, incompleto, “sem alma”; um ser humano fracassado.

Um ponto importante e decisivo desse encontro entre o “Velho Mundo” – Nadar – e o “Novo Mundo” – agora representado por Sandro – é a **não-aceitação** do novo por parte do primeiro. Nadar não legitima a arte de Lanari e diz que “Fotografar condenados à beira da morte é um ato imbecil e torpe” (BRASIL, p. 2001, p. 178). O poder cultural eurocêntrico representado pelo francês não compreende e ignora o novo – fotografar alguém à beira da morte - trazido por Sandro. Isso ocorre porque aquilo que para o italiano representa a sua arte, para o francês, nada mais é do que a comprovação da crueldade e imbecilidade de que são capazes os homens do Sul do Brasil.

Essa não-aceitação de Nadar está amparada na idéia de que a arte não deve servir como registro do grotesco, do bárbaro, do cruel, e como forma de enriquecimento material. A arte deve valer-se de imagens que testemunhem experiências de amor, além de ser desvinculada de qualquer interesse, seja ele político – no caso, o de fotografar soldados capturados durante a revolução como forma de comprovação de poder – ou material – **o de fazer** fortuna explorando a desgraça alheia.

É possível notar que o olhar do fotógrafo Lanari por detrás da câmera não passa de um meio que utiliza apenas com o intuito de registrar imagens que, para si, são vazias, frias, sem significação. Essa forma de olhar do viajante estrangeiro mostra-se muito distante daquilo que Cardoso (1988) considera como o autêntico exercício de olhar, pois o italiano apodera-se daquilo que vê - das imagens - com a finalidade exclusiva de garantir lucros. Sandro tem a oportunidade de infiltrar-se no mundo das imagens que registra, pois se trata de momentos importantes para os fotografados. No entanto, ele permanece na superfície; não quer aprofundar; não se permite adentrar no campo da reflexão e/ou do sentimento. Esse distanciamento que Lanari demonstra ter

em relação àquilo que vê contribui para que ele continue sendo um artista mesquinho, fútil e medíocre, pois não se envolve com aquilo que vê; não é capaz de olhar.

Acredita-se que a personagem Sandro Lanari representa o estrangeiro que está em permanente viagem, realizando constantes experiências, perdendo elementos que traz consigo e ganhando novos a partir do contato com o *outro*. Ele não se encontra como artista porque não se encontra como homem; não sabe dar valor à família, aos relacionamentos amorosos e tampouco sabe valorizar a acolhida e os ensinamentos que obtém no Sul do Brasil.

As andanças e os contatos do viajante estrangeiro pelo território sul-riograndense fazem-no alcançar seu objetivo inicial: adquirir fama e dinheiro. No entanto, por ser um europeu arrogante e mostrar-se sempre superior aos demais, ele não consegue progredir como ser humano. A obra encerra-se mostrando-o como um ser inacabado, fragmentado, ainda em formação, assim como a sua arte, que necessita de aperfeiçoamento, de alma, de amor.

CONCLUSÃO

A análise das obras *As virtudes da casa* e *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, revela que o autor constrói as duas narrativas lançando mão de alguns elementos comuns. Trata-se, aqui, do espaço – o Rio Grande do Sul - e do tempo – o século XIX – em que transcorre a ação, e, por fim, da escolha das personagens principais, ambos viajantes estrangeiros: o botânico francês Félicien de Clavière e o artista italiano Sandro Lanari, pertencentes, respectivamente, ao primeiro e ao segundo romance mencionados.

Diante disso, cabe, agora, estabelecer um paralelo entre as duas obras no que se refere ao modo de agir e de olhar do viajante estrangeiro, com relação ao território e ao povo sulino, bem como evidenciar e comparar as características comportamentais dos dois protagonistas. Sabe-se que o escritor Assis Brasil utiliza, como recurso para compor suas personagens, a pesquisa histórica. É, portanto, valendo-se de dados fornecidos pela historiografia que se podem associar as personagens principais desses dois romances a personalidades reais que visitam o Rio Grande do Sul durante o século XIX.

Em *As virtudes da casa*, a personagem Félicien, o botânico francês que percorre o território sul-rio-grandense em busca de espécies raras da fauna e da flora locais, é inspirada nos viajantes cronistas que, durante o século XIX, visitam o Sul do Brasil com o propósito de pesquisar a natureza exuberante dessa região do pampa. Chegando ao território sul-rio-grandense, o francês é recebido por uma família tradicional do lugar e, com o passar dos dias, revela-se um europeu culto, civilizado, considerado, por si e pelos outros, como um ser superior aos que ali se encontram. Seu envolvimento com as pessoas - principalmente com as mulheres – da estância da Fonte torna-se uma ameaça, não para ele, o estrangeiro, mas para a ordem local, pois sua presença encanta e seduz.

O viajante estrangeiro nessa obra, - diferentemente dos cronistas que fornecem informações sobre esse território durante o período em que nele permanecem - não toma a palavra para relatar o que vê. Assim, não é possível conhecer seus reais sentimentos e desejos. Sabe-se apenas, através da onisciência seletiva múltipla que atravessa a mente de alguns dos envolvidos na trama, que ele, além de desvelar a beleza da natureza local, desestabiliza a família sulina, despertando o desejo adormecido nas mulheres com as quais mantém contato, o que as torna perigosas e capazes de cometer loucuras. Portanto, o relacionamento que estabelece com as pessoas do lugar traz mudanças não para ele, o viajante estrangeiro que vai-se embora do mesmo modo que chega – cantarolando, feliz por suas descobertas e conquistas de espécies raras -, mas para os habitantes do Sul do Brasil, pois suas vidas jamais serão as mesmas. Antes da chegada do francês, imperava a subserviência feminina aos homens da casa, o ocultamente e/ou a indiferença em relação aos desejos e vontades das mulheres. A partir do contato com o viajante

estrangeiro, as mulheres se transformam, deixam aflorar paixões e sentimentos proibidos. Essa transformação faz com que desabrochem nessas mesmas mulheres a força e a valentia, atributos que, em geral, são vistos como exclusividade dos homens do Sul.

Em *O pintor de retratos*, o processo de composição do protagonista, o artista italiano Sandro Lanari, inspira-se nos fotógrafos retratistas que percorrem o território sul-rio-grandense, durante o século XIX. Tais artistas estrangeiros registram, entre outros elementos, imagens dos soldados que partem para as guerras e revoluções travadas nesse lugar, bem como situações vivenciadas por eles nos campos de batalha. Os referidos artistas aventuram-se nesse trabalho, em parte, porque, em virtude de serem muitas as batalhas, muitos também são os lucros que obtêm com sua atividade.

É, portanto, tendo como objetivos o enriquecimento fácil e a fuga de sua própria mediocridade artística que a personagem Sandro Lanari percorre o território sulino. Nesse novo lugar, ele pretende encontrar-se como verdadeiro artista, pois a Europa, culta e adiantada, não o reconhece como tal, uma vez que ele não se torna pintor por vocação, e sim por fatores ligados à tradição familiar e a interesses fúteis. Além disso, decide vir para o Brasil, mais especificamente para o Rio Grande do Sul, onde não precisa prestar contas a ninguém sobre seu potencial artístico.

O contato com as pessoas do Sul do Brasil oportuniza ao viajante estrangeiro a possibilidade de redenção. No entanto, ele mantém a atitude arrogante que o distancia do processo de humanização ao qual ele precisaria submeter-se para tornar-se um verdadeiro artista. Essa negação da possibilidade de redenção evidencia-se, principalmente, em dois momentos. O primeiro ocorre quando um índio lhe ensina um modo de obter tintas utilizando pigmentos extraídos de elementos da natureza. Nesse instante, Sandro teria a oportunidade de perceber que não é somente ele o detentor dos saberes e da arte que julga superior. No entanto, o viajante estrangeiro aceita o ensinamento não porque reconheça o seu valor, mas porque, nesse lugar de pessoas incultas, ninguém perceberia a inferioridade do material utilizado. O segundo e decisivo momento em que o viajante estrangeiro recebe, dessa região e dessa gente com a qual mantém contato, a possibilidade de tornar-se um verdadeiro artista, - à qual ele novamente renuncia - é quando o protagonista abandona a pintura e fotografa o soldado que está sendo degolado. Esse fato deveria despertar em Sandro a piedade, a compaixão e o amor ao próximo, sentimentos que manifestariam a sensibilidade, própria a um verdadeiro artista. Porém, o viajante estrangeiro utiliza-se dessa fotografia, feita durante

a prática de um ato bárbaro e cruel, como forma de garantir sua sobrevivência nesse meio brutal, e não como forma de denúncia das atrocidades ali cometidas.

Diferentemente do que ocorre em *As virtudes da casa*, onde o viajante estrangeiro Félicien de Clavière atua como elemento perturbador e desencadeador de mudanças na vida dos habitantes do Sul do Brasil, na obra *O pintor de retratos*, o viajante estrangeiro não modifica o ambiente no qual se insere; ele acredita, isto sim, ter sido modificado pelo meio. Isso pode ser notado, sobretudo, mediante a análise das diferenças entre os protagonistas dos dois romances em questão. Félicien é apresentado como alguém que não é movido por interesses materiais; ele deixa seu espírito aventureiro e conquistador falar mais alto, por isso age impulsionado pelo desejo de novas experiências e descobertas. Já o italiano Sandro Lanari inicia sua incursão, principalmente, motivado pela ânsia de enriquecer. Por isso, suas ações refletem um comportamento frio, calculista e distanciado de sentimentos de paixão e afeto. Félicien é o pivô das transformações na vida da tradicional família pampeana porque é capaz de despertar o encantamento, a admiração, a paixão e o amor naqueles com os quais convive. Já Lanari, em virtude de sua busca incessante por fama, reconhecimento e dinheiro, não consegue provocar nos habitantes do Sul do Brasil qualquer modificação, pois não se envolve, de fato, com eles.

No que diz respeito a possíveis modificações ocorridas na vida dos viajantes estrangeiros a partir do contato com o povo do Sul do Brasil, as narrativas permitem perceber que nenhum dos dois protagonistas experimentam profundas transformações em sua interioridade. Félicien retorna “ao seu mundo”, de viagens e descobertas, sem, aparentemente, levar consigo qualquer sentimento de saudade ou pendência. Sandro Lanari permanece no Rio Grande do Sul, pois é esse o lugar que fez com que ele enriquecesse. No entanto, as possibilidades que esse espaço lhe fornece, de transformar-se em um verdadeiro artista, e em um ser humano mais sensível e íntegro, não são aproveitadas por ele. Dessa forma, no desfecho do romance, continua da mesma maneira como chegara: um artista de alma superficial e medíocre e um homem infeliz, apesar de haver enriquecido.

Constata-se, por fim, que, no caso das obras analisadas, a Literatura vem somar-se à História. Os romances, por meio das histórias que contam, permitem imaginar a vida cotidiana desses viajantes estrangeiros que, no século XIX, visitam o Rio Grande do Sul, bem como sua convivência com os habitantes do local. Em contrapartida, o estranhamento que os viajantes estrangeiros manifestam, em seus próprios relatos, em relação à paisagem e às terras dessa região do pampa serve de inspiração ao romancista gaúcho, fornecendo-lhe a chave do conflito sobre o qual ele constrói o enredo das duas narrativas examinadas.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio. Visões do inferno ou o retorno da aurora. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 317- 347.
- BANDEIRA, Júlio. Brincadeiras no carnaval do Rio de Janeiro de Auguste Earle. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 16, p. 36-39, fev. 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)
- BENTACUR, Paulo. *Luiz Antonio de Assis Brasil*: biografia. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/bio.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2006.
- BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *As virtudes da casa*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- _____. O olhar do outro sobre nós. In: BAGUET, A. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Florianópolis: PARAULA, 1997. p. 7-14.
- _____. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: LP&M, 2001.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347- 360.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DIAS, Adriana dos Santos. As virtudes da casa na perspectiva da História. *Artextos Revista do Departamento de Letras e Artes*, Rio Grande, Fundação Universidade do Rio Grande, v. 6, p. 83-96, 1995.
- DIAS, Elaine. Pano de boca para a coroação de D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11, p. 24-27, set. 2004.
- DREVNOVICZ, Luis Henrique Abreu. *A transculturação na trajetória de Sandro Lanari em O pintor de retratos, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 20 ago. 2006.
- DREYS, Nicolau. *Notícia descritiva da Província de Rio Grande de São Pedro do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1980.

- DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros. Viajantes no vale do rio Mucuri. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Humanitas Publicações, vol. 22, n. 44, 267-288, 2002. Semestral.
- ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural: Artes Visuais/Artistas. TERRAGNO, Luiz: Banco de dados. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia>>. Acesso em: 20 ago.2006.
- ESQUINSANI, Valdocir Antonio. *As metamorfoses de um mito: Agamêmnon em As virtudes da casa, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Passo Fundo: Editora da UPF, 2000.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Sérgio Kokis: imagens do Brasil na Literatura Canadense. In: FIGUEIREDO, Eurídice; Santos, Eloísa Prati dos (orgs). *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: 1997.
- FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (ed.) *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.
- GAUER, Ruth Maria Chittó. Na visão do escrivão da armada portuguesa o olhar do “civilizado” sobre a “barbárie”. *Revista do Departamento de História*. Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 1, p. 21-37, 2000. Edição especial.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernidade*. São Paulo: Ática, 1978.
- LUSTOSA, Mariana. A questão do “modelo” na formação cultural das Américas: um estudo de duas obras de Luiz Antonio de Assis Brasil. In: BERND, Zilá. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. p.133-149.
- MEYER, Augusto. Introdução geral. In: DREYS, Nicolau. *Notícia descritiva de Rio Grande de São Pedro do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1980. p. 5-32.
- MUTTER, Débora. *O pintor de alteridades*. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 15 ago. 2006.
- NAVES, Rodrigo. Três vezes Debret. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, p. 23-26, abr. 2004.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361- 366.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Nação e região: diálogos do “mesmo” e do “outro” (Brasil e Rio Grande do Sul, século XIX). In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 209-244
- RAMINELLI, Ronald. Desventuras na selva. *Revista de História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 74-79, ago.2005.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. 2. ed. Tradução de Adroaldo Mesquita Costa. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.
- RITER, Caio. Uma casa sem virtudes: A desmitificação do gaúcho em Luiz Antonio de Assis Brasil. *Ciências e Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 28, p. 251-276, jul/dez, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Cascatinha da Tijuca, de Nicolas Antoine Taunay. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 31-33, fev. 2004.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre:

Globo, 1973.

TORAL, André Amaral. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.19, n. 38, 1999. Disponível em: < <http://www.scielo.br/scielo> > em 20 ago. 2006.

VERÍSSIMO, Érico. *O arquipélago III*. 17. ed. Porto Alegre: Globo, 1995.

WEBER, João Hernesto. O imigrante na ficção gaúcha. In: DACANAL, José H. (Org.). *RS:*

Imigração & Colonização. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 256-270.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso; ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.