

***Cães da província: metaficção historiográfica?*¹**Nilza Girotti Celmer²

Neste breve ensaio, propomo-nos a realizar uma leitura de *Cães da província* de Luiz Antonio de Assis Brasil (1991) – prêmio literário nacional de 1988 – na tentativa de melhor compreender as configurações tradicionais e/ou pós-modernas deste romance histórico à luz de dois textos, um de Seymour Menton (1993), outro de Linda Hutcheon (1991), acrescidos de algumas considerações de Georg Lukács (1966) expressas no primeiro capítulo de *La novela histórica*.

Lukács (1966), no capítulo *La forma clásica de la novela histórica*, na primeira parte, realiza um passeio pelas circunstâncias históricas que teriam dado origem ao romance histórico, na segunda, elegendo como objeto de referência a obra do escritor inglês Walter Scott, analisa alguns aspectos da forma clássica do romance histórico scottiano.

A obra de Scott é vista por Georg Lukács como uma continuação do romance social realista do século XVIII ao mesmo tempo em que distinta, quando submetida à comparação, já que a concepção de história dos romances do escritor inglês, sobretudo naqueles ancorados na história inglesa, aparece implicitamente por detrás da urdidura da fábula e da maneira de construção do seu herói.

O herói é o *gentleman* inglês de tipo médio, um herói prosaico com uma inteligência prática mediana, com um caráter moral firme e até disposto a auto-sacrificar-se, mas incapaz de entregar-se totalmente a uma causa (p. 32). É neste aspecto, para Lukács, exatamente onde se percebe o talento renovador de Scott, pois ainda que se ache no centro da produção romântica, consegue renunciar ao modelo de herói romântico.

Também, por esta razão, o teórico húngaro vê inadequada a inserção de Scott nessa estética, uma vez que os heróis scottianos nunca são indivíduos, são sempre representantes de correntes sociais e poderes históricos que encarnam as lutas e as oposições da história e,

¹ Este texto foi originalmente escrito para a conclusão da disciplina de História da Literatura do Rio Grande do Sul, ministrada pelo Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, do curso de Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade do Rio Grande (FURG).

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Literatura da Fundação Universidade do Rio Grande (FURG)

mesmo a temática de seus romances sendo próxima da dos românticos, os mecanismos de composição de suas narrativas, em que a figura central é um herói prosaico mediano, apontam para um conceito de história distinto.

Pero la nueva orientación que traza Walter Scott en la literatura universal es independiente de esta limitación de su horizonte poético-humano. La grandeza de Scott esta en la vivificación humana de tipos histórico sociales. Los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas jamás habían sido creados con tanta magnificencia, nitidez y precisión antes de Scott. Y ante todo, nunca esta tendencia de la creación había ocupado conscientemente el centro de la representación de la realidad. (Lukács, 1966, p. 34 - 35).

A tarefa deste herói consiste em ser a figura conciliatória dos extremos, a expressão poética para a crise da sociedade. A partir da ação central do protagonista na fábula, passa-se à busca de um terreno neutro, no qual possa ser restabelecida a relação humana entre as forças sociais que se encontram em conflito (p.36), tornando-se, assim, o herói, um elemento unificador na composição da obra.

Já os personagens históricos do romance de Walter Scott, segundo Lukács, ocupam uma posição secundária dentro da fábula e são apresentados não em um pedestal da idealização romântica, mas sim numa dimensão humana, com suas virtudes e deficiências e, historicamente, generosas. A grande personalidade histórica, na obra, representa a essência da crise de uma época, por isso não pode converter-se em personagem central da ação.

La genialidad histórica de Walter Scott, inalcanzada hasta hoy, se manifiesta en la manera en que dispone las cualidades individuales de sus personalidades históricas dirigentes, por la que éstas efectivamente resumen los lados positivos y negativos sobresalientes del movimiento en cuestión (Lukács, 1966, p. 41).

Así pues, de lo que se trata en la novela histórica es de *demostrar*, con medios *poéticos*, la existencia, el "ser así" de las circunstancias históricas y sus personajes. Lo que tan superficialmente se ha denominado "verdad del colorido" en las novelas de Scott es en verdad esta prueba poética de la realidad histórica (Lukács, 1966, p. 46).

O crítico húngaro considera que o modelo perfeito de romance histórico é aquele em que o leitor vive o passado em toda a sua verdade, através de um microcosmo que generaliza e concentra o processo histórico. Conforme Pedro Santos (1986), Lukács chama

a atenção para o fato de que a efetiva expressão artística do romance deve ser buscada na organização da narrativa, levando em conta, de um lado, o mundo representado (a história), de outro, a forma de representação (a ficção). Portanto, ficção e história ocupavam cada uma o seu espaço, separadamente.

Numa outra perspectiva, Seymour Menton (1993), em *La nueva novela histórica* (NNH), trata primeiro de esclarecer que romances históricos são aqueles "que cuentan una acción ocurrida en un época anterior a la del novelista" (p.33), definição de 1951, emprestada de Anderson Imbert. A seguir desenha o percurso da novela histórica tradicional na América Latina, sem esquecer de citar *O guarani* e *Iracema* de José de Alencar, como alguns dos exemplos de romances históricos ligados ao Romantismo e, assim, a

la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial (Seymour, 1993, p.36).

Diferentemente dos romances históricos românticos, os que foram escritos sob a influência do Modernismo já não pretendiam formar uma consciência de nacionalidade, nem respaldar os liberais, contudo buscavam ser alternativas para o Realismo, o Naturalismo e o materialismo burguês. Mais tarde, durante o período *criollista* (1915-1945), retorna a preocupação com a busca da identidade nacional, desta vez enfatizando os conflitos contemporâneos. Como exemplo de romance histórico *criollista* de maior destaque, Menton cita obra de um autor sul rio-grandense:

Tal vez la más sobresaliente de las novelas históricas criollistas es *O continente* ("El continente") (1949) del brasileño Erico Verissimo, primer tomo de la trilogía bastante bien conocida *O tempo e o vento* ("El tiempo y el viento"), una epopeya monumental que traza la historia del Brasil desde la época colonial hasta los años de 1940 con la perspectiva de Rio Grande do Sul (Seymour, 1993, p. 38).

Além de *O continente*, em 1949, também foi publicado *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, o primeiro verdadeiro novo romance histórico, segundo Seymour Menton (1993), que, na seqüência, atribui a Carpentier o papel de precursor do novo romance histórico na América Latina, cita várias de suas obras, levantando os aspectos que, nelas

contidos, justificam seu caráter inovador. Após, lança um conjunto de características encontradas nos novos romances históricos que os distinguem dos romances históricos tradicionais e, finalmente, o crítico conclui que uma das mais prováveis causas, entre outras, do auge do novo romance histórico ter ocorrido, ao final dos anos 70, seria a aproximação dos quinhentos anos de descobrimento da América.

Porque nos apoiaremos, em especial, no conjunto de traços distintivos, propostos por Menton (1993), retomamos, agora, esses seis traços do novo romance histórico, presentes, segundo ele, em uma grande variedade de romances latinos:

1. predomínio da apresentação de algumas idéias filosóficas: a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, sua imprevisibilidade, isto é, os fatos mais inesperados e assombrosos podem ocorrer;

2. a consciente distorção da história mediante omissões, exageros ou anacronismos;

3. a ficcionalização de personalidades históricos e não dos anônimos;

4. a metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação;

5. a intertextualidade;

6. os conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglosia.

Vale lembrar o alerta de Seymour a respeito de que esses seis traços nem sempre aparecem todos numa mesma obra, não prejudicando, assim, a caracterização desta como novo romance histórico.

Em *Metaficção historiográfica*: o passatempo do tempo passado, Linda Hutcheon (1991) começa dizendo que no século XIX literatura e história eram ramos de uma mesma área do conhecimento, depois, tornaram-se distintas, embora as escrituras do romance histórico e da história sofressem influência um da outra. Até que, em nossos dias, existe uma preocupação com os pontos de aproximação entre arte e historiografia. No entanto, o pós-modernismo é, em sua essência, paradoxal, porque se vale de mecanismos e estruturas que deseja combater.

Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta, (...)

Ele [o romance pós-moderno] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (Hutcheon, 1991, p. 142).

Hutcheon, citando Paul Veyne, lembra que história e ficção sempre foram, ao longo do tempo, gêneros permeáveis em cujas elásticas fronteiras incluíram formas como relatos de viagens e diferentes versões do que hoje reconhecemos como sendo sociologia, o que justifica as coincidências de preocupações e influências mútuas entre ambos os gêneros, como, por exemplo, a discussão da relação entre a ética e a verdade da narrativa. Debate que propiciou o aparecimento da noção de "fato histórico" até então inexistente.

A preocupação com a problematização da natureza do conhecimento histórico tem levado o foco da atenção, tanto da teoria literária contemporânea quanto da filosofia da história de Hayden White e Paul Veyne, para a distinção entre a ficção e a história como gêneros narrativos. Veyne considera a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama convenções presentes em ambos os gêneros.

Os romances (com a exceção de algumas superficções extremas) incorporam a história social e política até certo ponto, embora essa proporção seja variável (Hough 1996, 113); a historiografia, por sua vez, é tão estruturada, coerente e teleológica quanto qualquer ficção narrativa. Não é só o romance, mas também a história, que está "visivelmente entre e no meio" (Kermode 1968a, 235). Tanto os historiadores quanto os romancistas constituem seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa, conforme afirmou Hyden White (1978a, 56) (só em relação à história, contudo). E o fazem por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar esses sujeitos (Hutcheon, 1991, p. 149).

A afirmação e o rompimento das fronteiras entre história e ficção são declarados e simultaneamente promovidos no pós-modernismo, por isso essa ficção pós-moderna é mais adequadamente chamada de metaficção historiográfica do que ficção histórica, porque trabalha com uma intensa autoconsciência em relação à maneira de narrar o passado ou, melhor, de como é realizada a narração do passado. Na metaficção historiográfica não há lugar para o herói que, ao mesmo tempo, resulta em síntese do particular e do geral, mas para aquele "declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente" (Hutcheon, 1991, p. 151). Os protagonistas deste gênero, que adota a ideologia pós-

moderna de pluralidade e de reconhecimento da diferença, são os marginalizados, as figuras periféricas de história ficcional e, ainda, os personagens históricos que assumem uma posição particularizada, ex-cêntrica, em última instância.

A diferença entre o romance histórico tradicional proposto por Lukács e a metaficção historiográfica consiste em que, esta última, "não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade para nós atualmente" (Hutcheon, 1991, p. 152). Segundo a pensadora, a paródia é uma das formas de incorporar o passado textualizado no texto do presente, assim como a intertextualidade pós-moderna seria a expressão de um duplo desejo: encurtar a distância entre o passado e o presente do leitor e reescrever o passado dentro de um novo contexto.

Para Aristóteles, o historiador só poderia falar sobre o que realmente aconteceu (pormenores do passado), enquanto o poeta falaria sobre o que poderia acontecer (elementos universais). Então, em *Cães da província*, poderíamos dizer que Luiz Antonio de Assis Brasil apropria-se da fala do historiador ao incorporar, à sua narrativa, pormenores do passado acontecidos na Porto Alegre do século XIX e, ao fazer valer sua prerrogativa de poeta, engendra elementos universais para narrar aquilo que poderia ter acontecido. Mas essa concepção não foi adotada por ele, pois se utiliza dos recursos de que dispõem tanto a história como a literatura, para construir este romance no qual um leitor atento notará o quão débeis as fronteiras podem ser e, principalmente, o quão permeáveis, em se tratando de realidade e ficção.

Cães da província é uma obra dividida em três partes intituladas: "...Divinizemo-nos antes, se pudermos"; "*Como pode um homem provar que não é louco?*" e "*Onde termina a mentira, começa o sonho...*", compostas, respectivamente, de oito, sete e dez capítulos que, ao contrário, não possuem título, à exceção do capítulo de abertura do livro, onde se lê – "*Cronista*" (p.13)³. Neste capítulo inicial, o narrador delineia com ácida ironia a Porto Alegre do século XIX em seus contornos geográficos, econômicos, ideológicos, morais, criticando a falsidade e a hipocrisia, tanto das pessoas de bem como das autoridades constituídas, no que diz respeito ao que chama de "crimes intramuros".

Protege-se com a autoridade policial a decência e o bom nome das pessoas; [...] Os

³ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Cães da província*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991. Deste momento em diante, esta obra será referenciada apenas pelas páginas.

pequenos crimes, os domésticos e intramuros, isso não é coisa que interesse à autoridade, [...] Peca-se, mas aí se o pecado vem a furo. É mister escondê-lo, dourá-lo, cobri-lo com ricos panos, desculpas em que os outros fingem que acreditam, o pecador sabendo que os outros estão fingindo, uma fingideira geral. O importante é que os retratos fiquem bem feitos, e que o fotógrafo Terragno cubra os rostos de seus retratados com a mais esmerada pátina de honradez, e que possam tais figuras ornar os álbuns recamados em ouro das salas de visita. Afinal as pessoas morrem, mas os álbuns ficam (p.16-17).

Nem as benevolentes descrições do clima porto-alegrense, feitas pelos viajantes estrangeiros, escapam à sua acidez "Cidade de clima suave, esta a maior mentira dos viajantes estrangeiros" (p.17), porque o narrador considera o mês de abril o único período do ano em que se vive bem:

Vive-se bem em abril, quando os ardores amainam e ainda não começaram as ondas gélidas: o céu ganha uma bela cor de chá, e os entardeceres são luminosos e todo o povo se anima, os negócios se reiniciam. É o melhor período, as pessoas até nem brigam.[...] A cidade viceja sua afortunada vida (p.17).

Assim, a capital da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul sob o signo do fingimento geral e da trégua climática de abril é instalada na narrativa como cenário e palco de medonhos acontecimentos no passado que, embora nunca tenham sido testemunhados, jamais foram esquecidos.

Não se pode imaginar que justo neste período a cidade foi violentada por acontecimentos terríveis, jamais presenciados e cuja memória nunca se apagará. Justo quando todos ficam assim tão alegres. É uma pena, porque não **merecíamos** tanta desonra e infortúnio. Mas não **tenhamos** pressa em contar logo tudo, que é mister ir pouco a pouco desvelando a causa de nossa tristeza, para talvez justificar ou perdoar o que aconteceu (p.17). (Grifo nosso)

Com esses três fragmentos, podemos notar que o discurso está marcadamente na terceira pessoa, o que nos levaria a um narrador historiográfico tradicional que intenta dissimular a inevitável subjetividade de seu discurso por intermédio da aparente impessoalidade sugerida pela terceira pessoa. No entanto, nas linhas finais do capítulo, conforme grifo na citação acima, percebemos que o narrador muda o seu foco de visão para a primeira pessoa do plural, incluindo-se entre aqueles, no presente, a quem pertence esse passado jamais esquecido. Por isso, através de resgates da memória, fará a narração dos

acontecimentos com o intuito de, talvez, entendê-los ou justificá-los e não de recriá-los, de revivê-los em sua totalidade, porque isto é impossível. O que nos conduz à noção filosófica de que a verdade histórica não pode ser conhecida (Menton, 1993), posicionamento, este, característico da historiografia metaficcional. Além disso, o discurso do cronista – um discurso ordenador – é a paródia que dessacraliza essa estratégia narrativa tradicional, no dizer de Linda Hutcheon (1991).

Outro aspecto da metaficção historiográfica, evidenciado mais claramente no último fragmento citado, refere-se ao caráter cíclico da história e sua paradoxal imprevisibilidade (Menton, 1993), já que, apesar da impressão de que naquela Porto Alegre tudo acontecia do mesmo jeito – a bipartição topográfica da cidade entre pobres (baixa) e ricos (alta), os inevitáveis apelidos, os intermináveis invernos e verões – em moto perpétuo, fatos assombrosos, inesperadamente, tomam de assalto a vida da cidade: "Não se pode imaginar que justo neste período a cidade foi violentada por acontecimentos terríveis (...)" (p. 17).

Desse modo, o discurso do narrador desestabiliza a crença de que a história seja passível de previsão, porque os fenômenos ciclicamente se repetem; traz a idéia de que essa repetição é apenas aparente. Sempre podemos ser surpreendidos pelo imprevisto, pois nunca teremos nem o conhecimento, nem o controle total da história. Neste capítulo inaugural, o texto fornece-nos elementos para que, nos capítulos subseqüentes, ao tomarmos conhecimento da trama aos poucos, conforme desejo do narrador, possamos inferir que a previsibilidade da história e a realidade factual são ambas inatingíveis e a subjetividade inevitável.

O doutor Dario Calado tira os óculos, (...) A tarefa de ordenar todas aquelas atas, interrogatórios, termos e acareações constituem um verdadeiro suplício que, por infelicidade, não pode delegar a ninguém. Não apenas organizar a balbúrdia, mas também elaborar um relatório ao juiz que seja algo coerente e onde não se perceba, por detrás das linhas sobriamente oficiais, toda a repugnância que este inquérito lhe causa. Há, ainda, um trabalho de mágico a ser executado: desaparecer com qualquer memória de Lucrécia, aquele reconhecimento e cadáver, tão misterioso e dubio, assunto, aliás, que ele não quer, por princípio, aprofundar: a insensatez da suspeita é apavorante. Em certo sentido, até foi providencial que viessem ordens da presidência para omitir tudo o que se referisse à esposa de Eusébio; assim não é preciso remexer em toda aquela miséria.

Em compensação, um alívio: é o fim de todo o pesadelo cujo final foi o horrível trucidamento do porco, visão de morte e desatino coletivo de que nunca julgou fosse capaz a tão ordeira população de Porto Alegre. Isto prova que há latente em qualquer povo, como em qualquer homem, um conteúdo de fatalidade e destruição que surge a qualquer momento em toda sua violência (p.200).

O terrível acontecimento da história de Porto Alegre resgatado neste livro é o crime da Rua do Arvoredo ou "o caso da lingüiça", desvendado em abril de 1864, quando, naquela rua – hoje Fernando Machado –, foram achados vários corpos mutilados na residência do casal Catarina Palse e José Ramos, ele dono de um açougue, cuja especialidade eram as lingüiças bastante apreciadas pela população. Ambos foram presos como autores dos crimes e acusados de fabricarem lingüiça com a carne das vítimas, acusação não comprovada no processo oficial. O desaparecimento de Januário Barbosa desencadeou a suspeita, proprietário de uma taverna na Rua da Varzinha – habitada por gente humilde –, o homem fora visto pela última vez no açougue de Ramos. O segundo a desaparecer teria sido o menor José Inácio de Souza Ávila, caixeiro da taverna, e seu cãozinho. Outra versão dos fatos diz que o segundo desaparecido fora o português Joaquim Martins estabelecido com armazém de secos e molhados na Rua da Igreja, esquina com a Rua do Rosário, um homem de posses, razão que teria apressado as buscas policiais ⁴.

A partir desses breves dados, podemos notar que, em relação a esse episódio histórico, as informações contidas nos autos processuais são de algum modo falseadas. Por exemplo, o endereço do açougue, o sobrenome de Catarina e o endereço, posição social e sobrenome de Januário entre outros. Portanto, ao invés de ser fiel aos documentos oficiais da história, de acordo com o procedimento dos romances históricos tradicionais, a narrativa segue a tendência da metaficção historiográfica que adota a distorção proposital da história.

[...] agora desaparecera **alguém grosso e graúdo, um comerciante estabelecido nos cismos da cidade, na rua da Igreja**. E não apenas **Januário Ramos da Silva**, mas também seu criado e cachorro.

[...] que o criminoso haveria de ser um tal de José Ramos, estabelecido **com açougue na rua da Ponte**, e com casa de moradia na rua do Arvoredo (p. 39).

[...] Mas era casado com mulher de furiosa beleza, entontecedora vênus dourada, chamada **Catarina Palsen** (p. 40). (Grifos nossos)

As personalidades nacionais e estrangeiras da História – Pio IX, D. Pedro I, David Canabarro, Napoleão III –, que povoam as visões do protagonista, apesar de, na

⁴ Todas as informações, contidas neste parágrafo até este ponto, foram retiradas do artigo escrito por PESAVENTO, Sandra Jatahy. Catarina come-gente. 2002. Disponível em <www.imaginario.com.br>. Acesso em: 1º jun. 2003, no qual a historiadora utiliza-se de reproduções do processo criminal referente aos assassinatos ocorridos em 1864 na cidade de Porto Alegre.

historiografia oficial, suas atuações possuem uma aura que beira quase à santidade, aparecem na narrativa com um discurso *sui generis*, peculiar, numa posição particularizada, por isso marginalizada, fato que atribui à obra mais uma característica da metaficção historiográfica arrolada por Hutcheon (1991). Napoleão III é o exemplo mais contundente disso, porque, além de estar vivo em 1864, pois morre só oito anos depois, o imperador da França sente-se obscurecido pela figura de Napoleão I e, ao mesmo tempo, não deseja terminar seus dias exilado numa ilha como o tio, queria que escrevessem um *grand finale* para sua vida, porém não procura um dos seus compatriotas mais ilustres, Vitor Hugo, mas, Qorpo Santo, um escritor que, mesmo não sendo nem francês, nem famoso, havia conseguido uma proeza inédita: enganar a província.

- Quero que você me escreva um destino mais nobre que o do Primeiro. Não me agrada ter de sofrer derrota ante os ingleses, e em especial não quero terminar meus dias numa ilha deserta.[...] Por um breve instante Qorpo Santo pressente possuir nas mãos o rumo da História.

[...]

- Mas, Majestade, na França há escritores melhores que eu, em condições superiores para retratar a rota de sua vida.

O visitante ri.

- Mas lhes falta a menor imaginação. Quando as têm, é para tentarem um lugar na Academia. São apenas burocratas, escrevinhadores de dramas aguados; não possuem a força que você possui (p.107- 108).

Professor, comerciante, vereador (Alegrete), tipógrafo, poeta, escritor e dramaturgo, Qorpo Santo ou José Joaquim de Campos Leão, considerado o introdutor do Teatro do Absurdo entre nós, foi para uns uma mente privilegiada, para outros um louco. Suas principais peças teatrais, escritas em 1866, foram levadas ao palco pela primeira vez um século após, em 1966⁵. Em nossos dias, ainda não tem unanimidade da crítica, mas é indiscutível sua presença na História da Literatura sul-rio-grandense e brasileira. Vemos, assim, a ficcionalização de uma figura histórica, pertencente ao passado social e cultural da Província, que foi marginalizada tanto num quanto noutro aspecto. Ao resgatá-la em sua trama, Assis Brasil instiga a revisão e a relativização dos conceitos e valores humanos

⁵ Todos os dados biográficos do teatrólogo estão embasados nas informações contidas em QORPO Santo. Folha de S. Paulo, cad. Folha Ilustrada, 27 jan.. 2001, p. 1. Disponível em <www.sbn-net.com.br/2_canaais/>. Acesso em: 1º mai. 2003.

morais e ideológicos, tidos como nobres e elevados, sobre os quais alicerçou-se a construção da imagem de uma sociedade gaúcha honesta, digna, arrojada, honrada e justa.

-Loucos são todos vocês – grita Qorpo Santo. – Não passam de **cães desta Província, prontos a farejar e comer carne humana.**

[...]

- Cães da Província, sim! Como se não bastasse a mesquinhez e a falta de espírito, não admitem ninguém que lhes seja superior. A suprema alegria passa a ser esta, crucificar um homem que apenas deseja seguir seu destino, que nada mais quer senão partilhar com todos esta mesma natureza mortal, que tem desejos e imaginações a que ninguém se julga no direito, e reputam esses sonhos como algo obscuro. Na verdade, **busco o que todos buscam, só que por meus caminhos.** [...] antes de jogarem toda a culpa das insanidades desta Província em meus ombros, **seria útil resolverem os pequenos homicídios diários, perpetrados nos lares,** os desejos insatisfeitos dos coronéis, das esposas ardorosas que procuram à noite seus maridos nos leitos desabitados, dos padres que têm seu sangue fervendo ao sentir os perfumes femininos invadindo as grades dos confessionários, das moças da alta-roda que devem manter a castidade até que um bruto que lhes dão por marido as desvirgine sem o menor carinho. **Pasma ver como tudo isso é visto e percebido e no entanto é como se não acontecesse, como se todos estivessem entorpecidos.**[...] assim como **teriam vontade de ser como eu, que faço o que quero e não me sujeito a essas cadeias morais. Mas querem um preço a tanta ousadia?** torturem José Ramos e anulem-me a personalidade. **Talvez assim a Província se aquiete** (p.124-125). (Grifos nossos)

A narrativa abre-se também à reflexão do fazer-poético, na medida em que a personagem Qorpo Santo explicita, através da escritura de sua própria produção, conceitos inerentes à criação literária e preocupações e males de que padecem aqueles que a ela se dedicam. Acrescidas a isso estão as reiteradas manifestações de que a vida é um caos e de que a criação literária, quando se aproxima demais da realidade experienciada, é vista como se fosse uma história fantástica, fabulosa, remetendo-nos ao caráter ordenador presente na história e na ficção por seus procedimentos narrativos:

Depois, considerando a folha, acalmando-se, sublinha várias vezes o título, precisa agora de um tema, uma história que sirva para despertar interesse do espectador. Pensa em reis, príncipes, ministros, esses que costumam ser bons personagens que dão boas tramas para o teatro, mas a história não vem. Adultérios são sempre um filão...principalmente nas comédias. Mas está muito batido. Quem sabe **começa por anarquizar tudo, como uma história fabulosa, inconseqüente e torpe como a vida? a vida não tem começo nem fim, a vida é um embrulho medonho, ele próprio não sabe disso por sua própria existência?** É isso! [...].

[...] Uma comédia de lascar! Uma idéia surge, o palco se abre e apenas um ator está em cena, **o Impertinente, que irá dizer tudo, até irá falar mal do próprio autor** [...] (p. 44). (Grifos nossos)

[...] Mas afinal quem é esse *Impertinente* senão um artifício da inteligência? que valor terá a

fala que ele, autor, puser na boca do personagem? o que dirá que não tenha sido dito há milênios, por Ésquilo, Sófocles, Eurípedes? as platéias do mundo estão cansadas, bocejantes de tanto ouvirem asneiras, cópias de cópias,[...] e fingem surpresa e enternecem-se com os finais sabidos e consabidos, uma farsa (p. 55).

A vida é entretanto ainda mais perturbadora. Nela desliza caudal inesperado e subterrâneo, imprevisto **em suas nuances mágicas, escapa às possíveis lógicas de uma urdidura**, tem alçapões misteriosos que se abrem em meio à encenação e tiram de cena os principais personagens, abruptamente acordando a platéia. **Os cenários se alternam no mais lamentável caos**, fazem Otelo matar Desdêmoma em meio a um parque de lírios, [...] **É o caos da vida preferível à regularidade mecânica dos teatros?** (p.56). (Grifos nossos)

Indiscutivelmente associada à metaficção, encontraremos a intertextualidade estabelecida com as peças de Qorpo Santo – *Mateus e Mateusa*, *As relações naturais*, *Hoje sou um; e amanhã outro*, *Um credor da fazenda nacional* –, às quais inúmeras referências são feitas ao longo do texto, além de muitas alusões a títulos e nomes de autores e personagens ligados ou não à dramaturgia universal, tais como: Voltaire (p.20), *Odisséia* (p.43), Margherite Gauthier (personagem) (p.56), *Romeu e Julieta* (p.56), *A nau dos insensatos* (p.88), Corneille (p. 147), Marx (p.217), somente para lembrar de alguns. A intertextualidade e a metaficção integram os dois últimos itens, levantados por Menton (1993), que devem fazer parte do novo romance histórico.

Para concluir, diríamos que em *Cães da Província* discute-se, ainda, a dificuldade de criação: "O papel branco à sua frente, só com aquele escrito: *Minha esposa Inácia*. Dera bem com o início. O resto está difícil, qualquer forma ou era subserviente ou arrogante" (p. 13); o poder de persuasão do teatro: "Uma comédia sarcástica *eles* não podem ignorar, o teatro é um meio poderoso, muito melhor que os livros, os versos, os artigos que ninguém vê. O teatro é como se fosse a vida! (p.43); a luta do escritor entre o que pretende e o que consegue expressar: "Tremenda, ah, tremenda a luta entre o que se aspira e o que se representa" (p. 55); a criação literária como ato divino: "Por um invencível pudor não se inclui a si mesmo. Afinal, Deus nunca pertenceu à Criação" (p.83); a tendência antropofágica da arte: "- E vocês, intelectuais, sempre saúdam a revolução como panacéia para os males do povo, sem se darem conta de que as revoluções exterminam em primeiro lugar com os intelectuais. Saturno devora seus próprios filhos" (p. 216) e, em contraponto a essa idéia, a de que o escritor é um homem comum, nada mais: "O que, Majestade? sou apenas um escritor" (p.249), "Mas na nossa Província iletrada tudo se exige de um homem de letras [...] enfim, aquilo tudo que não sabem e que o homem de letras também não sabe.

O homem de letras sabe apenas escrever" (p. 128).

Por final, quase parafraseando Linda Hutcheon (1991), ao sintetizar as características da metaficção historiográfica, acreditamos que é justamente essa visão antropofágica dos tripés autor/obra/leitor e criador/criação/criatura, adotada na obra, que oportuniza ler o passado histórico pelo viés da perspectiva ficcional, estreitando a distância entre o ontem e o hoje do leitor, portanto um romance histórico que, fazendo jus à sua pós-modernidade, usa uma aparente estratégia tradicional, apenas para negá-la.

Mas, talvez, uma das mais importantes reflexões sugeridas, nesta narrativa, seja a existência, ou não, de fronteiras entre a realidade e a ficção ou entre a vida e a criação literária, materializada ora no discurso desafiador do protagonista: "Agora nada mais resta, a não ser a incongruência da vida ou a loucura absurda do teatro" (p.82), ora no discurso afinado e poético do narrador de *Cães da Província*: "Onde termina a mentira começa o sonho; e onde este acaba começa a mentira" (p. 251).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Cães da Província. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, s.d.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. La forma clásica de la novela histórica. In: _____. *La novela histórica*. México: ediciones era, 1966.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Catarina come-gente. 2002. Disponível em <www.imaginario.com.br>. Acesso em: 1º jun. 2003.

QORPO Santo. Folha de S. Paulo, cad. Folha Ilustrada, 27 jan.. 2001, p. 1. Disponível em <www.sbn-net.com.br/2_canais/>. Acesso em: 1º mai. 2003.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.