

MARIA HELENA DE MOURA ARIAS

**O HOMEM QUE ENGANOU A PROVÍNCIA OU AS
PERIPÉCIAS DE QORPO-SANTO: uma leitura de *Cães da
província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.**

**Assis
2009**

MARIA HELENA DE MOURA ARIAS

**O HOMEM QUE ENGANOU A PROVÍNCIA OU AS
PERIPÉCIAS DE QORPO-SANTO: uma leitura de *Cães da
província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.**

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis-UNESP-
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de conhecimento: Literatura e Vida
Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto
Esteves

**Assis
2009**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

A696h Arias, Maria Helena de Moura.
O homem que enganou a província ou as peripécias de Qorpo-Santo: uma leitura de Cães da província, de Luiz Antonio de Assis Brasil / Maria Helena de Moura Arias. – Assis, 2008.
165fls. + anexos no final da obra.

Orientador: Antonio Roberto Esteves.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.
Inclui bibliografia.

1. Ficção brasileira – Estudo e ensino – Teses. 2. Ficção brasileira –

**Ao meu pai, ao meu esposo e aos meus filhos:
Beatriz;
Izabela e
David**

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves;

Ao Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil;

A Profa. Dra. Maria Eunice Moreira;

Aos funcionários da Biblioteca da Universidade Estadual de Londrina;

Aos colegas da Editora da UEL;

Ao Miguel Duarte, do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul pelas preciosas informações sobre Qorpo-Santo e sobre os crimes da Rua do Arvoredo;

Aos funcionários da Biblioteca da PUC-RS;

Aos funcionários da Biblioteca Estadual do Rio Grande do Sul;

O leitor do romance está, contudo, só. Está mais só do que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está pronto a dar voz às palavras para levá-las a outros). Na sua solidão, o leitor do romance apodera-se da sua matéria muito mais egoisticamente do que qualquer outro. Está disposto a apropriar-se inteiramente desta matéria; de certo modo, a devorá-la, sim. Sim, ele aniquila, devora a matéria, como o fogo devora a lenha na lareira. A tensão que percorre o romance assemelha-se muito ao sopro de ar que alimenta a chama e estimula a sua dança. É uma matéria seca, da qual se alimenta o interesse ardente do leitor.

(Walter Benjamin)

ARIAS, Maria Helena de Moura. *O homem que enganou a província ou as peripécias de Qorpo-Santo: uma leitura de Cães da Província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. 2008. 165 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Assis.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo o estudo do romance *Cães da Província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, publicado em 1987, que tem como protagonista o dramaturgo José Joaquim Campos de Leão, o Qorpo-Santo. O cenário é a cidade de Porto Alegre das últimas décadas do século XIX, época em que Qorpo-Santo viveu e criou o seu teatro, reconhecidamente inusitado e, por isso, incompreendido. Este romance apresenta elementos instigantes como, por exemplo, a freqüente utilização da intertextualidade, principalmente com a obra do dramaturgo gaúcho. Sendo assim, pretendemos abordar as características gerais que determinam o fator estético, no âmbito do novo romance histórico, contempladas em *Cães da Província*, para mostrar como a literatura, valendo-se da elaboração da linguagem, trabalha os elementos da história, ordenando-os e reescrevendo-os de modo particular. Ainda que, sem furtar-se a discutir os problemas do homem em sua relação com seus semelhantes, e com o contexto em que está inserido, o novo romance histórico não pretende apresentar verdades absolutas, mas verdades relativas que, pela plurissignificação da linguagem, possibilitam ao leitor confrontar essas variantes para poder escolher dentre elas a que mais se aproxime de seu desejo.

Palavras-chave: Cães da Província. Luiz Antonio de Assis Brasil. Romance histórico brasileiro contemporâneo. Metaficção historiográfica.

ARIAS, Maria Helena de Moura. *The man who tricked the province or the adventures of Qorpo-Santo: a reading of Cães da Província* of Luiz Antonio de Assis Brasil. 2008. 165 f. Thesis (Ph.D. in Literature) - Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Assis.

ABSTRACT

This paper aims to study the novel *Cães da Província* of Luiz Antonio de Assis Brasil, published in 1987, whose protagonist is the playwright José Joaquim Campos de Leão, the Qorpo-Santo. The setting is the city of Porto Alegre in the last decades of the nineteenth century, when Qorpo-Santo lived and created his theater, admittedly unusual and so misunderstood. This novel presents instigating elements such as the frequent use of intertextuality, especially with the work of the south Brazilian playwright. Therefore, we intend to address the general characteristics that determine the aesthetic factor, in the context of new historical novel, contained in *Cães da Província*, in order to show how the literature, considering the development of language, works with the elements of History, ordering them and rewriting them in a particular way. Even if, without discussing the problems of man in his relationship with his peers, and with the context in which it is inserted, the new historical novel does not intend to present absolute truths, but relative truths that, by the plurisignification of language, enable the reader to confront these variants to choose, among them, the one that comes closest to his desire.

Keywords: *Cães da província*. Luiz Antonio de Assis Brasil. Brazilian contemporary historical novel. Historiographical metafiction.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. Qorpo-Santo-o homem que enganou a província.....	20
2. Qorpo-Santo: ora sou um, ora sou outro.....	37
3. Os crimes da rua do Arvoredo.....	49
4. A loucura de Qorpo-Santo.....	58
5. Cartografias da província.....	69
6. O desafio da metaficção.....	79
7. Esboços intertextuais.....	93
Conclusão.....	111
Referências.....	118
Anexos.....	127

Introdução

O livro que escreveis há de conter disparates fabulosos, com os quais nada têm que ver as pontualidades da verdade, nem as observações da astrologia, nem lhe servem de coisa alguma as medidas geométricas, nem a confutação dos argumentos usados pela retórica, nem tem necessidade de fazer sermões aos leitores misturando o humano com o divino, mistura esta que não deve sair de algum cristão entendimento [...] Procurai também que, quando ler o vosso livro, o melancólico se alegre e solte uma risada, que o simples não se enfade, o discreto se admire, da vossa invenção, o grave não despreze, nem o prudente deixe de gabá-la.
(Miguel de Cervantes-Dom Quixote de La Mancha)

Ao descrever o quadro “Las Meninas”, do pintor Diego Velázquez (1599-1660), considerado a figura mais importante do barroco espanhol, Michel Foucault (2007) chama a atenção para a presença do pintor no próprio quadro dizendo que este não tem um sistema sutil de evasivas e que, distanciando-se um pouco, colocou-se ao lado da obra em que trabalha. A obra de Velázquez é complexa, representa a fusão do real com o imaginário e envolve várias personagens como uma cena em movimento. Segundo Foucault (2007), o pintor se fixou em um ponto invisível que nós espectadores podemos facilmente determinar, pois esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. Diz ainda que o espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível, uma vez que não é representado no espaço do quadro e se situa neste ponto

cego a que ele chama de esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos. Somos, assim, ligados à obra porque olhamos para o quadro de um pintor que nos contempla. Foucault (2007) explica que talvez haja neste quadro de Velázquez a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Assim, “ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gostos que a fazem nascer” (FOUCAULT, 2007, p. 20).

Dessa forma, os fragmentos indicados da análise que Foucault realiza sobre o quadro “Las Meninas” desempenham neste texto introdutório a função de, metaforicamente, apontar para as diversas leituras presentes no novo romance histórico. Isto porque, no tecido narrativo deste subgênero nos surpreendemos a cada página folheada ou a cada releitura, porque está repleto de dados mascarados pela ambigüidade os quais apontam uma vasta extensão de idéias que elucidam ao mesmo tempo que confundem.

Talvez isso se deva ao fato de que, como justifica Weinhardt (1999), “o romance histórico serve-se de documentos, os mesmos do discurso historiográfico, eventualmente evocados, às vezes colados ao discurso ficcional” (WEINHARDT, 1999, p. 343). A autora diz ainda:

Mas as conseqüências não são exatamente as mesmas, ainda que nada impeça que coincidam em muitos aspectos. Quando apropriados pelo ficcionista, os documentos perdem a função que tiveram em vista do interlocutor para o qual foram produzidos, mas também não têm o mesmo uso que o historiador faz deles, ainda que esse profissional Os empregue recorrendo à imaginação ou aos recursos de desmontagem proposta pelos defensores da história narrativa (WEINHARDT, 1999, p. 343).

Nesse contexto, este trabalho pretende abordar o romance *Cães da Província* do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil¹, que oferece uma estrutura multifacetada ao apresentar José Joaquim Campos de Leão, o Qorpo-Santo-(1829-1883), como protagonista que atua de forma burlesca dentro de um curioso painel da cidade de Porto Alegre no século XIX, ocasião em que esteve às voltas com um processo de interdição e testemunhou os famosos crimes da Rua do Arvoredo.

Pode-se dizer que Assis Brasil tem quase toda a sua produção literária vinculada ao subgênero que a crítica convencionou chamar de romance histórico. Ele próprio costuma afirmar que se sente melhor escrevendo textos sobre o passado porque tem maior liberdade criativa quando a ação se desenvolve no passado. Além disso, o escritor aponta as diferenças entre romance histórico tradicional e o contemporâneo: “Aquilo que se chama de romance histórico tradicional é o texto narrativo onde o autor abdica de seu tempo e tenta reconstruir, através da ficção, o episódio histórico, detalhe por detalhe, batalha por batalha [...]” (ASSIS BRASIL, 1997c, p. 386). Já sobre o romance histórico contemporâneo, afirma:

O autor do dito romance histórico de hoje - e mais uma vez lembramos nossas ressalvas ao gênero - tem uma atitude completamente diversa, que redundando num texto também diverso do anterior. Como autor de hoje, seu compromisso é com o estético e com o cultural, e, por isso, não renuncia a seu próprio tempo. É alguém que olha para trás ou para os lados, sim, que rememora o episódio histórico, sim - pregresso ou em ato, mas sem arredar pé de sua condição de intelectual de hoje com critérios de hoje, com os valores de hoje, com a estética de hoje e com profunda intencionalidade. Por essa razão autoriza-se a não interpretar, mas a reinterpretar o fato histórico no propósito narrativo; habilita-se a comentar; fazer projeções, deformar, enfim comporta-se como verdadeiro artista (ASSIS BRASIL, 1997c, p. 386).

¹ O romancista Luiz Antonio de Assis Brasil nasceu em 1945 e vive em Porto Alegre. Passou parte da infância em Estrela, com a família, que de lá retornou à capital em 1957. Cinco anos mais tarde, começa a estudar violoncelo. Em 1963 termina o curso clássico. O ano do golpe militar coincide com sua entrada no exército. Um ano mais tarde ingressa no curso de Direito da PUCRS e também passa a fazer parte da OSPA - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Forma-se em Direito em 1970. Em 1975 começa a sua carreira nas letras colaborando na imprensa com artigos históricos e literários. O escritor, que já recebeu inúmeros prêmios literários, publicou 17 romances em carreira iniciada em 1978 com *Um quarto de légua em quadro* (**síntese das obras-ver Anexo I**).

Ao abordar o romance histórico tradicional como um todo, é necessário observar o que propõe Lukács (1966) quando, ao analisar a obra de Walter Scott, argumenta que o romance histórico de sua autoria é uma continuação em linha reta da grande novela social realista do século XVII:

La grandeza de Scott está en íntima relación con su conservadorismo, en buena parte estrecho. Busca el “camino medio” entre los extremos y se afana por mostrar poéticamente la realidad histórica de este camino, basándose para ello en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa. Esta tendencia fundamental de su obra se manifiesta inmediatamente en su manera de inventar la fabula y el modo en que elige la figura central (LUKÁCS, 1966, p. 32).

Lukács (1966) diz ainda que a fidelidade histórica de Walter Scott está na explicitação de uma grande necessidade histórica, que se impõe através da apaixonada atuação dos indivíduos, mas com frequência contra sua psicologia, assim como na fundamentação desta necessidade nas bases econômicas e sociais reais da vida do povo.

Fredric Jameson (2007) argumenta que o novo romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: “o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192).

Assim, a vertente associada ao romance histórico contemporâneo trata de resgatar elementos peculiares através da releitura da história da leitura ilimitada dos fatos ocorridos no passado, criados pelo homem ou por ele sacralizados. E é, antes de tudo, uma leitura semiotizada, considerando sua abordagem aberta, da qual faz parte o conceito bakhtiniano de dialogismo, conforme Fiorin (2006), quando ressalta que os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre medida pela linguagem:

Pois o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o

dialogismo. Como se vê, se não temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem (FIORIN, 2006, p. 167).

Na essência, o novo romance histórico pressupõe uma ruptura com os padrões normatizadores da criação literária. Este vai ser a negação de qualquer norma, transcendendo ao paradigma obsoleto da criação filtrada por modelos pré-concebidos. E esta constatação se dá, conforme afirma Fredric Jameson (2007), dentro da pós-modernidade que é o momento em que romance histórico renasce. Segundo ele, mediante uma reestruturação inteiramente nova e com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica. Acrescenta ainda que a versão envolveria não a dúvida, mas apenas a multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias. Para tanto, Jameson cita os romances do realismo-mágico latino americano, os quais imbuídos dos poderes do falso e das mais exageradas invenções de um passado e também de um futuro fabuloso e irreal, mexem com o nosso senso de história e “perturbam a inanidade de nossa historicidade temporal e tentam convulsivamente reanimar o adormecido senso existencial do tempo com o potente remédio da mentira e das fábulas impossíveis” (JAMESON, 2007, p.202).

Também Perry Anderson (2007) constata que hoje o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, até mais que no seu auge, o início do século XIX. Para Anderson (2007), esta ressurreição foi uma mutação, pois as novas formas anunciam a chegada do pós-modernismo, fenômeno que atingiu todas as artes. No entanto, no que se refere à literatura, este autor considera que a mudança mais notável operada na ficção foi a sua reorganização em torno do passado. E como característica do romance histórico, reinventado para pós-modernos, distingue a mistura dos tempos, combinando e antecedendo passado e presente, além de se propor a: “exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens

centrais; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses” (ANDERSON, 2007, p.217).

Peterson (1995), quando menciona a literatura produzida no século XX, enfatiza que o romance contemporâneo é o gênero literário e discursivo privilegiado em que se expressam os conflitos entre o homem e a comunidade. E analisando Bakhtin, justifica sua posição, dizendo que a objetivação das linguagens e a relativização da consciência tornam inadmissível a idéia de uma linguagem única no romance.

Pode-se dizer que a escritura de Assis Brasil insere-se nessa condição por trazer informações que provocam a desmistificação de fatos, nomes e heróis consagrados pela história oficial. Pois, de acordo com Fernandes (2000), Assis Brasil desconstrói a historiografia oficial, acrescentando sentimentos de personagens que são ignoradas pelas crônicas factuais, ou seja, “daqueles seres comuns que se deparam com os acontecimentos sem nem mesmo saber por que, alheios à sua função nos (des) caminhos da história”. Segundo ele, na ficção de Assis Brasil “não há heróis, não há personagens míticas; há apenas seres de carne e osso, movidos pelos seus próprios interesses” (FERNANDES, 2000, p. 124).

Faz-se necessário esclarecer que neste trabalho, não temos a intenção de discutir a pós-modernidade² como fenômeno literário, apesar de nos valermos de alguns conceitos e propostas atribuídos por Linda Hutcheon a esse fenômeno, especificamente as relações entre literatura e história. Hutcheon (1991), por exemplo, destaca que a separação entre o literário e o histórico é contestada na teoria e na arte pós-modernas e

² Sobre a pós-modernidade, Assis Brasil a define como um grande chapéu que serve para muitas cabeças das mais variadas formas. Diz ainda que pós-modernismo é o nome que se dá a tudo isso e tem mil vertentes, e declara que: “O que acho legal na época em que se vive, é a liberdade estética. Isso é muito bom. Há autores que são mais comportados em termos de linguagem, como é o meu caso. Outros que tentam revolucionar e tudo mais” (ASSIS BRASIL, 2005).

que as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva, as duas são identificadas como construtos lingüísticos altamente convencionalizados em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, 141).

E esta obra de caráter histórico encontra respaldo nas projeções feitas por Fernando Aínsa (1991) quando estabelece fronteiras entre o romance histórico tradicional e o contemporâneo destacando algumas de suas características como a releitura da história fundamentada no historicismo crítico. Esta releitura se apresenta como paródia da historiografia oficial, expondo o confronto de diferentes interpretações as quais podem ser contraditórias, realçando a multiplicidade de perspectivas. Aínsa (1991) afirma que o novo romance histórico aboliu a distância épica do romance histórico tradicional, permitindo, desta forma, uma aproximação com o passado numa verdadeira atitude dialogante. Por outro lado, ao mesmo tempo em que se aproxima, este gênero se distancia deliberadamente na relação com a historiografia oficial, cujos mitos fundadores têm se degradado. O autor destaca também que este tipo de romance se caracteriza pela superposição de tempos históricos diferentes e que as interferências podem ser tanto do passado como do futuro em forma de anacronias propositais. Prosseguindo, Fernando Aínsa (1991) apresenta ainda, como particularidade do novo romance histórico, a utilização ou não de documentos históricos na elaboração da obra, apesar de que seus autores procuram trabalhar a partir do que ele chama de “pura invenção” mimética de crônicas e relações. Lembra também que as modalidades expressivas destas obras são muito diversas e que a escritura paródica nos dá a chave para sintetizar o romance histórico contemporâneo, pois a desconstrução paródica re-

humaniza personagens históricos transformados em homens de mármore o que, para ele, é o atributo mais importante deste subgênero: “[...] *buscar entre las ruinas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea*” (AÍNSA, 1991, p. 85).

No contexto dessa discussão, Marobin (1985) traça um paralelo entre a obra de Assis Brasil com a de Érico Veríssimo, quando argumenta que a trilogia de Érico Veríssimo de *O tempo e vento*; *O Retrato* e o *Arquipélago* têm um contraponto na saga rio grandense de Luiz Antonio de Assis Brasil e afirma:

O Paineiro evolutivo do Rio Grande do Sul só não é idêntico nos dois autores regionalistas, mas análogo, isto é, parte semelhante, parte diferente. Ambos apresentam cenários de fundo histórico do Rio Grande do Sul, mas diferem no acento e no enfoque. Érico Veríssimo mantém-se equidistante entre a exaltação do monarca das coxilhas e o herói - pobre diabo, do período da decadência das estâncias da fronteira. Luiz Antonio de Assis Brasil carrega indiscutivelmente, as tintas na sátira ao monarca das coxilhas, ao herói que hoje já não existe e, talvez nunca existiu (MAROBIM, 1985, p.122).

No entanto, o próprio Assis Brasil, que efetivamente foi comparado a Érico Veríssimo à época de sua estréia como romancista, jamais aceitou o fato e até escreveu uma nota explicativa sobre o assunto, em que destaca:

A frase do crítico atormentou-me por algum tempo. Pensei que meus livros e todos os outros que viessem não teriam a menor importância, dado que haveria sempre alguém a invocar a herança literária de Érico. Os temas não pertencem a ninguém. Eles são da vida e das circunstâncias. A perspectiva de cada escritor é que será o verdadeiro divisor de águas. O pampa não é o pampa. O pampa do escritor A não é o pampa do escritor B (ASSIS BRASIL-entrevista, 2005).

Santos (2007) chama a atenção para o fato de que Luiz Antonio de Assis Brasil, desde o seu primeiro romance, está comprometido com a história, mas que não se trata de idéia do romance histórico nos moldes do Romantismo que buscava a associação entre realidade histórica e ficção, pois Assis Brasil caminha em sentido contrário,

segundo ele, quando o percurso histórico de que se utiliza ficcionalmente é apenas um mote para mostrar o “outro lado” da história:

Assis Brasil não se vale de uma mera relação entre literatura e história, como se tratasse da correspondência entre as duas ordens, mas como desenvolvimento dessas duas formas a partir de uma contradição interna, ainda que seus romances tenham como referência a história e o homem ligados ao contexto conhecido e reconhecido do Rio Grande do Sul (SANTOS, 2007, p. 25).

Ainda, de acordo com Celmer (2007), em *Cães da Província*, Assis Brasil apropriou-se da fala do historiador ao incorporar, à sua narrativa, pormenores do passado acontecidos na Porto Alegre do século XIX. No entanto,

Ao fazer 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 (CELMER, 2007, p.06).

Desta maneira, tendo como alicerce as proposições apontadas por Fernando Aínsa (1991), pretendemos abordar características gerais que determinam o fator estético do novo romance histórico contempladas na obra *Cães da província* para mostrar como a literatura, valendo-se da elaboração da linguagem trabalha os elementos da história ordenando-os e reescrevendo-s de modo particular. Ainda que sem furtar-se a discutir os problemas do homem em sua relação consigo próprio, com seus semelhantes e com o meio em que está inserida a obra literária, neste caso, o novo romance histórico, não pretende apresentar verdades absolutas, mas verdades relativas que, pela plurissignificação da linguagem, possibilitem ao leitor confrontar essas variantes para poder escolher entre esses vários pontos de vista aquele que esteja mais próximo de seu desejo.

Fundamentalmente é preciso alertar que para a elaboração deste trabalho, nos apoiamos em diversas fontes, entre elas documentos pertinentes a Qorpo-Santo e aos

Crimes da Rua do Arvoredo. Isso porque a interdição de Qorpo-Santo e os assassinatos são os fatos históricos presentes no romance que o inclui no rol de romances históricos. Queremos desta forma, justificar nossa decisão em abordar este aspecto, mas considerando principalmente toda a riqueza presente na construção da obra. Por isso, esta não é uma Tese que busca apenas identificar *Cães da província* como romance histórico, mas que, além disso, pretende realçá-lo como um romance que se utiliza das informações disponibilizadas pela história para falar do escritor, de sua produção e da literatura, traduzindo a relação destes elementos com a sociedade.

Mesmo correndo o risco de parecer dispersas, dividimos este trabalho em sete partes. A primeira delas discorre sobre o romance em si, apresentando um quadro geral de suas particularidades, tais como enredo, protagonista, personagens históricos, periféricos ou não, um breve contraponto sobre história e romance histórico e, principalmente, na forma de expressão do narrador que se apóia nas idéias de carnavalização de Mikhail Bakhtin para apresentar a história de Qorpo-Santo e seu contexto. A segunda parte é dedicada ao protagonista Qorpo-Santo e é importante frisar que, neste bloco, serão mencionadas não só informações sobre a personalidade histórica ou o escritor e sua obra, mas principalmente quais desses aspectos históricos foram utilizados por Assis Brasil na construção do protagonista de seu romance. Na terceira parte, trataremos do episódio dos crimes da Rua do Arvoredo, fato histórico ocorrido em Porto Alegre no século XIX, que chocou a população local, ficou conhecido até internacionalmente e que foi reconstruído no romance para cruzar com outra narrativa de cunho sinistro que é o assassinato de Lucrecia por parte de Eusébio Cavalcante, seu marido e amigo de Qorpo-Santo.

A quarta parte é dedicada à análise da loucura de Qorpo-Santo, tendo como ponto de partida o processo de interdição sofrido por ele a pedido de sua esposa, além de informações sobre o tratamento dado a doentes mentais no século XIX relacionadas ao diálogo dos peritos que avaliaram Qorpo-Santo, doutores Landell e Joaquim Pedro, que ocupam, de modo ficcionalizado, parte do romance. Na quinta parte, será apresentada breve discussão sobre o cenário do romance, a cidade de Porto Alegre, mas associado às alterações espaciais e temporais realizadas pelo narrador e pelas mudanças bruscas impostas pela insanidade de Qorpo-Santo, a qual possibilita completo desordenamento destes fatores. A proposta da metaficção está presente na sexta parte deste trabalho. A discussão da obra de arte literária é uma constante em *Cães da província*, assim, este aspecto emoldura amplamente este romance porque o protagonista é um escritor. Por isso, a metaficção será abordada tendo como esteio as propostas criativas de Qorpo-Santo amarradas à análise sobre sua vinculação literária feita pelo narrador. A sétima e última parte deste trabalho dará lugar à discussão da intertextualidade presente no romance. Serão apontadas as principais indicações intertextuais, suas prováveis fontes e sua função. Este fator, assim como a metaficção, é o ponto gerador da construção de *Cães da província*, sendo, ainda, características que têm intensa relação com o novo romance histórico.

1. Qorpo-Santo: o homem que enganou a província.

Quem quiser tentar uma transposição cênica desta peça, precisa empenhar-se com todos os meios para conseguir o máximo efeito a fim de que as personagens não se confundam com os atores da companhia. A disposição de uns e outros, indicada nas rubricas, quando os primeiros subirem ao palco, ajudará, sem dúvida, assim como uma coloração diferente da luz, mediante refletores apropriados. Porém, o meio mais eficaz e idôneo, que aqui se sugere, será o uso de máscaras especiais para as personagens- máscaras feitas especialmente de um material que não amoleça com o suor e que, no entanto, seja leve para os atores que deverão usá-las. Deverão ser trabalhadas e recortadas de modo a deixar livres os olhos, as narinas, a boca. Interpretar-se-á também o sentido profundo da peça. As personagens não deverão, com efeito, aparecer como fantasmas, mas como realidades criadas, elaborações imutáveis da fantasia e, portanto, mais reais e consistentes, do que a volúvel naturalidade dos atores. (Pirandello- Seis personagens em busca de um autor)

Cães da província é uma importante marca no quadro construído pelo romance histórico contemporâneo, pois está repleto de características apontadas pelos críticos como atributo desta categoria romanesca. Nele estão centrados aspectos que direcionam a uma leitura crítica da história, os quais se apóiam principalmente no jogo da metaficção e da intertextualidade.

Publicado em 1987 e tendo como cenário a cidade de Porto Alegre, o romance aborda a existência de José Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo-Santo que escreveu inúmeras peças de teatro na segunda metade do século XIX.

Neste livro, Qorpo-Santo é um comerciante desiludido pelas constantes derrotas sofridas e pela frustração de não poder mais se dedicar ao ofício de educador. Tem como único amigo o também comerciante Eusébio Cavalcante. Na cena inicial do romance, Eusébio procura o amigo para desabafar, pois está cismado com a idéia de que sua esposa Lucrécia o trai. Qorpo-Santo o conforta dizendo para não se preocupar. No entanto, a traição ocorre e Lucrécia foge com seu amante. Mas Eusébio não é o único a ter problemas com a esposa, pois Qorpo-Santo foi abandonado pela sua que, além disso, abre um processo de interdição contra ele, com a alegação de que não é mais capaz de administrar seus bens.

Paralelamente a estes acontecimentos, a cidade vive intensa movimentação no setor policial devido a uma série de misteriosos desaparecimentos. O açougueiro José Ramos e sua mulher Catarina Palsen acabam presos e são acusados de vários assassinatos. O caso é nomeado “Os Crimes da Rua do Arvoredo”. Qorpo-Santo vê nestes fatos uma ótima oportunidade para colocar em prática seus planos de artista e criador. Aproveita-se da confusão na casa do açougueiro e orienta Eusébio a reconhecer um daqueles corpos em decomposição ali encontrados como sendo de Lucrécia, já que seu amigo havia comunicado ao delegado sobre o desaparecimento da esposa, também idéia de Qorpo-Santo. Ele o faz e assim, de maneira solene, realiza o velório e o sepultamento. Qorpo-Santo vibra com a encenação e decide que sua mais recente obra será chamada “O Homem que Enganou a Província”.

No entanto, fragilizado pelas constantes crises, Qorpo-Santo é finalmente interdito e enviado para o hospício Dom Pedro II no Rio de Janeiro. Esse processo mesclado ao episódio dos assassinatos acaba aguçando a curiosidade e a revolta dos moradores, da provinciana Porto Alegre. Tendo esses acontecimentos como foco central, *Cães da província*, também dirige a discussão para a temática da identidade e da marginalização e o isolamento do ser humano.

Nesse contexto, parodiando os romances de tese do século XIX, o romance aborda ainda o campo da psiquiatria, inserindo duas personagens que debatem sobre os cuidados com pacientes com distúrbios mentais, opondo procedimentos novos aos considerados antiquados. Assim, centralizando a ação nas últimas décadas do século XIX, *Cães da província* esboça os traços de um Brasil que respira os minguados ares monárquicos, ensejando uma República. Mariza Lajolo (1988) afirma que o romance é magnífico, pois aplaina, na maestria com que é narrado, o garimpo que reconstrói, “entrelaçando notícias de jornal e fantasias, inventando onde é preciso, fundindo Qorpo-Santo na multidão de pessoas e eventos de seu tempo, numa geografia retraçada e num ambiente que exala veracidade” (LAJOLO, 1988, p. 09). Mas como foi citado, é no trabalho com a metaficção e a intertextualidade que o autor permitiu-se o encontro e o resgate da essência desta personagem, sua espontaneidade e conflitos gerados pela relação com o fazer literário. Trata-se da sexta obra do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, que experimenta uma nova composição temática ao misturar história e ficção protagonizadas por um escritor, ampliando assim as tendências já percebidas em relação ao novo romance histórico:

Vários romances trazem como protagonistas escritores canônicos da literatura brasileira e, através deles, discutem não apenas a história do país com múltiplos dilemas e a inserção de tais escritores nessa história, mas principalmente a própria história da nossa literatura (ESTEVEVES, 1998, p.144-145).

Weinhardt (2004) considera a figuração da vida de escritores para constituir-se num dos veios bastante fecundos da produção brasileira ficcional contemporânea. Segundo ela, no entanto, o romance *Cães da província* ocupa uma posição diferenciada entre as obras contemporâneas, em que escritores são personagens, independente das soluções estéticas encontradas pelos autores, por focalizar uma figura marginal na história literária, no caso Qorpo-Santo.

Tratando da construção discursiva da obra, a autora acrescenta ainda que *Cães da província* é formado pela consciência lingüística de Assis Brasil e pela voz estilizada de Qorpo-Santo. Segundo ela, esta estilização acontece condicionada por uma consciência do final do século XX. Destaca que, num estágio da ficção em que predominam a metalinguagem, a pluralidade de vozes narrativas e, sobretudo, o questionamento do estatuto da verdade histórica e o reconhecimento da realidade com a construção verbal, a personagem Qorpo-Santo merece lugar de destaque, independente da existência empírica, no século XIX, do dramaturgo, do cidadão Qorpo-Santo.

Volnyr Santos (1990), por sua vez lembra que *Cães da província* é um livro que traz para discussão a figura polêmica de Qorpo-Santo: “Qorpo-Santo como personagem permite repensar a literatura como forma de conhecimento, já que se estabelece no livro, uma contigüidade entre ficção e documento” (SANTOS, 1990, p. 72-73).

Para Benedito Nunes (1988) o romance histórico pode ser definido como história-arte, pois além de ser uma narrativa dos acontecimentos, fornece uma imagem do passado recuperado. Ou seja, “não se exime, portanto, do esforço de imagem projetiva, que acusa a vivência particular do historiador, parente próximo do artista” (NUNES, 1988, p.10).

De acordo com José Américo Miranda (2000), o objeto da história é o passado: “é a história que faz vir ao presente o que já não está mais aí. O objeto do romance é a imaginação do homem. É ele que traz ao nosso presente o que jamais esteve aí” (MIRANDA, 2000, p. 17). No entanto, o romance histórico também traz o passado, como declara Geysa Silva (2000): “Assim, tratando a história como narrativa, o escritor contemporâneo realiza a desconstrução dos fatos e dramatiza as circunstâncias, para que se possa usufruir a instantânea experiência da vida” (SILVA, 2000, p. 181). Servindo-se de parâmetros oficiais e, por uma questão de cientificidade reconhecida, a história ganha terreno no campo da credibilidade e aceitação, enquanto que o romance deflagra o espanto e a dúvida: “Narrativa modificadora inscrita no terreno poético, de vez que a ambigüidade é um fator decisivo em sua composição, na tentativa de pensar algo que não seja o ‘mesmo’ e para isto encontrar alguma ressonância do público leitor” (SILVA, 2000, p. 180).

Em seu texto “Fronteiras da Ficção”, Sandra J. Pesavento (2000) aborda esta representação e a re-apresentação dos fatos históricos feitos pelo narrador que conta sobre aquilo que viu e ouviu a um público ouvinte ou leitor. Segundo ela, Heródoto é o próprio exemplo desta representação, pois contava a um público de gregos como eram os não gregos. Tudo a partir do que vira e ouvira, de acordo com seu ponto de vista, “Ele preside a composição narrativa, selecionando os testemunhos e organizando o enredo, quando se dispõe a recolher depoimentos. Heródoto recolhe do mundo aquilo que faz sentido à sensibilidade dos gregos” (PESAVENTO, 2000, p.34). A autora destaca que a ficção tende a construir o passado com “imaginação criadora”. Já a história pode ser considerada uma ficção controlada pelo arquivo ou por documentos do passado.

Seguindo esta perspectiva, Mata Induráin (1995) destaca que aos romancistas são permitidas certas licenças e falsificações no tratamento de personagens e feitos históricos. Mas é preciso, no entanto, alertar que estes propósitos encontram maior ressonância no novo romance histórico do que em sua forma tradicional.

No existe una incompatibilidad entre historia y literatura; la historia supone rigor, fidelidad, exactitud, y la novela aporta fantasía, imaginación, en una palabra, ficción literaria. La presencia de elementos históricos en una obra literaria no sólo no la destruye como tal, sino que puede contribuir poderosamente a embellecerla y enriquecerla. Todo se reduce a una cuestión de proporciones, a que ambos elementos, el histórico y el ficcional, se mezclen en la cantidad y de la manera adecuadas (siempre y cuando, claro está, esa mezcla está hecha además con arte) (MATA INDURÁIN, 1995, p. 6).

De maneira expressiva, este subgênero vai romper com o modelo Scottiano de romance-histórico, fazendo com que personagens históricos sejam deslocados, ou ao seu tempo histórico, ou a qualquer outro tempo dentro de uma quase absurda proposta de reinvenção e conseqüente sobreposição deste mesmo tempo. Além de alterar os alicerces temporais, o novo romance histórico vai eliminar também o espaço que poderá se posicionar entre o discurso do narrador e a indicação do personagem.

E por ser *Cães da província* um romance histórico com propostas vinculadas ao fazer literário, a análise que se pretende neste trabalho poderá incorrer em fragmentação, pela estrutura diversificada e em que todos os aspectos são relevantes, resultando assim, em uma das peculiaridades assinaladas por Linda Hutcheon (1991) dentro da metaficção historiográfica. Para a crítica canadense “a metaficção historiográfica, estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (HUTCHEON, 1991, p.155).

É necessário destacar que a construção do romance se dá em forma de espelho, refletindo o hibridismo presente nas narrativas contemporâneas, aspecto este sugerido já nas primeiras páginas:

- Olhe lá, Qorpo-Santo, o rio parece um espelho. Ele olha para onde o dedo tímido de Eusébio indica, e concorda; o Guaíba é, a este hora, uma chapa luminosa de contornos irregulares, dourada e lisa, que reflete barbaramente as cores do céu que se avermelha para os lados do poente, obrigando quase a ter-se os olhos premidos de tanta claridade (ASSIS BRASIL, 1996, p. 19).

É constitutiva de Cães da província a divisão em três partes que são apresentadas em forma de sumário, as quais organizam a narrativa: Parte I – “Divinizemo-nos antes, se pudermos” – em que o narrador apresenta a cidade, todas as preocupações da população em relação aos crimes, os personagens e as primeiras interferências de Qorpo-Santo; Parte II – “Como pode um homem provar que não é louco?” – em que o narrador trabalha com a idéia da interdição de Qorpo-Santo e proporciona amplo debate sobre as primeiras inserções da medicina psiquiátrica no que tange ao tratamento dado aos doentes mentais nas últimas décadas do século XIX; Parte III – “Onde termina a mentira, começa o sonho”- em que são concluídas as narrativas atinentes aos assassinatos e à interdição de Qorpo-Santo com sua posterior retirada para o Rio de Janeiro para tratamento de saúde. Nesta última parte percebe-se maior ingerência das alucinações no protagonista.

O romance traz também uma diversificada e consistente galeria de personagens, em sua maioria históricos. Desta infinidade de personagens, alguns surgem como meros figurantes, outras, no entanto, podem ser incluídos como personagens de reconhecida complexidade e densidade psicológica, como é o caso do protagonista Qorpo-Santo, Eusébio, Dr. Dario Calado, Dr. Joaquim Pedro, Inácia e Januário (Inesperto). São, portanto, personagens redondos, “entidades complexas, multifacetadas, imagens ao mesmo tempo totais e particularíssimas do homem” (SEGOLIN, 1978, p. 80).

De acordo com Fernando Segolin (1978), estas personagens poderiam ser caracterizadas como personagem texto, porque, segundo ele: “a personagem texto é o próprio texto feito personagem e sujeito de um jogo textual criado a partir de um entrechoque entre atores textos” (SEGOLIN, 1978-80). Ou seja, a personagem se confunde com o próprio fazer textual, domina a estrutura da narrativa ao participar de um jogo de relações.

Da mesma forma, podem ser classificados como figurantes o Delegado Antonio Caetano Pinto, o Juiz, o Presidente da Província, José Ramos, Catarina Palsen, João Canga (criado de Eusébio). Ao contrário dos anteriores, estes apenas aparecem em determinadas cenas, acompanhadas de todo um contexto que não lhes oferece maior destaque. Todos estes são personagens planas, ou seja, definidas por um único traço.

As personagens históricas na narrativa, aquelas cuja existência pode ser comprovada historicamente e foram recriadas pelo romance, são os seguintes:

1. José Joaquim Campos de Leão-Qorpo-Santo. De acordo com Guilhermino César, Qorpo-Santo nasceu na Vila do Triunfo, à margem do Jacuí, em 19 de abril de 1829, às 11 horas; morreu em Porto Alegre a 1º de maio de 1883 (CÉSAR, 1980).
2. Inácia Maria Campos de Leão - esposa de Qorpo-Santo. Seu nome consta da relação dos herdeiros do mesmo. Segundo Guilhermino César: “José Joaquim de Campos Leão-Qorpo-Santo, que morreu em Porto Alegre, a 1º de maio de 1883, deixou os seguintes herdeiros, conforme consta do inventário de seus bens: D. Inácia Maria de Campos Leão...” (CÉSAR, 1980).
3. Dr. Joaquim Pedro Soares e Dr. Roberto Landell. São os responsáveis pelo laudo de Qorpo-Santo, de acordo com Guilhermino César (1980):

[...] Que pelo exame de sanidade a que se procedeu na cidade de Porto Alegre, que hoje lhes foi apresentado pela primeira vez, o Doutor Roberto

Landell, primeiro perito, declara que o paciente sofre de monomania, sem, entretanto, dar a verificação rigorosa que fez dos fatos, sem o estado da origem da moléstia, seus sintomas, e sua marcha, sem o quadro mórbido relativo aos antecedentes, às disposições constitucionais, ou hereditárias do paciente. O Doutor Joaquim Pedro Soares, segundo perito, diverge da opinião do primeiro e, pois não fala de monomania ou de outro tipo de loucura (CÉSAR, 1980).

4. Napoleão III (1808-1873): Presidente da II República Francesa (1848-1852) Imperador dos franceses de (1852 a 1870).

5. D. Pedro I (1798- 1834) : Imperador do Brasil.

6. Papa Pio IX: Papa de 1846 a 1878.

7. Davi(d) Canabarro- Davi José Martins – militar brasileiro (1796-1867) adotou o nome de Davi Canabarro em 1837. Foi um dos chefes da Revolução Farroupilha.

8. Dr. Dario Rafael Callado – Em 1864, era o chefe de polícia de Porto Alegre e seu nome consta dos autos do processo sobre os crimes da Rua do Arvoredo. E, conforme publicação do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Dario Callado também enfrentou outros constrangimentos em períodos anteriores: “o naufrágio da fragata inglesa Prince of Wales” (1861), que resultou em incidente diplomático, a famosa “Questão Christie”, o caso “Compara” (1860/62) – Robin Hood dos pagos” (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993).

9. José Ramos: Apontado como responsável pelos crimes da Rua do Arvoredo, é citado nos Autos do Processo: “Em seguida compareceu José Ramos, de vinte e seis anos de idade, solteiro, filho de Manoel Ramos, natural de Santa Catarina, sem profissão residente na Rua do Arvoredo, sabe ler e escrever” (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993, p.15). José Ramos foi condenado à morte e além, da multa de vinte por cento do valor roubado, o juiz apelou ex-offício na forma da lei e o réu protestou por novo julgamento.

Posteriormente, sua pena foi comutada para a de “galés perpétuas”, morrendo cego na prisão, conforme informa o *Almanak Litterario e Estatístico do Rio Grande do Sul* de 1887: “Completamente cego depois de cumprir cerca de 29 anos de prisão, faleceu hontem, na enfermaria da cadeia civil, o celebre criminoso José Ramos, autor dos bárbaros crimes de que foi theatro esta capital no ano de 1864” (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993, p. 100).

10. Catarina Palse: Também citada nos autos sobre os crimes da Rua do Arvoredo, apontada como cúmplice de José Ramos: “Compareceu Catharina Palse de vinte e sete anos de idade, solteira, filha de Huberto Palse, natural da Hungria, residente na rua do Arvoredo desta cidade, engomadeira, não sabe ler, nem escrever” (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993, p. 14) E também: “Presa Catharina Palse condenada a três anos e quatro meses de prisão com trabalho e multa de três terços do valor roubado em sessão do júri de 12 de agosto de 1864” (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993 90).

Em sua crônica “As lingüiças de carne de gente”, Achylles Porto Alegre (1993) também cita Catarina Palsen:

Ahi por volta de 1884, eu encontrei Catharina, mais de uma vez, com um grosseiro chapéu de palha na cabeça e chinellos sem meias, atravessando as ruas da cidade, com um carregamento de chinellos que ela e o Ramis (sic) faziam na cadeia e que vendiam nas tavernas. Estava cancerosa e apresentava um aspecto repugnante, ao ponto de eu nunca poder explicar com que atractivos aquella mulher fatal, com promessas de amor, fez tantas victimas! (PORTO ALEGRE, 1993, p. 96).

Esses personagens, tirados dos documentos históricos da época, foram submetidos a um tratamento literário por Assis Brasil e transformados em personagens de ficção. Evidentemente o escritor livre na criação de seu romance, manteve alguns elementos históricos e modificou outros para poder reconstruir o painel histórico-social da época. O romance cita ainda o fotógrafo ítalo-brasileiro Luís Terragno, famoso por

fotografar a cidade de Porto Alegre, famílias e as autoridades como D. Pedro II. No entanto, optou-se por não esmiuçar o movimento de cada uma das personagens, pois o que importa aqui realmente é Qorpo-Santo.

De acordo com Lukács (1966), o herói dos romances de Scott é sempre um *gentleman* inglês do tipo médio que possui uma inteligência prática, certa firmeza moral e decência que chega ao auto-sacrifício. Scott nunca nos mostra como surge uma personalidade de importância histórica, pois sempre são apresentadas de maneira completa, ou seja, já concluídas. Por outro lado, ao trabalhar na construção de suas personagens, o escritor do romance histórico contemporâneo busca documentos oficiais, mas misturados a informações vagas, histórias de rua, lendas e imaginário popular para torná-los versáteis e sabidamente humanos.

Entretanto, a singularidade do romance *Cães da província* se expressa principalmente na forma como o narrador apresenta aquela série de acontecimentos de modo carnavalizado, como num jogo de máscaras.

Neste romance, os artifícios da máscara são apresentados de maneira sutil e gradual pelo narrador:

Cidade dos apelidos: o Velho da matraca, o Cabra-roxa, o Mal-acabado, o Chico da vovó - este célebre poeta, o Chave-dos-óculos, o Barriga-me-dói, o Bunda-amorosa, o José -mulher, o Toma-largura, o Corre-com-o-saco, o Nariz-de-papelão, o Pão de rala, o Trabuco, o Vareta, ninguém escapa. Nem governadores-gerais e presidentes: lentilha, Diabo-coxo, D. João Quinto, Sinhá-rosa, Cascudo (ASSIS BRASIL, 1996, p.16).

Mas é à imagem do fotógrafo que o narrador recorre. É ele quem oficializa e sacramenta este ritual, evidenciando com seu trabalho uma sociedade vinculada às aparências:

Toda esta gente é retratada pelo artista Luís Terragno, grande na arte fotográfica, estabelecido na esquina das ruas do Rosário e da Alegria, cuja grande ciência consiste em botar seus modelos rigidamente sentados, a cabeça segura por duas hastes de ferro, ou de pé, a mão pousando sobre uma pilha de livros encadernados; ali ficam um tempo enorme debaixo do sol

filtrado com doçura por uma chapa de vidro fosco, no intuito de juntar a beleza a técnica mais esmerada, como se faz em Paris (ASSIS BRASIL, 1996, p. 16).

Assim, o narrador imprime à fotografia certa cumplicidade:

Protege-se com a autoridade policial a decência e o bom nome das pessoas; à autoridade se acusa os outros de tal ou qual delito, e ri-se muito quando se pode encontrar motivo de ver o delegado esfalfando-se à busca de um criminoso comum, o que de resto faz com muita propriedade, botando a grossa mão da justiça no ombro do suspeito. Ri-se muito em especial quando o criminoso é daquela gente do lado sul da colina e é um regalo público ir à cadeia espionar a cara do facínora (ASSIS BRASIL, 1996, p.16-17).

Um retrato que representa a possessão da máscara como parte ativa dos costumes:

Os pequenos crimes, os domésticos e intramuros, isso não é coisa que interesse à autoridade, a não ser quando a mazela torna-se do conhecimento de todos, o que só pode ser encarado como uma afronta à civilização bem constituída. 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 (ASSIS BRASIL, 1996, p. 17).

Este trecho é especialmente significativo, pois ratifica o nosso argumento em relação aos propósitos incitados por Bakhtin (1987), mas com a importante ressalva de que, neste caso, a inserção dos motivos da máscara é mantida, além da metáfora do teatro, da representação, da farsa, da comicidade dos apelidos, também pelo jogo da fotografia. Ou seja, quando o narrador estabelece uma relação muito intensa dos moradores daquela cidade com os ritos dos procedimentos fotográficos, mesclando inclusive esta atividade com o comportamento dos cidadãos, recomendando que as observações indesejáveis escondem-se atrás de uma “esmerada pátina de honradez”, torna-se muito propício deduzir a imposição deste adereço. Isto é, a máscara é produzida pela fotografia como resultado de um projeto de representação, conforme indica o narrador. Por isso, acreditamos ser pertinente apontarmos algumas reflexões

sobre a proposta de Bakhtin (1987), que contemporiza sobre a fruição do riso e do carnaval presentes no romance, iniciando com os motivos da máscara:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (BAKHTIN, 1987, p. 35).

Bakhtin (1987) esclarece que, no grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias a sua natureza original, porque ela encobre, engana, etc. Dissimula, segundo ele, um vazio horroroso, o ‘nada’. Mas que, mesmo assim, ainda conserva traços de sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. E conclui dizendo que, “mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais se tornar um objeto entre outros” (BAKHTIN, 1987, p. 35).

Sendo a máscara adorno imprescindível aos festejos carnavalescos e, seguindo a sugestão de Discini (2006) de que a carnavalização é categoria que pode ser apreendida e analisada nos textos de qualquer época e que “é preciso procurar entender este processo, para que se possa fruir a percepção carnavalesca a partir da sala de visita” (DISCINI, 2006, p.90), propomos aqui dar continuidade a esta reflexão apontando esta indicação de Bakhtin (1987):

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis isto

é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média (BAKHTIN, 1987, p. 06-07).

Não é exagero afirmar que esta é uma importante marca estrutural de *Cães da província*. Isto se justifica porque o personagem Qorpo-Santo concebeu um espetáculo de teatro, mais especificamente uma comédia, envolvendo toda a população de Porto Alegre na forma de personagens, que foi encenado e vivido em seus mínimos detalhes como desejou seu autor, intitulado *O Homem que Enganou a Província*. Pretende-se que este seja o início efetivo deste processo de carnavalização:

[...] Escreverá hoje, e agora, o grande drama que tem preparado. Um drama não, uma comédia. *Ridendo castigat mores*, rindo se castiga os costumes. Uma comédia terrível, de enfiar no bolso toda esta burguesia refestelante, uma comédia com nomes, circunstâncias inequívocas, será tremendo. Sim, porque não consegue compreender a razão de ainda seu gênio não haver conquistado a fama. [...] Uma comédia sarcástica eles não podem ignorar, o teatro é o meio poderoso, muito melhor que os livros, os versos, os artigos que ninguém vê. O teatro é como se fosse a vida! [...] Agora é dar vida a toda aquela caterva de pessoas. 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, destroçando esta vida que é só de trabalhos, quando o tempo poderia ser tão mais agradavelmente passado (ASSIS BRASIL, 1986, 45-46).

Trata-se de um fragmento muito significativo, pois traduz de alguma forma os argumentos teóricos de Bakhtin (1987) que complementa com esta perspectiva sobre o riso:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p. 10).

A carnavalização se concretiza no momento da participação, mesmo que involuntária daquela sociedade. Ou seja, a comédia criada por Qorpo-Santo é o único recurso capaz de confirmar este processo, reiterando ainda que o ritual carnavalesco configura-se pela perspectiva da personagem. É Qorpo-Santo quem induz a este processo. E mesmo tratando-se de fatos constrangedores e trágicos, ganham de Qorpo-Santo uma versão cômica.

De acordo com esse teórico, a época pré-romântica, em princípios do romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido, pois servirá, neste período, para expressar uma visão de mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes, embora conserve alguns de seus elementos. Lembra ainda que a influência direta das formas carnavalescas dos espetáculos populares (já muito empobrecidos) era aparentemente fraca, pois predominavam as tradições literárias, mas que é importante observar a influência precisa do teatro popular (principalmente do teatro de marionetes) e de certas formas cômicas dos artistas de feira. Destaca ainda que o grotesco romântico “é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo” (BAKHTIN, 1987 p. 33). Especificamente, é curioso resgatar a referência sobre a manipulação das marionetes invocadas por Qorpo-Santo no romance quando diz: “veja, uma província inteira iludida, meros títeres e nós aqui atrás mexendo os fios, pense nisto! pense Eusébio! (ASSIS BRASIL, 1996, p. 54).

Além de todas estas questões, há ainda uma que associa as atividades da personagem com as idéias de Bakhtin (1987), ou seja, a de que as circunstâncias

carnavalescas apresentadas no romance têm como protagonista um homem considerado pela população como louco, pois a extravagância de seus atos na perspectiva desta e a aparente despreocupação com a finalidade dos mesmos, remetem a este trecho:

Outras particularidades do grotesco romântico denotam o enfraquecimento da força regeneradora do riso. O motivo da loucura, por exemplo, é característica de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas idéias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura festiva. No grotesco romântico, porém a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo (BAKHTIN, 1987, p.35).

Cañizal (2006), quando analisa o carnaval histórico e o realismo grotesco, destaca que no pensamento bakhtiniano estes termos significam a carnavalização, pois ambos se reportam aos processos subversores da ordem social, política ou artística. Assim, o primeiro mantém uma relação estreita com as festividades das “carnestolendas” e todas suas diversas modalidades transgressoras; o segundo também é transgressor, afirma Cañizal (2006), mas suas formas subversivas possuíam uma acentuada ambivalência, o que fazia com que tanto os gestos quanto as atitudes grotescas tivessem um papel de destaque que, “no caso das festividades coletivas do carnaval histórico, se diluía ou naufragava no corpo amorfo das massas que se entregavam à alucinação da folia” (CAÑIZAL, 2006, p. 245). Diz ainda que:

Certamente por isso, Bakhtin julgava que o realismo grotesco, ao demarcar de maneira mais precisa os enunciados, representava com mais propriedade de seu entendimento de carnavalização, pois propiciava as condições indispensáveis para que esses enunciados ressurgissem e, de algum modo, regenerassem a corporalidade informe dos rituais típicos do carnaval histórico (CAÑIZAL, 2006, p. 245).

Como é possível perceber, o romance apresenta um amplo leque de possibilidades, pois a carnavalização sugerida transita entre a cultura popular, o romantismo e o realismo expostos por Bakhtin (1987), além das insinuações da máscara, da loucura e do teatro de marionetes. Além do mais, *Cães da província* resgata

da história elementos que vão construir o protagonista e suas relações com a sociedade porto-alegrense do século XIX. E é este protagonista, o Qorpo-Santo, matéria das próximas páginas deste trabalho indicadas pelo título “[Qorpo-Santo] ora sou um, ora sou outro”.

2. [Qorpo-Santo] “Ora sou um, ora sou outro”.

Ainda não é tudo, senhor. Esse homem era durante esse tempo de jejum, estudo e oração-alimentado pelos Reis do Universo, com exceção dos de palha! A sua cabeça era como um centro, donde saiam pensamentos, que voavam às dos Reis de que se alimentava, e destes recebia outros. Era como o coração do mundo, espalhando sangue por todas as suas veias, e assim alimentando-o e fortificando-o, e refluindo quando necessário o seu centro! Assim como acontece a respeito do coração humano, e do corpo em que se acha. Assim é que tem podido levar a todo mundo habitado sem auxílio de tipo-tudo quando há querido. (Qorpo-Santo- Hoje sou um; e amanhã outro)

O dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, conhecido por Qorpo-Santo, escritor ficcionalizado por Assis Brasil, foi contemporâneo de Artur Azevedo, Aloísio Azevedo, Machado de Assis, entre outros. A diferença é que, enquanto Qorpo-Santo se dividia entre a tarefa de escrever e de defender-se das acusações por loucura, seus colegas podiam se dedicar mais integralmente ao mais recente modelo literário que substituía os antigos padrões românticos. Ou seja, Qorpo-Santo, àquela época era um ilustre desconhecido por viver na periferia do império. Um professor radicado na província que esteve no Rio de Janeiro, centro cultural do país, apenas para tratamento

de saúde. O dramaturgo seria descoberto cem anos depois e suas peças tinham pouco de românticas ou realistas.

Ao modo do que propõe o argentino Jorge Luís Borges (1987) no conto-ensaio “Kafka y sus precursores”, sugerindo que é a leitura de um determinado autor que determina as suas semelhanças ou diferenças com outros, a crítica do XX, como por exemplo, Guilhermino César e Maria Valquíria Marques, entre outros, tem afirmado que Qorpo-Santo premeditou a ilusão dos palcos modernos. Ou seja, alguns de seus textos foram comparados aos de Jarry e Ionesco, por apresentarem características pertinentes ao Teatro do Absurdo, significando com isso que o provinciano dramaturgo, além de apostatar-se do romantismo ainda em voga, demonstrou ser capaz de realizar uma outra leitura do mundo. Qorpo-Santo escreveu, entre outras coisas, peças de teatro e todos os textos foram impressos em sua própria tipografia. Suas farsas identificam a hipocrisia das tradições provincianas e trazem consigo esta faceta misteriosa do autor inserido em um contexto realista, qual se vê travestido de ator para representar as ilimitadas fronteiras do absurdo.

Segundo Maria Valquíria Marques (1993), Qorpo-Santo está dentro de suas antipeças, que ele confunde com romances. Explica ainda que, dentro da concepção de texto de Qorpo-Santo, a não obediência a determinado gênero não se dá por recusa a um determinado sistema de representação ou imitação do mundo: “É a eterna representação do seu ‘romance familiar’ que está por trás de seus escritos, em que ele encena a possível articulação de seu fantasma com seu desejo” (MARQUES, 1993, p. 32).

Qorpo-Santo sofreu um processo de interdição por ter sido considerado louco, vítima de uma doença incurável, chamada monomania. Sobre este assunto, Guilhermino César (1980) enfatiza que a doença mental manifestou-se muito cedo em Qorpo-Santo e

que lhe cortou a carreira de professor, afastou-o da família, isolou-o da própria sociedade. Aponta também que os primeiros rebates do mal se acentuaram, de modo a justificar a intervenção da Justiça, por volta de 1864, e assim, “transcorrido pouco mais de um ano, o juiz de órfãos e ausentes de Porto Alegre resolveu mandar Qorpo-Santo para o Rio de Janeiro, a fim de que ali fosse examinado por médicos especialistas” (CÉSAR, 1980).

Essa loucura, no entanto, no século XX passa a ser lida de modo diferente, conforme se pode constatar pela observação de Alfredo Bosi (1994): A “loucura” e o *nonsense* de Qorpo-Santo devem, pois, ser historicizados à luz do contexto familiar do século XIX e, mais largamente, à luz dos conflitos entre o capricho individual e a conduta instituída; conflito de que a farsa é expressão e válvula de escape” (BOSI, 1994, p. 274).

No entanto, provavelmente, Achylles Porto Alegre (1920) tenha sido o primeiro a mencionar Qorpo-Santo e, de maneira indireta, relacioná-lo ao campo literário:

Morava nos últimos tempos, na esquina da rua dos Andradas com a Ladeira onde está agora o MetrÓpole Restaurante. Foi uma espécie de D. Quixote. Atacava primeiro os moinhos de vento do jornalismo contando ahi encontrar um estupendo “El-Dourado” . Dom Quixote porém não desanimou: voltou-se para a poesia. Aqui já não atacou moinhos, mas cataventos: foi como se quisesse meter no bolso uma rajada de vento ou tecer com raios de sol uma corrente para o relógio. Fracassou também. Só Napoleões vencem o impossível. De ahi em diante, Qorpo-Santo foi de desillusão em desillusão, de queda em queda e desapareceu envolto numa capa de ridículo, porque foi um D. Quixote sem Dulcinéa (PORTO ALEGRE, 1920, recortes).

Alguns anos antes, o jornalista já evocava o escritor em suas crônicas:

[...] Levantam-se ahi dois velhos prédios com frente para a praça da Alfândega e dois fronteiros à ladeira. Eram mesquinhos sobrados, com duas sacadas verdes, tendo ao meio em letras grandes, os dois nomes. Corpo-Santo. Que significava isso? Era o nome de um velho professor: José Joaquim Leão- Corpo Santo, actualmente de memória tão ridicularizada pelos intelectuaes. Todavia antes do desiquilibrio mental do que foi victima, Corpo-Santo foi homem de certo valor e representação. Exerceu o magistério público de 1851 a 1854 e leccionou em colegios particulares. Desempenhou

cargos públicos, como o de Vereador em Alegrete. Nessa localidade fundou uma escola primária e secundária, transferindo para ali a typographia de seu jornal "A Justiça", que em 1871 suspendeu a publicação iniciada na capital em 1868. No anno de 1876, já visivelmente transtornado do cerebro, imprimiu, em typographia de sua propriedade, um livro de mais de 200 páginas, composição em duas columnas, formato grande. Intitulava-se Encyclopédia. No pavimento térreo deste edifício esteve estabelecida a livraria do Gaspar Guimarães-uma das mais importantes e selectas do seu tempo. Muitos anos depois, sob o mesmo tecto do sobrado onde Corpo-Santo, com espírito crepuscular, escreveu suas célebres insânicas, funcionou a sede da Sociedade de Lettras Ensaio Literario, constituída de rapazes do commercio e estudantes-alguns dos quaes tem hoje nome de relevo na litteratura gaúcha. Muito depois estabeleceu-se neste prédio a loja de fazendas "Eden Familiar". Mas que foi destruída por um incêndio. Assim o velho e feio prédio que pertenceu a Corpo-Santo, e que ficava no sítio onde está presentemente o palacete Chaves, está gloriosamente ligado à brilhante história da litteratura gaúcha (PORTO ALEGRE, 1920, p. 31- 33).

O autor teatral foi esquecido dentro do panorama literário por quase um século e sobre ele, Guilhermino César (1971) aponta alguns elementos importantes:

Não conhecemos, em língua portuguesa ninguém que se lhe compare. Embora muitas vezes não chegue a ser congruente, a ação que imagina, em termos de aliciante inventiva, deixa entrever uma concepção que será atual em qualquer época. Escrevia de um jato, numa vertigem insopitável. Foi menos um escritor "bem pensante" do que um criador extraordinário, desmedido e pessoal. Numa pausa lúcida, consentida pela doença mental de que sofria, Qorpo-Santo nos deixou algo que representa uma das contribuições mais originais que o Brasil pode oferecer ao teatro do Ocidente (CÉSAR, 1971, p. 268).

Guilhermino César apresenta 17 peças³ como de autoria de Qorpo-Santo. O dramaturgo escreveu também poemas⁴, além dos nove volumes da *Enciclopédia ou seis meses de uma enfermidade*. Sobre o teatro de Qorpo-Santo, Guilhermino César que foi o idealizador da montagem das peças do dramaturgo, diz o seguinte:

Peças como "Um Credor da Fazenda Nacional", "Mateus e Mateusa", "As Relações Naturais", para citar apenas três, justificam a fama em nossos dias alcançada pelo insano mestre-escola de Porto Alegre, Santo Antonio da

³ O Teatro de Qorpo Santo-toda a sua produção é datada de 1866: *O Hóspede Atravido ou o Brilhante Escondido; A Impossibilidade da Santificação ou A Santificação Transformada; O Marinheiro Escritor; Dous Irmãos; Duas Páginas em Branco; Mateus e Mateusa; As Relações Naturais; Hoje sou Um e Amanhã sou Outro; Eu sou Vida e não sou Morte; A Separação de dois Esposos; O marido Estremoso ou o Pai Cuidadoso; Um Credor da Fazenda nacional; Um Assovio; Certa Entidade em Busca de Outra; Lanterna de Fogo; Um Parto e Uma Pitada de Rapé* (incompleta)

⁴ Organizadas por Denise Espírito Santo com o título *Poemas*, Editora Contra-Capa, Rio de Janeiro, 1999.

Patrulha e Alegrete. Para que mais? Se Qorpo-Santo houvesse escrito tudo quando nos deixou no mesmo estilo, com a mesma eficácia dramática, seria simplesmente um gênio (CÉSAR, 1980).

O aspecto relacionado à revolução cênica do dramaturgo gaúcho está realçado na *História do Teatro Brasileiro* de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha (1996), quando afirma que, na peça “Relações Naturais”, “além do problema do tempo, observa-se o desdobramento do personagem: o morto e o vivo simultaneamente apresentados” (CAFEZEIRO; GADELHA 1996, p. 208).

A partir de Guilhermino César (1980) costuma-se repetir as semelhanças entre o teatro do gaúcho e aquele que surgiria na Europa em meados do século XX. Conforme Leda Martins (1991):

A escritura de Qorpo-Santo posterioriza o próprio autor e nos antecipa em mais de 100 anos, forjando no espectador atual e no imaginário da modernidade um perturbador efeito de presente. Qorpo-Santo rompe os véus da mimese realista e nos introduz uma cena ilusória que não mascara sua natureza de jogo, fantasia, representação (MARTINS, 1991, p. 31).

Apesar de que, de acordo com Lothar Hessel e Georges Readers, os méritos de Qorpo-Santo não se restringem apenas à pioneira utilização do absurdo, mas pelo fato de que este foi um dos muitos recursos utilizados pelo dramaturgo e que "suas comédias melhor se definiriam como sendo comédias satíricas, acusando-se assim menor teor de comicidade pura e a presença de intuítos de sátira, com despeito, mágoa e denúncia" (HESSEL; READERS, 1986, p.142). Portanto, os elementos satíricos destas peças podem ajudar a entender a construção da carnavalização no romance *Cães da província*.

Cabe ressaltar, no entanto, o envolvimento final de Qorpo-Santo como parte de um movimento em ascensão, apesar da distância espacial e temporal: espacial pelo fato de que o autor vivia na provinciana Porto Alegre e, portanto, sem contato com outros escritores da época, isto é, à margem da movimentada vida teatral do Rio de Janeiro.

Temporal porque as suas peças de caráter realista/naturalista, em sua estrutura básica, foram descobertas e encenadas, quase cem anos depois. Isto é, Qorpo-Santo não existiu como escritor no século XIX, pelo contrário, sua existência artística manifestou-se no final da primeira metade do século XX, quando sua obra surpreendeu o público, com uma proposta que faz lembrar os grandes nomes do Teatro do Absurdo e “ficou ele assim entre dois mundos: dramaturgo de um século, fenômeno teatral de outro” (AGUIAR, 1998, p. 9).

Qorpo-Santo não faz parte do livro *A Literatura no Rio Grande do Sul*, como justifica a autora: “Enfim, um último limite: se lida aqui exclusivamente com prosa de ficção e poesia. O teatro, a crônica e a literatura infantil, que mereceriam igualmente uma abordagem, foram preteridos” (ZILBERMAN, 1982, p. 09). É importante demonstrar, entretanto, conforme “o quadro cronológico da literatura gaúcha”, do referido livro, a contemporaneidade de Qorpo-Santo e outros escritores, considerando que o mesmo escreveu suas peças no período de janeiro a junho do ano de 1866. Assim, de acordo com os estudos de Zilberman (1982), o ano de 1866 não oferece nada de extraordinário em termos de produção literária no país, mas é significativo analisar os anos anteriores. Por exemplo, em 1864 que marca o início da Guerra da Paraguai, Machado de Assis publica *Crisálidas* e José de Alencar *Diva*; em 1865, José de Alencar lança *Iracema* e *As minas de prata*; enquanto Fagundes Varela publica *Cantos e Fantasias*. Ou seja, trata-se de obras caracteristicamente românticas. E as comédias de Qorpo-Santo não tinham nada de românticas quer no tema, quer na linguagem, como explica Guilhermino César (1980), pois as mesmas “apresentam situações conflituosas peculiares à sociedade gaúcha do século XIX; e, do ponto de vista verbal são

surpreendentes: desprezam por completo a linguagem ornamental comum ao melhor teatro da época” (CÉSAR, 1980).

Entretanto, Qorpo-Santo revela seus próprios conflitos na *Enciclopédia*. Destaca-se a seguir um trecho de sua relação com a escrita e também com o processo desencadeado com a finalidade de interdita-lo judicialmente.

Em 1861- por moléstias de pessoas da família aqui existentes regressei, provendo-se-me mezes depois na cadeira publica da freguezia de N.S. Madre de Deus, a qual exerci até julho de 1862; época em que actos violentos de que fui vítima, alguns dos quais ignorei pelo espaço de 2 anos (com que cortaram-me todos os recursos à subsistência) - levaram-me a Villa do Triunfo no 1º de janeiro de 1863. Foi exatamente quando começaram tais actos violentos que comecei também a tomar notas para nesta data escrever a Enciclopédia. (Q.S. I-Introdução). [...] Qual a razão porque não posso escrever com a orthografia que aprendi em desesseis ou desessete autores e que ensinei por espaço de doze anos e mais de oitocentos alumnos? "É simples: os crimes horrorozos de que fui vítima em 1862 nesta cidade, e suas funestas conseqüências! fez-se preciso para debelá-los para inutilizá-los, suprimí-los relacionados com as letras que suprimo, e continuarei a suprimir até que desapareçam totalmente. Quando eu readquirir a força espiritual que já possuí; e com ella, a coragem que então tinha- viverei feliz...sinto pelas substâncias com que me sustento, e pelo fumo de que uso, destruindo-me os meus órgãos vitais (QORPO-SANTO, 1877, p. 54-55).

É interessante lembrar que, enquanto esteve internado no Hospício Pedro II para tratamento no Rio de Janeiro, Qorpo-Santo escrevia cartas a pedido de outros pacientes aos seus familiares:

Hospício-abril-28-Rio de janeiro: Realmente não sei sobre o que se deva escrever mais. Já o fiz sobre o que eu achei conveniente para melhorar a existência de alguns habitantes desta casa; já escrevi alguns pensamentos que a outros respeitos ocorreram-me; já o fiz em longas páginas as arbitrariedades os insultos que trouxeram-me à corte; já mandei para o Jornal do Commercio a fim de ser impresso um pequeno folheto com a minha defesa (Qorpo-Santo, 1877, p. 69-70).

Porém, é necessário que se faça uma advertência com relação à figura histórica e ao personagem do romance. Por Qorpo-Santo pertencer ao mundo artístico-literário, estas categorias podem parecer ambíguas e darem a impressão de que se trata de um mesmo objeto. Suas atitudes enquanto personagem supõe-se sejam imitações de seu

comportamento enquanto cidadão de Porto Alegre. Isso porque sobre ele pairam muitas histórias a partir das quais torna-se duvidosa a delimitação entre a ficção e a realidade.

Ferrier-Caverivière (1997) alerta que nem a história nem o real são em si mesmo míticos. Mas podem tornar-se tais, se forem penetrados, entre outros, por um mistério insondável, se deixarem de ser legíveis, de evoluir com lógica:

Quando um acontecimento histórico ou a atitude de um grande personagem aparece em ruptura com a trama da época ou com a normalidade dos comportamentos humanos, quando uma zona de sombra e de incompreensão os invade de repente e os faz escapar ao domínio da ciência e da pura inteligência, a imaginação de um grupo de homens ou de um povo, em desafio às leis do cotidiano, encontra naturalmente o meio de impor suas cores e suas metamorfoses, suas deformações e suas amplificações (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997 p. 385).

Como protagonista de *Cães da Província*, é interessante observar que Qorpo-Santo tem uma personalidade forte e marcante e, ao consolar seu amigo Eusébio quando este se queixava do comportamento de Lucrecia, fica furioso ao perceber a preocupação do amigo com a honra:

- Então a honra está na algibeira! Por isso é que os miseráveis, os deserdados da sorte, esses não têm as preocupações dos ricos, pois o que tinham a perder já perderam. Honrados ou desonrados, a vida para eles é a mesma coisa. Mas os burgueses não, eles têm muito o que preservar, seu vinho, seu azeite, suas roupas finas, tudo o que a honra lhes traz de mão beijada. Ah, pobre e mesquinha humanidade! O espetáculo que me ofereces é uma grande comédia (ASSIS BRASIL, 1996, p. 26).

Desse modo, nota-se que Assis Brasil, ao delinear seu protagonista não desconsiderou totalmente os dados históricos que sobreviveram sobre o dramaturgo gaúcho.

E, de fato, Guilhermino César (1980) nos apresenta um Qorpo-Santo muito ativo, pois foi também vereador, comerciante, delegado de polícia, professor, proprietário de colégio, tirando destas experiências conteúdo para os artigos publicados

nas páginas de *A Justiça*. Mas, por considerar-se humilhado, quis romper cadeias, quebrar tabus, refundir a sociedade e instaurar a mais perfeita justiça. E é este momento de originalidade e inquietude do nome histórico que será trabalhado para transformar-se em personagem de romance.

Alguns eventos vinculados a sua vida podem ser encontrados no romance, como por exemplo, no que se refere ao seu retorno para a cidade de Triunfo:

Correu naquele dia, mal-e-mal botando seus tarcos numa grande mala e mandando à merda a cidade que tão pouco acolhedora se estava revelando, as pessoas acusando-o de lunático e desmiolado, quando na verdade é apenas o homem mais inteligente de toda a Terra, de todo o imenso Universo, destinado a grandes feitos literários e dramáticos. [...] A ida para Triunfo veio bem a calhar. Comprara uma casinha por lá, lugar de nascimento, e a passividade do povoado acalmava-o. Lá podia fazer o que bem entendesse. Se quisesse, até podia recitar seus versos vestindo toga romana, debaixo da figueira da praça (ASSIS BRASIL, 1996, p. 20-27).

E aos seus assuntos profissionais e literários:

Depois Qorpo-Santo tinha mais em que pensar, suas aulas de primeiras letras tornavam-se cada vez mais pobres, os alunos debandavam, os pais, pouco a pouco, tiravam os filhos; sua fama de louco corria como pena ao vento. Por sorte era professor público, tinha seu ganho assegurado depois da falência de sua própria casa de comércio. Não deixava de dar razão aos pais, andava displicente, mais envolvido com suas elucubrações do que com a vida prática. Sabia que dentro de si palpitava o gênio, mas não conhecia a direção em que sua genialidade iria de exercitar. Talvez escrevesse uma enciclopédia, ou um feixe de dramas, ou uma grande epopéia, talvez um novo sistema ortográfico em que, por exemplo, a letra *c* com som de *k* seria sempre grafada com *q*, como seu nome: Qorpo-Santo. Para que o *u* depois do *q*, se não servia para nada (ASSIS BRASIL, 1996, p. 27).

Considerando a figura histórica e sua produção, Guilhermino César diz que Qorpo-Santo escrevia com muita rapidez e que só no mês de maio de 1866 compôs oito comédias. Além disso, descreve Qorpo-Santo como implacável no combate à desordem ortográfica vigente em sua época e que após escrever muitas peças “voltou a encarar o assunto em 1868, já agora com o objetivo de traçar regras práticas que levassem à simplificação gradual da ortografia portuguesa” (CÉSAR, 1980).

Neste trecho de *Cães da província*, pode-se constatar como Assis Brasil constrói a personalidade do dramaturgo:

O destino às vezes arma ciladas, ele jogado aqui nesta mesquinha cidade com esse povinho medíocre, gentinha de ocupações fúteis. É certo que, a esta hora, nenhum desses aí de baixo está escrevendo uma nova *Odisséia*, um *Werther*, tudo gente de cérebro ressecado pelas contas, faturas de fumo e vinho. E ele solitário, com tantas ânsias, sentindo-se no limiar de uma grande obra, destinada a aplastar o vulgo (ASSIS BRASIL, 1996, p. 45).

Foi a fase vinculada ao desencadeamento da doença mental, segundo Guilhermino César (1980), na qual Qorpo-Santo encontrou vazão no trabalho intelectual, passando a escrever sem trégua, nessa cidade de Porto Alegre que era “quase uma aldeia naqueles dias, escandalizada e divertida, cobriu de riso o pobre homem” (CÉSAR, 1980).

A descrição física de Qorpo-Santo, e também de sua personalidade extravagante e inquieta, é apresentada pelo narrador do romance através da perspectiva de seu amigo Eusébio Cavalcante:

Eusébio não encontra palavras para começar, e eram tantas. Qorpo-Santo o perturba, agora aquele olhar de doido, os olhos verdes furando a cara, indo até o cérebro em chamas, os cabelos desalinhados caindo nos lados do rosto fino, as barbas arrepiadas, a bigodeira selvagem de quem não se importa com as modas, toda uma presença que amedronta, ainda mais à amarelada e tenebrosa luz de vela. Terá coragem de contar tudo para aquele homem? Esquiva-se, balbucia algumas palavras, a coragem esmorecendo. Antes não o tivesse chamado, antes amargar tudo sozinho. Mas a verdade é inexorável, é um desgraçado, enfrentando a mais escabrosa história de sua vida, que até então foi um construir silencioso e eficiente de fortuna e reputação. E, de repente encontra-se jogado ao temperamento cambiante de um homem que todos chamam de variado, em meio a uma noite que parece nunca mais acabar, perpétua e fantasmagórica. Contudo, por desconhecido que seja, todas essas circunstâncias de loucura e trevas começam por tranquilizá-lo. Qorpo-Santo, afinal, é seu amigo, leal e fraterno, há anos. Deve confiar nele (ASSIS BRASIL, 1996, 50).

José Joaquim de Leão era alto, magro, moreno, de uma palidez de morte, conforme descreve Achilles Porto Alegre (1920), destacando ainda que usava a cabelleira comprida como os velhos artistas da renascença, trajava calças brancas,

sobrecasaca preta, toda abotoada como uma farda. E que tinha uma “bengala grossa para afungentar os cães e chapéu alto de seda lustrativa. Andava sempre na rua apressado como se fosse tirar o pae da força” (PORTO ALEGRE, 1920).

Ainda, retomando Ferrir-Caverivière (1997), é importante considerar o que esta autora diz sobre a relação histórica das personagens. Ou seja, a magia do verbo recriado reinventa as personagens e suas ações com as cores da imaginação, a tal ponto que a concordância histórica deixa de ser significativa. Assim, a história tende a frear o imaginário e, mesmo quando a cronologia dá ao “mito seu impulso e dita suas metamorfoses, ele é reconhecível por seu afastamento em relação aos acontecimentos” (FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1997, p. 388).

Tratando do desempenho da personagem, Mikhail Bakhtin (2003) explica que a personagem é autora de sua própria vida esteticamente e que “parece representar um papel, é auto-suficiente e acabada de forma segura” (BAKHTIN, 2003, p.18). Por isso, com a apresentação comparativa destes elementos tivemos a intenção de justificar ou apontar o processo de construção da personagem no romance. Isto é, como os dados exteriores, as informações documentais contribuem para a sua consolidação. No entanto, a personagem do novo romance histórico, é constituída não somente por fatores que a vinculem à sua vivência histórica, tornando-a verossímil, mas também e, sobretudo, pelas transformações criativas executadas pelas mãos do escritor.

O dramaturgo foi descoberto efetivamente, após pesquisa realizada por Annibal Damasceno Ferreira na Biblioteca de Dario Bittencourt em 1963 e, já no ano de 1966, aconteceu a montagem e a apresentação de três de suas comédias pelo Teatro Clube da Cultura de Porto Alegre sob a direção de José Carlos de Sena. Posteriormente, vários artigos foram publicados em jornais locais e de outros Estados, dando conta de que

Qorpo-Santo tinha sua importância no cenário cultural do país, apesar do reconhecimento tardio⁵.

E é o protagonista Qorpo-Santo que efetivamente dará início à construção de sua grande obra literária “O Homem que Enganou a Província”, inspirada nos crimes da Rua do Arvoredo e no assassinato de Lucrecia, os quais causaram comoção e revolta nos moradores de Porto Alegre. Estas incursões do romance *Cães da província* pelo terreno policial serão tratadas na próxima parte deste trabalho.

⁵ Vale a pena citar uma série de artigos publicados na imprensa sobre a obra do dramaturgo: “Teatro de Qorpo-Santo” pelo Clube de Cultura: *Correio do Povo*-11/08/1966; “Qorpo Santo ou a Comédia de Escrever em Porto Alegre”-*Correio do Povo*, 28/08/1966; “Qorpo-Santo, Autor de Vanguarda no Século XIX”- Guilhermino Cesar, 19/08/1966; “O Sensacional Qorpo Santo”- reprodução do artigo de Yan Hichalski- *Correio do Povo*, 11/02/1968- original publicado no Jornal do Brasil em 08/02/1968; “O Erotismo Poético de Qorpo-Santo”: Olynto Sanmartin, *Correio do Povo*-15/12/1968; “Volta de Qorpo-Santo é o Acontecimento desta Semana”-Folha da Tarde- 23/08/1966; “O Enfermo Qorpo-Santo e o Modernismo”- Olynto Sanmartin, *Correio do Povo*-12/03/1967; “O Teatro de Qorpo-Santo”- *Correio do Povo*- 28/08/1966; “Qorpo-Santo”- Sidnei Shesfatsky-*Zero Hora*, 26/08/1966;

3. Os crimes da rua do Arvoredo

Mas diversa é a sorte, outro é o destino do escritor que se atreveu a descortinar tudo aquilo que está diuturnamente diante dos olhos, e o que não enxergam os olhos indiferentes-todo o terrível, espantoso limo de mesquinharia que enlameia a nossa vida, toda a profunda, assustadora frieza dos caracteres fragmentados e vulgares que pululam no nosso tantas vezes amargo e tedioso caminho terrestre; o escritor que, com o vigor de seu cinzel impiedoso, ousou expô-los em alto e nítido relevo aos olhos do mundo inteiro! (Nicolai Gogol-Almas Mortas)

Como já foi dito, em *Cães da província*, a vocação para crime está presente em duas narrativas que ocorrem simultaneamente à história de Qorpo-Santo. A primeira delas é a referência aos crimes da Rua do Arvoredo. A segunda é o assassinato velado de Lucrecia, esposa de Eusébio Cavalcante.

Antes de abordar aspectos sobre o crime neste romance, é importante observar o que afirma Pesavento (2004), ao descrever a postura cientificista da segunda metade do século XIX, época em que a pacata Porto Alegre chocou-se com a série de assassinatos conhecidos como “Crimes da Rua do Arvoredo” que aparecem ficcionalizados no romance. Trata-se da interlocução com as recentes teorias da antropologia criminal do *fin de siècle* que se debatia entre duas posições: “a do renomado Cesare Lombroso, que

afirmava que o indivíduo já nascia criminoso e que sua aparência externa revelaria, em traços visíveis, o seu íntimo condenável, e a de Alexandre Lacassagne, a postular que o meio social é que produzia o crime” (PESAVENTO, 2004, p. 31).

Os episódios da Rua do Arvoredo foram utilizados por Assis Brasil para a construção de seu romance. Desta maneira e, considerando Flávio Kothe (1980) quando diz que a paródia muitas vezes é um “ataque de uma época a uma época anterior; outras vezes é o fruto de diversidades regionais ou de tendências literárias” (KOTHE, 1980, p. 98), pode-se afirmar que estes são relatos sombrios os quais, de certa forma, parodiam as narrativas de caráter policial.

No romance, vários fatos históricos, como estes crimes, inseridos no cotidiano de Porto Alegre surgem envolvidos em uma atmosfera policial que rondam as narrativas contemporâneas desse gênero. No entanto, em Assis Brasil, esta proposta vem alinhavada a elementos grotescos.

Tais elementos surgem com a forma como são tratados os crimes ocorridos naquela época, os quais causaram indignação e horror. Como propõe Kayser (1986) quando diz que na palavra “grottesco”, com a designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antigüidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas simultaneamente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas.

Bakhtin (1987) destaca que a degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco e a perda de sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico:

As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao terrível. O universo grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem.

Tudo que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho, hostil ao homem. O costumeiro e tranqüilizador revela o seu aspecto terrível. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (aterrorizá-los) (BAKHTIN, 1987, p. 34).

Em sua releitura do cenário romântico, *Cães da província* apresenta o choque e o estranhamento causados por esta característica, como percebe o narrador:

Cidade estranha, esta: desaparecimentos repentinos de pessoas, ninguém sabe o que na verdade ocorre, suspeitas macabras, um certo açougueiro que transforma carne humana em lingüiça; as pessoas tremem de pavor, ninguém possui provas de nada, ou pelo menos possuía, até os meados de abril outonal. Apontam-se criminosos, as autoridades confundem-se, não se descobre nada, todos têm idéias e teorias, constroem-se sistemas explicativos, manifestam-se os raros socialistas e os abundantes retrógrados, apenas idéias vadias (ASSIS BRASIL, 1996, p. 39).

Eusébio, ao contrário de Qorpo-Santo, é um comerciante bem sucedido que tem a preocupação de manter as aparências de acordo com o que é conveniente para a sociedade da época. Mas o seu casamento com Lucrecia vai dar início a um processo de desmonte desta intocável conveniência. Ou seja, seu desejo de tornar-se próspero e respeitado vai encontrar resistência no comportamento da bela Lucrecia que, antes esposa invejada pela sua dedicação à igreja, encontra um amante e foge com ele.

Ao mesmo tempo, há em curso uma investigação que tenta desvendar o mistério do desaparecimento de alguns moradores, apontando assim os frutos concebidos pelos crimes da Rua do Arvoredo, observados pelo narrador pela perspectiva metalingüística quando este associa o relato destes crimes a um romance dizendo: “Palsen narra com fluidez, reconstitui diálogos antigos entre si e o marido, entre o marido e as vítimas” (ASSIS BRASIL, 1996, p.190).

Assim, o leitor e também o chefe de Polícia ficam sabendo que todas as vítimas foram mortas com um golpe de machado no meio da testa e que, ora as pessoas morriam no momento, ora custavam um pouco, e neste caso uma segunda machadada separava a

cabeça do corpo. Além disso, de forma resumida, fica-se sabendo também que os incautos eram trazidos para dentro de casa graças à conversa altamente persuasiva de José Ramos, que trazia os candidatos ao sacrifício nas tabernas e hospedarias, “dava-lhes comida e bebida, conversava animadamente, até que chegava o momento em que José Ramos ia para o interior da casa e surgia na sala com o instrumento mortal e, sem uma palavra, desferia o golpe. Assim foram cometidos os crimes” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 190).

Ao longo do relato, o narrador vai amalgamando o episódio policial com as desventuras de Eusébio e as revelações dos crimes que abalaram a cidade. Assim, esta personagem vale-se dos crimes que abalaram a cidade para justificar o próprio crime, passando de cidadão respeitável a assassino cruel. Mas, em vista de seu medo e de sua posição social, ele é absolvido de forma velada pelo delegado que apenas desconfia, mas não se manifesta, nem tampouco aprofunda a investigação.

Os episódios constantes da história de Eusébio e Lucrecia são marcados pela penumbra e pelo silêncio. Sob o véu da noite, atravessam o romance, acrescentando a este um surpreendente sabor de náusea e espanto:

A noite encobrindo tudo: a retirada do corpo, o esconder da carroça, o caminho até o túmulo, o escavar pausado até que a pá ressoou no tampo do caixão da outra. A astúcia e a noite são irmãs: ambas seduzem e cobrem a verdade (ASSIS BRASIL, 1996, p. 244-245).

O escritor Victor Hugo (1999) destaca que o sublime sobre o sublime dificilmente produz o contraste. Para ele, o que “chamamos de feio, ao contrário é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação” (HUGO, 1999, p.31-32). Wolfgang Kayser (1986), por sua vez, acrescenta ainda neste sentido, que é somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda a sua profundidade. “Pois assim como o sublime

- à diferença do belo - dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso” (KAYSER, 1986, p. 60). Percebe-se este contraste no romance quando o episódio do assassinato da Lucrecia é omitido da população que se deixa enganar pelas aparências, no caso o sofrimento e a honestidade do viúvo, quando na verdade ele era responsável por momentos de grande crueldade.

Após a fuga de Lucrecia, para não virar motivo de chacota, Eusébio pede conselhos a Qorpo-Santo que o orienta a procurar o delegado com um pedido de busca, justificando que a esposa havia desaparecido. Ou seja, Eusébio não admitirá publicamente a fuga de Lucrecia e, por isso se aproveitará das conseqüências que os crimes da Rua do Arvoredo traziam para a cidade, ou seja, o fato de que vários outros moradores também tinham desaparecido.

Assim, Eusébio, juntamente com seu amigo Qorpo-Santo, reconheceram um corpo feminino como sendo de Lucrecia. Os corpos foram encontrados em estado de decomposição nos fundos da casa do açougueiro José Ramos, apontado como responsável pelos crimes. José Ramos também foi acusado pela população de fazer lingüiças com carne humana.

E, em meio à multidão de curiosos, entre os policiais e o delegado, apareceu Qorpo-Santo, responsável pela farsa. Para salvar a honra de Eusébio, nada como uma história inventada dando conta do desaparecimento da esposa. O corpo feminino com a cabeça decepada surgiu oportunamente. Para Qorpo-Santo, aquele episódio teria um caráter trágico se não fosse tão cômico, já que "o drama é o grotesco com o sublime, a alma sob o corpo, é uma tragédia sob uma comédia" (HUGO, 1999, p.84).

Por sua vez e, como bom ator, Eusébio velou e enterrou sua esposa. Assumiu uma suposta viuvez e, para que ninguém jamais desconfiasse, mandou rezar muitas missas. No entanto, para seu desespero, a farsa que parecia enterrada com aquele corpo anônimo estava apenas começando. Lucrécia, que não estava morta, voltou para casa arrependida e a cidade jamais poderia saber.

O retorno silencioso de Lucrécia ocorreu no meio da noite. Ninguém a viu. Adentrou o quarto como um fantasma e ali deverá permanecer encerrada até sua morte verdadeira. Esta foi uma inexplicável surpresa para Eusébio. Jamais imaginara que sua esposa poderia retornar. Principalmente agora que para ele estava morta e enterrada.

A vida aparentemente tão acima de qualquer suspeita, o afastamento temporário do círculo social, a intensidade de seu luto fizeram com que Eusébio acreditasse em sua própria mentira. A presença física de Lucrécia poderia pôr em risco toda a sua honradez. Seu nome poderia ser motivo de escárnio. Mais ainda todos poderiam descobrir e ele seria julgado e condenado por um crime inexplicável.

Em *Cães da província*, o narrador vai modular a experiência sádica do personagem. Euzébio recebe Lucrécia de volta, mas não permite que ela deixe o quarto. Ele a manterá prisioneira, até que a loucura tome conta da mulher.

Assim, sob o ardil inexorável da manutenção de sua honra, Eusébio vai dar início ao processo de destruição daquela que foi sua esposa, mas que o traiu, fugindo com o entregador de queijos. A consciência enlouquecida do marido o instiga a dar cabo da vida de Lucrécia: "Julgava-se enlouquecer junto com a mulher: abandonava o quarto, jogava-se no pequeno catre do quarto de hóspede [...]" (ASSIS BRASIL, 1996, p.237).

No entanto, o pavor de si mesmo, transforma seus dias e suas noites em um pesadelo tenebroso e ele tenciona matar a esposa aos poucos: "imaginava morcegos

esvoaçantes no teto e aranhas que subiam pelos pés da cama, e isso até a madrugada, quando os galos quebravam a noite" (ASSIS BRASIL, 1996, p. 237). "[...] só a morte, pensava, só a morte poderá por fim a tudo isso" (ASSIS, BRASIL 1996, p. 196). O processo de definhamento e morte de Lucrecia aterroriza por sua frieza e crueldade:

De mais a mais quando pensava com vagar, pesquisando o lodaçal da alma, descobria que, a par da ansiedade em manter Lucrecia presa, nutria o sentimento perverso de que a estava punindo com aquelas trevas perpétuas como se faz com os condenados a Greena, onde só há choro e ranger de dentes. Voltou ao quarto do casal, traçou pausadamente o nome-do-padre na testa febril de Lucrecia, tomou com delicadeza a cabeça, ergueu-a do travesseiro, passou o pano pelo pescoço, deu uma volta e ainda olhou para as vistas perdidas no tempo. Vagarosamente, como última carícia, ele foi apertando o laço (ASSIS BRASIL, 1996, p. 195-241).

As narrativas referentes ao caso que envolve uma investigação policial sobre os crimes da Rua do Arvoredo e as desventuras de Eusébio funcionam no romance como narrativas paralelas que, entretanto, também se cruzam e se entrecortam com a narrativa principal, protagonizada por Qorpo-Santo. Estas são caracterizadas por elementos que comprovam a interferência de indicadores do grotesco: “- Um crânio - Anote aí: um crânio-dita o doutor Calado ao escrivão, mal acreditando que todas suas suspeitas se confirmam, desenterram tíbias, úmeros, costelas e espinhaços[...]" (ASSIS BRASIL, 1996, p.68). Além de: “Agora, isto! Corpos saem do porão como de sepulturas. O poço já deu seus mórbidos frutos[...]" (ASSIS BRASIL, 1996, p.71).

Esta marca preponderante na construção funciona como guia à trama. Assim, as narrativas paralelas, que se iniciam de modo independente, encontram-se no desvendamento do mistério dos moradores desaparecidos e conseqüente localização dos corpos. Separando-se posteriormente.

Ou seja, a história de Eusébio avança além das histórias dos assassinatos e ambas se encerram anteriormente ao desfecho da história de Qorpo-Santo. A conclusão das mesmas, no entanto, orienta o leitor a buscar um final. Ou seja, o que aconteceu a

Qorpo-Santo?

É necessário esclarecer que a farsa do reconhecimento do corpo de Lucrecia foi tramada por Qorpo-Santo, como uma espécie de vingança contra aquela sociedade opressora e mesquinha. Ora, ninguém jamais descobriu absolutamente nada. No seu íntimo, o Delegado suspeitava de Eusébio, exatamente porque ele estava acompanhado do louco da cidade, no momento do reconhecimento do corpo. No entanto, jamais ousou investigar. Eusébio era o oposto de Qorpo-Santo. Enquanto um era respeitado como comerciante discreto e bem sucedido, o outro era discriminado por seu temperamento explosivo levando todos a tratá-lo como um louco. Este estado vem de encontro aos subterfúgios do grotesco como indica Kayser (1986):

O encontro com a loucura é como uma das percepções primogênicas do grotesco que a vida nos impinge. Mas ao mesmo tempo, tal fenômeno nos transporta para a “poética da criação”. Desde cedo, surgiu a determinação de que o lado do sonho, da loucura ou quase-loucura eram a atitude correspondente ao artista [...] O mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura (KAYSER, 1986, 159).

As narrativas paralelas expõem uma inversão de papéis, pois, embora aparentemente equilibrado, é Eusébio quem tortura e assassina.

Além disso, a inserção de um narrador que justifica ao mesmo tempo em que condena a atitude de Eusébio, por meio do fluxo de consciência e monólogo interior, dá lugar a uma rede de conflitos: “Mas o que fazer de sua vida? Uma primeira idéia, absurda e louca: despachar a mulher porta afora, admitir de público que se enganara no reconhecimento do corpo mutilado. Afasta a tentação, impossível expor-se ao escândalo que certamente o arruinaria [...]” (ASSIS BRASIL, 1996, p.175). O narrador vai modulando e orientando a tecitura desta rede: “Está só, sem ninguém que possa ouvi-lo, abafado num abismo em que seu grito de desespero se escoia nas trevas” (ASSIS BRASIL, 1996 p. 175); “Mas descobrirão tudo, a burla ensandecida, sua vida será

esquadrinhada e cuspidada com nojo, como sempre deveria ter sido” (ASSIS BRASIL, 1996, p.176).

No romance, é freqüente o cruzamento entre narrativas. São pontas que se tocam, entrelaçam-se, para depois se separarem e novamente se encontrarem. Isto faz com que se estabeleça um movimento preciso que ora aproxima-se de um desfecho policial, ora afasta-se para abranger um apontamento relacionado à psicanálise; afastando-se novamente para causar asco com as tomadas de cunho grotesco.

O mundo do grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40).

E, principalmente, discutindo o contexto referente à existência de Qorpo-Santo, enquanto artista sem reconhecimento cuja obra criada em determinado momento histórico vai de encontro e, por vezes, se mescla às concepções do personagem do romance, ambos integrados à dramaturgia naquilo que recomenda Wolfgang Kaiser (1986):

Em vez de dar a perceber o fluido do amor eterno, o grotesco abre agora um caos espantoso que é, ao mesmo tempo, ridículo. Uma nova palavra coloca-se bem perto do grotesco: tragicomédia. A história do grotesco, no terreno dramático, apresenta-se, em larga medida, com a história da tragicomédia (KAYSER, 1986, p. 57).

Tal particularidade também é integrada ao ponto alto do romance que é a concepção por parte do protagonista de uma peça de teatro, ou uma comédia criada por ele e representada espetacularmente pelos moradores da cidade. Obviamente sem que estes desconfiassem que eram manipulados por Qorpo-Santo, o louco da cidade, segundo seus julgamentos. E a discussão sobre esta loucura, responsável pelos percalços e também pela vitória pessoal da personagem, será apresentada na parte seguinte.

4. A loucura de Qorpo-Santo

*Então, já de todo sem juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu em algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário tanto para o aumento de sua honra, como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero e agravos e pondo-se em transes e perigos que, vencidos lhe rendessem eterno nome e fama. (Miguel de Cervantes - *Dom Quixote de La Mancha*)*

E agora, Inesperto?- pergunta Qorpo-Santo ao criado. – Como é que faz uma pessoa para provar que não é louca?

Coisa mui difícil, meu senhor. Provar-se que se é louco é mais fácil, basta sair por aí rasgando cédulas, dando senhoria aos cavalos ou cantando modinhas nas procissões. Agora, demonstrar que é sadio, não sei (ASSIS BRASIL, 1996, p. 75).

A questão da loucura é uma preocupação da personagem Qorpo-Santo em *Cães da província*, pois, ao sofrer um processo de interdição por solicitação da esposa, torna-se motivo de escárnio. Como se vê neste trecho do romance:

Eusébio pergunta, sobressaltado, o que aconteceu.

-Ora, nada-Qorpo-Santo responde, indo até o armário e servindo-se de um cálice de licor.- Foi só um corretivo que passei nesse pessoal da Bailante. Onde se viu? então acham que podem simplesmente apontar para qualquer cidadão e gritar-lhe na cara que é louco? e quem nos garante que eles é que são os certos? só porque são bem casados, bem afamiliados, bem dormidos, com empreguinhas públicos, julgam-se melhores que os outros? ainda bem que hoje me sinto com o espírito de Átila, o rei dos Hunos, porque se fosse

ontem, quando eu me achava possuído por São João Batista, aquele manso cordeiro, provavelmente não teria reagido a socos e pontapés (ASSIS BRASIL, 1996, p. 49-50).

O processo de interdição de Qorpo-Santo no romance é um episódio que caminha paralelamente à narrativa dos crimes da Rua do Arvoredo e à de Eusébio Cavalcante. A personagem tem que responder sobre sua sanidade em uma audiência pública. Levado ao isolamento, envolve-se integralmente com sua criação.

Nesse processo a sua insanidade e a sua lucidez se entrelaçam e, sobre a relação entre loucura e lucidez, é interessante destacar o que diz Monique Plaza:

O escrito sobre a loucura é, pois, um compromisso: entre a outra significação que impôs as suas leis durante a loucura, e o julgamento da realidade inerente à publicação; entre as asperezas dos abismos e as superfícies necessariamente lisas do testemunho (PLAZA, 1989, p. 115).

Como *Cães da província* faz a releitura de um momento histórico é importante contextualizar o drama vivido pelo personagem Qorpo-Santo e apresentar alguns dados sobre o tratamento dado aos indivíduos considerados como loucos no início do século XX, cujos procedimentos ainda refletiam aqueles utilizados no século XIX, de acordo com Zambom e Fontoura (1993). Estes autores destacam que as pessoas encontravam dificuldades para se adaptarem às novas regras de convívio social, no momento em que se instaurava uma nova forma de divisão social do trabalho e, por isso, o trabalho tornava-se uma ‘necessidade moral’, obrigando os trabalhadores a aceitarem novos padrões que na maioria não atendiam aos seus anseios e “os indivíduos que questionavam e não aceitavam estes preceitos estavam sujeitos a serem internados, pois apresentavam comportamentos fora dos padrões da normalidade, os quais afrontavam a moral da época” (ZAMBOM & FONTOURA, 1993). Revelam ainda que era importante recuperar alguns elementos que demonstrassem, com maior nitidez, a relação estreita entre a modernidade e a loucura. E, ao mesmo tempo em que a loucura representava um

perigo, ela também era utilizada como justificativa, pois seu tratamento possuía um ‘status científico’, auxiliando na exclusão de alguns atores sociais do cenário brasileiro.

Os autores enfatizam ainda que as instituições manicomiais eram locais para mudar os indivíduos, adequá-los ao sistema que eles se recusavam a aceitar e a submeter-se. Assim apareceu o papel privilegiado da psiquiatria, por reunir eficácia e poder, sob o manto da ciência e da medicina. Sua ação era considerada terapêutica e benéfica, ao contrário de outros agentes repressivos, como, por exemplo, a polícia. “Por esses mecanismos e sutilezas o especialista foi se impondo e sendo aceito quase com unanimidade pela sociedade através do consenso” (ZAMBON & FONTOURA, 1993).

Em seu artigo denominado “O Caso Qorpo-Santo: escrita e loucura”, Schechtman (2004), lembra que o espaço da criação implica em buscar traduzir conteúdos, percepções e representações internas numa linguagem acessível ao Outro, negociação entre o estritamente subjetivo e sua conversão em símbolos articulados culturalmente.

Sobre a obra de Qorpo-Santo é importante citar o que diz Maria Valquíria Marques (1993), quando salienta que:

É na fronteira entre o poético e o psicótico que se situa o seu discurso. Todo o processo de criação e construção de sua linguagem se desnuda diante do leitor. Os andaimes de sua escrita não são ocultos. Sua *Ensiqlopédia* é estruturada como uma pirâmide em que a arquitetura dos signos vai se rarefazendo até no sentido físico. As folhas de papel em que joga suas linhas se tornam escassas do nono ao último livro. Trata-se de uma metalinguagem explícita sobre o ato de escrever. As sobras do saber oficializado vão se construir em sua obra (até no sentido escatológico) (MARQUES, 1993, p. 66).

Assim, o discurso de Qorpo-Santo, figura histórica, se mistura ao da personagem de romance quando este, através de suas atitudes, busca transitar entre a razão e a loucura dando ênfase ao ato de criação.

Entretanto, apesar de parecerem superpostas, a vida do escritor tormentoso e do protagonista do romance devem ser, pois, distintas. Assim, no romance, Qorpo-Santo teve sua vida completamente transformada após a interdição que foi requerida à justiça por sua esposa e, recusando-se em aceitar a acusação, aponta para uma reflexão sobre a sua própria loucura. Isto é, no momento em que Qorpo-Santo recebe a intimação do juiz, expõe tudo que os outros pensam ao seu respeito.

Qorpo-Santo relanceia um breve olhar ao papel. A Inácia, a megera, pede ao juiz que ele o declare maluco, pois vem fazendo atos que indignam à sã razão, e antes que venha a gastar toda herança das filhas, é absolutamente preciso que a justiça o declare interdito de gerir os bens. Toma a pena com raiva, molha-a e assina: José Joaquim de Campos Leão. Vacila um pouco, acrescenta: Qorpo-Santo (ASSIS BRASIL, 1996, p.75).

Por ser contexto favorável às inovações de caráter científico, o final do século XIX representa um momento de grande transformação, notadamente na área da psiquiatria já se espelhando em um futuro próximo com o aparecimento das novas teorias de Sigmund Freud e a criação da Psicanálise, detalhes amplamente conhecidos do narrador de *Cães da província* que se apóia na ciência do século XX para moldar esta contextualização.

Vera Portocarrero (2002) explica que, desde o momento de sua constituição no século XIX até início do século XX, o saber psiquiátrico brasileiro seguiu a linha da escola francesa de Pinel, que serviu de modelo para a criação de nosso primeiro hospício, o Hospício Pedro II. A partir de 1890, esse modelo começa a ser radicalmente contestado e substituído pela teoria de Kraepelin. Segundo a autora, as questões mais discutidas dos meios psiquiátricos europeus passam aqui a ser alvo de atenção: a influência da civilização na produção de doenças mentais, a importância da educação, as degenerescências, os diferentes modos de assistência. Esclarece ainda que é retomado o questionamento radical da psiquiatria de Pinel, que havia levado à reformulação da

concepção de doença mental, numa tentativa de resolver certas contradições que marcavam a ambigüidade desse saber. Para ela, essas contradições apareciam a todo o momento na exigência de definição do conceito de alienação mental como uma doença moral ou física. Assim, “o discurso de nossos alienistas mergulhou num processo de autoquestionamento, que caracterizou a psiquiatria européia do século XIX, passando a discutir novas teorias psiquiátricas, isto é, questionando um corpo conceitual que se delimita e desenvolve nas primeiras décadas do século XX” (PORTOCARRERO, 2002, p. 36-37).

Sobre este assunto Michel Foucault (2008) enfatiza que o momento em que a jurisprudência da alienação se torna condição preliminar de todo internamento é também o momento em que, com Pinel está nascendo uma Psiquiatria que pela primeira vez, segundo ele, pretende tratar o louco como ser humano.

Na esteira desses fatos, *Cães da província* oferece uma expressiva discussão entre os peritos Dr. Landell e o Dr. Joaquim Pedro. Este último defende novos procedimentos de tratamento dos doentes mentais, enquanto que para Landell ainda prevaleciam os ensinamentos conservadores. Isso se explicita quando ele diz ao seu colega que a loucura é uma coisa aquática, ou que os loucos têm um espírito profundo e turbulento como as correntezas e que a mente enlouquecida é pior que um rio barrento. “Loucura, o nosso homem está atacado de uma espécie de loucura, monomania chamada que, como você sabe, é uma doença cerebral, uma espécie de desordem do aparelho da inervação” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 90-91).

Ao ser questionado pelo Dr. Joaquim Pedro sobre o reconhecimento da inteligência de Qorpo-Santo, o Dr. Landell responde:

- Mas não no sentido que você pensa, em inteligência como sinônimo de sabedoria; falo de inteligência como capacidade de raciocínio e de atenção

nas coisas, não em conhecimento profundo ou uma particular agudeza de espírito, até me admiro muito que um alienista ilustre como você faça tal confusão. Inteligência o nosso homem possui, isso é elementar, mas é uma inteligência arruinada, pois o cérebro está ferido. Claro que não estamos tratando com um idiota, de inteligência poderosamente ativa, mas delirante, e dirigida a um único foco. Você veja as insanidades que ele tem feito, malbaratando os bens, afugentando os alunos, entrando em casa pelas janelas e não pelas portas, o que você quer mais? se abrissemos sua massa cinzenta cerebral encontraríamos ali a causa de tudo (ASSIS BRASIL, 1996, p. 91-92).

Joaquim Pedro discorda do colega:

Landell, você não está certo. Você esqueceu que, além de inteligência, temos faculdades afetivas; as faculdades afetivas podem alterar-se bastante e deixar intocadas as faculdades intelectuais. É uma espécie de luta entre a emoção e a razão, ora vencendo uma, ora outra. Deixemos o cérebro de lado, nessa história toda. Não se trata de uma questão de massa cinzenta, mas de algo intocável, impalpável, o afeto, aquilo que faz você, por exemplo, amar ou odiar. Você ama ou odeia e, no entanto, isso nada tem a ver com sua inteligência. O problema todo está em deixar que o amor ou o ódio prevaleçam sobre a razão (ASSIS BRASIL, 1996, p. 93).

Portocarrero (2002) esclarece que, de acordo com a tese de Esquirol, as diferentes formas de loucura caracterizam-se ora pelo delírio, como a melancolia, a monomania e a mania, ora pela desrazão, como a demência e a idiotia, formas em que a inteligência é aniquilada. Quando a loucura não é aniquilamento ou enfraquecimento da inteligência, ela é delírio. E, no romance, a linha seguida por Esquirol é defendida pelo Dr. Joaquim Pedro:

Sim, Joaquim Pedro tem lido Esquirol, mas também Pinel e outros franceses. Cita uma passagem do primeiro: “Não há na vida circunstâncias que não possam tornar-se causa de alienação mental”. Cita pausadamente as palavras, solenes como versículos de Evangelho. Sabe que o doutor Landell ainda se apega ao velhíssimo Morão, que inclui a loucura entre as doenças físicas, e nessa idéia parece cada vez mais enterrado; o passar do tempo apenas acentua esta visão primitiva. Passou ao largo de qualquer teoria moderna, considerando-as, no mínimo, ociosas, quando não deletérias. Joaquim Pedro resolve ser mais explícito: - Veja, Esquirol chega a enumerar as causas de desvios turbulentos da paixão: nos divertimentos, como o teatro, em que a pessoa chega a imaginar que vive as situações dramáticas; na política, que torna os homens ambiciosos, nem sempre podendo realizar seus propósitos; na educação deformadora; nas profissões, que estimulam a concorrência insana entre as pessoas. Tudo isso conduz a um estado de permanente excitação que pode levar à loucura (ASSIS BRASIL, 1996, p.163).

Weinhardt (2004) revela que o alienista que se recusa a ver Qorpo-Santo como louco, doutor Joaquim Pedro, é um dos filtros do discurso, pois, segundo ela, é pelos seus “relatos à esposa ou ao outro médico que reconhecemos os enredos de algumas peças, ou melhor, a leitura que Assis Brasil faz de algumas peças de Qorpo-Santo, e de trechos de seus outros escritos” (WEINHARDT, 2004, p. 162). Um exemplo é o diálogo em que Dr. Joaquim Pedro explica à sua esposa que as razões para que as peças escritas por Qorpo-Santo não sejam representadas não estão relacionadas à qualidade dos textos, mas sim que estes estariam muito além da compreensão do público comum, por agredirem as instituições e as morais estabelecidas. O médico conclui:

São coisa de gênio. Qorpo-Santo está a léguas de distância de qualquer autor brasileiro ou português ou francês. Não é para o nosso século.[...] Veja uma destas, *Mateus e Mateusa*, ele fala do amor entre um casal de velhos com oitenta anos, e com uma naturalidade que espanta. E todos aí a fingir que isso é impossível, mesmo sabendo que existe. Talvez aí esteja a chave da questão: Qorpo-Santo diz tudo o que não queremos nos dizer uns aos outros (ASSIS BRASIL, 1996, p. 229).

Por outro lado, a autora aponta também que as reflexões do médico mostram ao leitor o positivista e tradicional doutor Landell, “êmulos de Nina Rodrigues, que fez o estudo do crânio de Antonio Conselheiro e também de Euclides da Cunha” (WEINHARDT, 2004, p. 162-163). No entanto, afirma que:

O médico determinista não é ridicularizado ou desprezado, e sim compreendido em sua posição de mantenedor do mores científico e social de uma época. Assis Brasil não ignora a lição de Lukács quanto à imposição do modo de ser e agir das personagens em consonância com o tempo em que são figurados (WEINHARDT, 2004, p. 162-163).

No romance, o doutor Landell tem a seu favor séculos de uma ciência estabelecida, como aponta o narrador. Em oposição a ele, surgem as idéias mais avançadas do doutor Joaquim Pedro que estão fundamentadas em “pensamentos soltos e visionários” e sobre ele paira a desconfiança por afirmar que, “além do cérebro, ou mais

precisamente, além do corpo (e talvez da alma) há um universo incompreendido de emoções que leva aos delírios, e explica as melancolias, as agressividades e até o gênio” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 114).

Segundo Magali Gouveia Engel (2001), transformados em peritos, os psiquiatras aproximavam-se dos legistas e assumiam uma missão que transpunha os muros do hospício, proferindo pareceres, muitas vezes decisivos, sobre a capacidade civil e a responsabilidade criminal. Assim, a consolidação da psiquiatria no mundo ocidental esteve, de um modo geral, “profundamente marcada pela ampliação da interferência do psiquiatra nas questões jurídicas, determinando, certamente, muitos conflitos, mas também muitas alianças entre os médicos-psiquiatras e legistas e os advogados e juizes” (ENGEL, 2001, p. 147).

Na audiência pública, recriada no romance, “preparada à feição de um interrogatório, uma cadeira solitária a meio de sala arejada, uma bancada à frente com três poltronas de vime e, atrás do depoente, a distância respeitável, os assentos destinados à população rumorosa da cidade” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 125), Qorpo-Santo faz um discurso de ruptura e questionamento àquela sociedade, pois, ao ser apontado como louco, responde:

- Loucos são todos vocês-grita Qorpo-Santo.-Não passam de cães desta Província, prontos a farejar e comer carne humana. A assistência assombra-se com a imensidão do interdito, quando este se levanta, os olhos verdes percorrendo a sala, os cabelos doidos como um mar encapelado.-Cães da Província, sim! Como se não bastasse a mesquinhez e a falta de espírito, não admitem ninguém que seja superior. A suprema alegria passa a ser esta, crucificar um homem que apenas deseja seguir o 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 por meus caminhos (ASSIS BRASIL, 1996, 129-130).

A fala de Qorpo-Santo expõe a profunda angústia pela qual passa a personagem que, mesmo nomeando a todos por cães da província e expondo a hipocrisia daqueles

que o condenavam, aparenta estar fragilizado. De nada adiantou gritar em sua defesa, pois Qorpo-Santo foi interdito como se pode constatar no trecho abaixo:

Mas o grande acontecimento, o notório e mais famoso, porque envolvia não apenas uma personalidade, mas porque tocada nas filigranas mais preciosas da alma, foi a interdição de Qorpo-Santo, decretada pelo juiz, que não teve tergiversações: de uma penada exclui o louco do convívio dos civilizados, resgatando de suas mãos indignas a direção dos haveres. A sentença, o juiz a proferiu ante um numeroso auditório para tal fim reunido, em voz firme e sem erros, o que bem mostra o quanto estava convicto. Ao laudo complacente do doutor Joaquim Pedro, retrucou com sarcasmo, dizendo que se tratava de uma linda peça literária, mas carecente do menor senso prático, e que não convencia nem o mais noviço estudante das artes médicas. Mas para todos, exceto estes três ou dois, foi um descanso. O louco desafiador dos princípios do bom convívio teve sua insânia reconhecida pela autoridade judicial, que neste caso bem espalhou *vox populi* de que falam os textos sagrados. E a privação temporária da presença do louco, reinando nas janelas da Santa Casa, provocando a ira dos cidadãos, isto, por si só, é um desafogo. Haverá tempo para a recomposição dos humores tão subvertidos. Foi isto mais um gesto de extrema sabedoria do magistrado sabedor das ânsias de todos (ASSIS BRASIL, 1996, p. 235).

No entanto, é necessário observar que o fragmento acima distingue o primeiro dos fatos que justificam a inserção de *Cães da província* como novo romance histórico. Fato este complementado pela prisão de José Ramos e Catarina Palsen, acusados pelos crimes da Rua do Arvoredo, outro registro histórico da cidade de Porto Alegre no século XIX. E, para concluir esta história, o narrador do romance se utiliza inicialmente de recursos associados ao clima ou às estações do ano, os quais demonstram o total controle da situação e o retorno à tranquilidade:

E esta capital de nome tão festivo vê o fim de seu inverno com a mesma felicidade com que saudou o outono, pois se livra não apenas das chuvas encharcantes e perpétuas, mas do rigor dos frios trazidos pelo vento minuano. E, junto desfaz de sua memória a gélida lembrança dos hediondos crimes da Rua do Arvoredo, agora coisa do passado. Os delinquentes estão definitivamente presos, e sua confissão caiu como um bálsamo para as chagas das consciências (ASSIS BRASIL, 1996, p. 234).

Para Volnyr Santos (1992), Assis Brasil se fixa num aspecto fundamental que são as relações entre a loucura e a civilização, pois afirma que a insanidade de Qorpo-

Santo “traduz uma forma de consciência social que resulta na proposição de valores para as quais a própria sociedade não se achava preparada” (SANTOS, 1992, p. 31).

O caso Qorpo-Santo ganha maior notoriedade porque mesmo que os assassinos já estejam presos, agora seria preciso retirar o louco de circulação. Assim percebe-se que o narrador evidencia ampla defesa do comportamento da sociedade sedenta de resultados. Ao final, o juiz decidiu mandar Qorpo-Santo para uma nova perícia no Rio de Janeiro e a esta circunstância destaca-se a presença forte e leal de Inesperto que procura defender Qorpo-Santo, seu amo, antevendo seu futuro:

Não podiam fazer aquilo com seu amo e seu amigo. Ele não é louco. Talvez criança, mas louco não. Como é que algum poder nesta Terra pode tirar de alguém a sua liberdade e seus bens, que passam a ser comandados por um estranho, talvez até inimigo? Jamais poderá compreender as leis que fazem os homens para se torturarem uns aos outros. Seu mundo é bem mais simples e sadio, onde vale mais o que a pessoa sente do que as coisas que se escreve ou lê. Um dia vão pagar por tudo isso. O futuro vai reconhecer os méritos dele e vocês serão esquecidos, seus cachorros, gente degenerada. Tomara que tenham comido bastante carne humana, e que ela esteja apodrecendo nessas tripas fedorentas (ASSIS BRASIL, 1996, p. 248-249).

A viagem ao Rio de Janeiro finaliza a história de Qorpo-Santo e o romance termina. Cabe também a Inesperto reiterar a expectativa pelo retorno de seu amo como se nota nas palavras do narrador:

Põe os escritos junto com as roupas da mala e, ao fechá-la, compreende que não deve ficar assim tão abalado, pois Qorpo-Santo voltará com certeza. Irá apenas fazer um passeio no Rio de Janeiro. E passeios são bons para refrescar as idéias. Talvez até venha curado desta doença maligna que faz com que fique tão diferente em certos momentos (ASSIS BRASIL, 1996, p. 247).

A discussão sobre a loucura proposta no romance sempre esteve relacionada às atividades policiais, pois a tarefa dos psiquiatras no final do século XIX confundia-se com a dos legistas e a eles cabia auxiliar a polícia nas investigações e decisões sobre processos semelhantes aos de Qorpo-Santo, aliás, muito freqüentes. Devido à precariedade de tratamento, os familiares dos doentes sempre buscavam ajuda policial e

estas são questões amplamente abordadas no romance como forma de expor as dificuldades vividas pela população naquele momento histórico. No entanto, verifica-se que o debate entre os peritos, apesar de divergente, não tem caráter conclusivo.

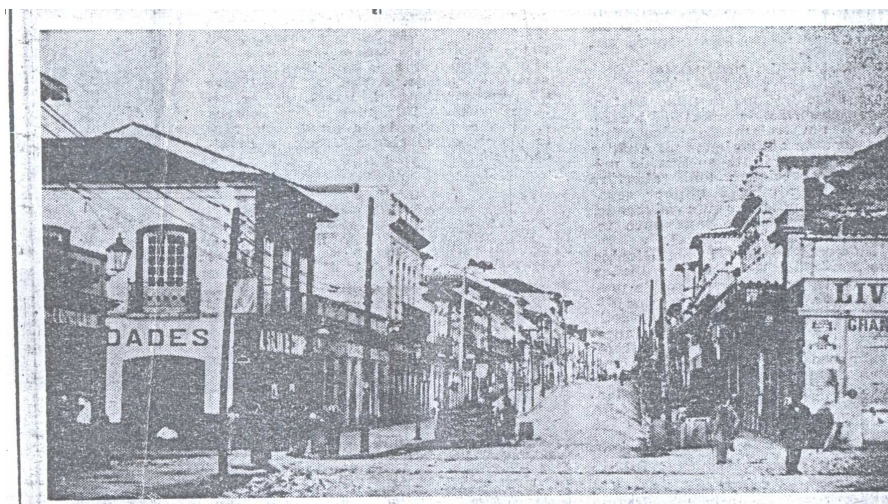
Talvez isso se deva ao tom irônico utilizado pelo narrador para contar os fatos os quais, como em uma vitrine, exibem a cidade, espaço de identidade e cenário propício para a criação de uma história extraordinária.

5. Cartografias da província

*Porto Alegre, neste século XIX, das luzes. A cabeça da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul é um promontório elevado que avança rio adentro, no sentido leste-oeste, não mais. No lado norte, o mais protegido, aquele que as pessoas escolheram para morar, estão as casas de residência, as lojas, os arsenais, as boticas, os seleiros, os correiros e toda gente que trabalha no ímpeto de formar aqui uma grande cidade, flor e orgulho do Império, reluzente marco da presença brasileira nestas meridionais solidões. As ruazinhas espremem-se e se chocam caindo a ribanceira bem ao modo português, as moradias correndo parelhas umas às outras e tão grudadas que da casa em frente se ouve o que se fala aqui, é só apurar os ouvidos (Assis Brasil, *Cães da província*).*

Porto Alegre, cenário do romance *Cães da província*, capital da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, contava com cerca de 70 mil habitantes nos últimos decênios do século XIX, época em que se viviam os movimentos pela Abolição e Proclamação da República.

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2004), analisando a cidade nesse período, afirma que Porto Alegre era sede de um governo que tinha no positivismo sua matriz de inspiração política e administrativa, pois “a elite dirigente de jovens bacharéis pretendia realizar um programa de racionalização da produção para atingir rápido o progresso econômico conjugado à consolidação e manutenção de uma ordem social dada” (PESAVENTO, 2004, p. 30).



(Antiga Rua da Praia-esquina com Ladeira(Gen.Câmara)-FT Suplemento-Mulher-6/10/1979)

Segundo Marilene Weinhardt (2004), ao fazer a descrição geográfica e arquitetônica da cidade, o narrador coloca em evidência a constituição do edifício social, relacionando a tolerância com a transgressão oficial, indicando também “o cúmplice silêncio a respeito das transgressões oficiosas, a preocupação em preservar as aparências e o jogo de interesses e o domínio dos poderes que se referendam, Igreja e Estado” (WEINHARDT, 2004, p. 160).

Já Cláudio Pereira Elmir (2004) aponta que *Cães da província* representa uma das mais bem sucedidas reconstituições históricas já feitas sobre a cidade de Porto Alegre da segunda metade do século XIX. Diz ainda que a descrição do espaço da cidade realizada no primeiro capítulo pelo narrador, intitulado Cronista, não encontra semelhante densidade de composição cênica em nenhum outro autor que se tenha dedicado a pintar a capital da província do Rio Grande do Sul deste período. “Ao falar das ‘meridionais solidões’, o narrador oferece uma tela em que se sucedem imagens

bem construídas de um tempo redivivo pela pena cuidadosa de um esteta” (ELMIR, 2004, p. 137).

Jean Puillon (1974), em seu livro *Tempo no Romance* destaca que a questão temporal abrange ampla complexidade. Segundo ele, a temporalidade é constituída de dois movimentos opostos, de uma mesma origem, estando essa fonte no presente que é, portanto, o responsável pela existência de uma temporalidade. Por isso, poderemos dizer que o “tempo se escoia similarmente à maneira com que dispara um foguete: ao tempo em que começa a descrever a sua trajetória, podemos ver atrás e partindo dele, graças à chama da reação, encetar-se uma outra trajetória em sentido inverso” (PUILLON, 1974, p. 118). Se bem que, neste caso, refira-se ao tempo cronológico, significando, de acordo com ele, que “todo presente suscita desde logo a existência de um passado que ele faz ter existido, assim como para um futuro” (PUILLON, 1974, p. 118). Portanto, pressupõe-se que a perspectiva do observador refira-se ao tempo presente que “vê”, “lê”, “aponta” e “narra”. Mas, por conhecer o passado, pode antecipar ou manipular o futuro. O tempo, neste caso, insere-se em uma situação considerada previsível. E as condições para isso foram criadas pelo rastro deixado pelo foguete imaginário citado por Puillon (1974), o qual nos induzirá também a conclusões relacionadas ao problema espacial.

Portanto, ao interferir no esboço criado pela grafite temporal, o espaço terá sua legitimidade depurada. Desta forma, é possível compreender que o estar determina o ser, como sugere Fernando Aínsa (2002), estabelecendo uma relação que a crítica tem traduzido em geral sobre suas análises de paisagens, ambientes e descrições que formam parte do espaço novelesco que, conforme este autor, supõe-se lugar onde se desenvolve a intriga numa verdadeira rede de relações suscitadas pelo próprio texto.

Irene Machado (1995), a partir de uma leitura que faz de Bakhtin, afirma que determinados gêneros representam melhor que outros a assimilação do tempo e espaço históricos e, conseqüentemente, a dinâmica social. E este é o caso do romance, “que desenvolveu com mais profundidade a dimensão cronotópica das ações dos eventos, da História e da Sociedade, sobretudo porque o romance é um gênero que mostra uma nova maneira de conceptualizar o tempo” (MACHADO, 1995, p. 255).

Isto significa que o espaço inserido na obra literária não pode ser concebido como um mero cenário sem função ou cuja suposta imobilidade não acrescenta qualquer vida aos personagens.

Assim, evocando também Bachelard (1978), quando afirma que é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios, onde o inconsciente estagia. E que as lembranças são imóveis e tanto mais sólidos quanto mais especializados são esses estágios, permanece o grande enigma da existência humana, o qual se mostra indecifrável quando nos afastamos do espaço delimitado aos nossos movimentos. O espaço é, portanto, uma forma inalterável, ou pelo menos deveria ser, quando supomos uma existência equilibrada. Mas, na ficção contemporânea, a linha solene do espaço torna-se um traço pênسيل. E será este atributo inseguro e trêmulo que lhe fornecerá a possibilidade de avanço e recuo da história narrada.

Cães da província, com sua construção singular projeta personagens que procuram se equilibrar na tênue, mas bem traçada linha de um tempo imaginário, levando em conta que a narrativa acompanha as tendências que caracterizam o novo romance histórico em relação a estes dois tópicos. Ou seja, o tempo e o espaço, meticulosamente escolhidos pelo narrador, determinam o deslocamento das personagens: seja ao passado, presente ou futuro, de forma consciente e também

inconsciente. Isto porque o personagem protagonista é Qorpo-Santo, cujas ações estão evidentemente circunscritas a uma temporalidade concreta, mas suas alucinações percorrem um tempo e um espaço flutuantes, subvertendo deliberadamente quaisquer regras. Conduzido pelo narrador, o personagem cria e representa episódios que ocorrem simultaneamente ao tempo da narrativa que emoldura outras histórias. No entanto, o espaço escolhido para vivenciá-las na maioria das vezes, é estranho àquele onde efetivamente se encontra.

Weinhardt (2004) assinala que a falta de indicação de datas, marcando-se a passagem do tempo pela mudança das estações, o curto espaço temporal abordado, o acúmulo de acontecimentos que de fato ocuparam alguns anos e a presença de histórias paralelas, são características expressivas no romance.

Para construir uma personagem que não se preocupava com as convenções sociais, que escrevia compulsivamente e que passou boa parte da vida enredado em processos de interdição da gerência de seus bens, acusado de loucura, a organização do enredo em linhas temporais distintas e lineares seria contraditória (WEINHARDT, 2004, p. 159)

Além disso, observa-se que em *Cães da província* há uma infinidade de propostas orientadas para enriquecer a trama nestes planos e estas aparecem sobrepostas à narrativa com a função de, a princípio, fazer com que o leitor se situe. No entanto, no decorrer da narrativa, esta situação vai se alterando de forma deliberada. Por isso, vejamos o que diz o narrador, quando dissimula alguma orientação expondo um espaço geográfico e tempo aparentemente cronológicos: “Porto Alegre, neste século XIX, das luzes” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 13).

Percebe-se também que o romance apresenta uma variada cartografia espacial da cidade de Porto Alegre, são: o rio; a rua; a casa; a delegacia; a praça; a igreja; o Teatro São Pedro; Paris; o mar e outros também aparecerão numa seqüência quase que cinematográfica com tomadas bruscas de cenas, cortes e retomadas. Isto porque,

conforme Maria Valquíria Marques (1997), Assis Brasil é um escritor que “domina as técnicas da linguagem cinematográfica” (MARQUES, 1993, p. 44). Desta forma, o espaço confunde-se com o tempo, remetendo à teoria de Bakhtin (1990), que denominou “cronotopo” esta interligação das relações temporais e espaciais em literatura, sendo que o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles tem fluido complexa e intermitentemente:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se e torna artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ele diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional (BAKHTIN, 1990, p. 211).

Esta situação ocorre, por exemplo, na indicação do decênio de existência do Teatro São Pedro que localiza a temporalidade pelo menos em 1868, já que aquela inauguração ocorreu a 27 de junho de 1858. Por outro lado, o narrador faz menção a um suposto desacordo entre espaço e tempo: “As casas e as ruas esparramando-se a deus-dará, desobedecendo quase por método às ordens de um famoso Capitão Montanha, homem que em certa era e certo dia disse: aqui será a rua principal” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 13).

Ampliando para uma descrição do espaço político, o narrador explicita em tom irônico o cume onde os “poderes” se instalam: “a matriz acachapada, de duas torres e coruchéus, domínio das pessoas piedosas [...] À frente do Papa e do Imperador fica a mimosa praça da Matriz, assim chamada por óbvio” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 14).

Entretanto, apesar de certa tendência ao ordenamento espacial e temporal, obtêm-se gretas com tempos ou espaços indefinidos por não trazerem, na maioria das vezes, uma opção exata de localização. Em alguns casos, nos deparamos com situações criadas pelo narrador para mostrar a mobilidade do corpo social e político daquela provisória cidade: “Ao lado, o palácio do governo, marca em brasa do poder colonial, depois real, depois imperial, depois revolucionário e novamente imperial, queira Deus agora que para sempre” (ASSIS BRASIL, 1996 p. 14).

Em poucas palavras o narrador descreve toda a história de Porto Alegre, e conseqüentemente do Rio Grande do Sul, no século XIX: a colônia, o período em que D. João VI localizou a corte portuguesa no Rio de Janeiro, a Independência do Brasil e a criação do Império dos Bragança, contestado pelos revolucionários farroupilhas que ocupavam a capital da província para depois perdê-la novamente antes da definitiva derrota dos rebeldes frente ao poder Imperial do Rio de Janeiro. A história das convulsões sociais e políticas criam um ambiente onde predomina o provisório:

Tempos difíceis explicam muitas coisas. Desaparecimentos de processos, escamoteações da verdade, tudo no afã de escrever-se uma História mais ou menos decente aos olhos dos pósteros, e para que não se pense no futuro que os antepassados apenas divertiam-se em praticar o mal, e outra coisa não faziam que estarem debochando das virtudes (ASSIS BRASIL, 1996, p. 82).

No entanto, entre as várias temporalidades presentes no romance, o tempo cronológico é, ao mesmo tempo, ambíguo e exato, isto é, enquanto no Brasil é outono, em Paris é primavera. Novamente aí, a fusão/confusão do tempo e do espaço. Ou seja, o tempo e o espaço, da mesma forma que existem, desaparecem momentaneamente. Como nos exemplos: “Paris é uma cidade magnífica - diz Qorpo-Santo a Napoleão III” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 183).

Destaque-se o tempo inserido nas estações do ano como alicerce às viagens fantasiosas de Qorpo-Santo: “Ambos suspiram, desfeitos em pensamentos. Qorpo-Santo

deixa-se embriagar pelo ar delicioso da primavera” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 185). “O outono também sabe ser suntuoso em Porto Alegre” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 161).

Também é oportuno destacar que este momento refere-se ao mesmo capítulo em que Qorpo-Santo está detido na Santa Casa para averiguações sobre sua sanidade. Ou seja, na cidade de Porto Alegre, onde a cena acontece, vive-se o outono, mas na alucinação da personagem que está em Paris, vive-se a primavera.

Posteriormente, o narrador aponta um complexo sistema que vai se tornar determinante na decisão de abordar o tempo e espaço. Ou seja, este aspecto começa a ganhar forma e tonalidade a partir do espaço íntimo da personagem Qorpo-Santo, ou seja, sua casa. A casa, simbolicamente, de acordo com Bachelard (1978):

[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização (BACHELARD, 1978, p. 201).

E seu primeiro devaneio, sua incontestável alucinação traz através de um tempo e de um espaço impalpáveis, nada menos que Napoleão III:

O visitante fixa os olhos azuis em Qorpo-Santo. -Não me diga que atravessei o oceano para ser tão mal recebido. - Senhor Napoleão III- exclama Qorpo-Santo [...]; Abandonar Paris e vir meter-me neste cafundó-do-judas é excesso de autoflagelação. Entretanto resolvi mudar um pouco de ares (ASSIS BRASIL, 1996, p. 109).

A partir do espaço íntimo de seu quarto, Qorpo-Santo comanda alterações temporais e espaciais. Provando a todos que é capaz de ultrapassar os limites determinados por aquela sociedade que estabeleceu de maneira injusta o seu isolamento, ampliando em si a presença da solidão. De acordo com Bachelard (1978):

De fato as paixões são curtidas na solidão. É fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou suas façanhas. E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. (BACHELARD, 1987, p. 203).

Por sua vez, o escritor Mario Vargas Llosa (2004) salienta que a vida da ficção é um simulacro, na qual aquela desordem vertiginosa se transforma em ordem: organização causa e efeito, fim e princípio. E que a soberania de um romance não depende somente da linguagem na qual está escrita. Depende também de seu sistema temporal, da maneira como nele se reflete a existência. Isto é, “quando se detém, quando se acelera e qual é a perspectiva cronológica do narrador para descrever o evento inventado” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 15). Se entre as palavras e os fatos existe uma distância, entre o tempo real e o da ficção existe um abismo. “O tempo novelesco é um artifício fabricado para conseguir certos efeitos psicológicos. Nele, o passado pode ser posterior ao presente - o efeito pode preceder a causa” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 15).

Além destes fatores, Anatol Rosenfeld (1996) relaciona a questão do tempo como algo preso ao ser humano quando já que o homem não vive apenas no tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico porque a nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém momentos anteriores: “em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba como atualidade presente, o passado, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (ROSENFELD, 1996, p. 90).

E, promovendo a absorção do tempo pelo espaço reciprocamente, o romance de Assis Brasil altera o curso do destino de seu protagonista, envolto pelo manto do delírio, nas páginas finais porque o narrador aponta outro lugar como sendo o local da sua partida. Isto é, Qorpo-Santo não sai de Porto Alegre para o Rio de Janeiro, mas sim do porto de Calais: “Desde que saíram do porto de Calais, Qorpo-Santo perscruta o horizonte da temível esquadra inglesa, foribunda dos mares, dona incontestemente dos

oceanos” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 253). Significando que a personagem, apoiada em seu delírio, cria um momento único para si refazendo sua sina: “Tal como aconteceu consigo mesmo, ao despedir-se da população no cais: o povo, todo enfeitado e agitando lenços tricolores, nada lhe disse ao coração. Qorpo-Santo já vivia a espera enervante do conflito”. E, para esta ocasião, precisará de roupas adequadas, pois a transformação deverá ser completa: “A mala que Inesperto lhe trouxe a bordo estava recheada de uniformes marinheiros, desde os postos mais baixos da oficialidade até o fúlgido fardamento de almirante, cheio de luzes, condecorações e platinas de ouro” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 253).

Com este artifício, Qorpo-Santo estará mais próximo da glória, pois considera que ele foi feito quando se “lembra com repugnância dos tempos de mestre-escola, ou de seus alunos sonolentos e linfáticos, bem como de sua medíocre atividade de comerciante na praça de Porto Alegre, agora tão longe” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 254). As rotas do tempo e do espaço são manipuladas quando ele se considera no centro dos acontecimentos mundiais preparados para, conforme o narrador, se desencadarem neste dia e, por isso, “o passado provincial para lá ficou, naquele Brasil que tão mal cuida de seus homens de pensamento” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 254).

Qorpo-Santo, apoiado em suas alucinações, reconstrói um tempo único e redimensiona seu espaço, demonstrando com isso sua total liberdade em relação a estes elementos. Através da loucura do protagonista o narrador cria uma temporalidade e um espaço utópicos que superam a mediocridade provinciana.

Assim, manipulando a ação do tempo e o espaço, o protagonista esboça sua obra literária que é convertida em farsa largamente esmiuçada pelo narrador. E o resultado desta combinação está explicitado nos arranjos metaficcional inseridos no romance.

6. O desafio da metaficção

Convém pisar com cuidado, pois este caminho o da verdade e da mentira no mundo da ficção - está semeado de armadilhas, e os oásis convidativos podem ser miragens.[...] Por isso a literatura é, por excelência, o reino da ambigüidade. Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias que com freqüência constituem inexatidões flagrantes ou mentiras históricas. (Vargas Llosa-A verdade das mentiras).

BAKHTIN (1990) argumenta que o romance é uma diversidade de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais e indicadas pela estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas. Diz ainda que “é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo” (BAKHTIN, 1990, p.74-75).

Talvez por este motivo, muitos livros nos fazem lembrar outros. Na medida em que realizamos uma leitura, vamos acrescentando referências e, muitas vezes, perdendo outras, para depois resgatá-las numa próxima. Por esta razão, é pertinente reportar

àquele livro considerado historicamente como um dos maiores objetos de pesquisa literária. Trata-se de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Não que seja esta uma constatação inédita, mas é necessário reafirmá-la, pois Dom Quixote, além de sustentar a própria história da literatura, alerta para a construção do personagem que em si já é uma indicação metaficcional. Ou seja, o Cavaleiro da Triste Figura é, de certa forma, reciclado com as sobras dos cavaleiros das novelas escritas àquela época, porque, já sem juízo, conforme sua história, teve um pensamento que jamais deu em nenhum outro louco neste mundo, mas que lhe pareceu conveniente para o aumento de sua honra e para se colocar a serviço de seu país que era tornar-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras iguais às que lera nos livros de cavalaria. E assim, a primeira coisa que fez foi limpar algumas armas dos bisavôs, que já estavam cobertas de ferrugem e azinhavre, longos séculos havia que estavam postas e esquecidas a um canto. Depois deu nome ao seu cavalo e a si mesmo. Fez do morrião celada e, “batizado o seu rocim e confirmado a si mesmo, deu-se a entender que nada mais lhe faltava senão buscar uma dama da qual se enamorar, pois um cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e sem fruto e corpo sem alma” (CERVANTES, 2002, p.58-59).

Assim, *Dom Quixote de la Mancha*, cujo personagem transcende ao seu contexto, reflete o desvendamento dos mistérios do processo de criação literária e tem presença expressiva em romances denominados pós-modernos. Temos a sugestão deste aspecto, muito explicitamente até, além de em outros trechos, no prólogo do primeiro volume, quando o suposto autor/narrador se dirige ao leitor dizendo “Desocupado leitor: sem meu juramento podes crer que eu quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e mais discreto que se pudesse

imaginar” (CERVANTES, 2002, p. 29-30) E segue como que se desculpa por alguma coisa mal pensada, dizendo que não pode contrariar a ordem da natureza e que nela cada coisa produz sua semelhante, alegando que esta poderá engendrar o estéril e mal-cultivado engenho, senão a história de um filho seco, mirrado, caprichoso e cheio de pensamentos nunca imaginados por outro alguém, o qual se parece com quem foi engendrado num cárcere, onde todo o desconforto tem assento e onde todo o triste ruído faz sua morada, remetendo ao próprio Cervantes. Este se explica dizendo que, embora, pareça pai, é padrasto de D. Quixote, e:

[...] suplicando-te, quase com lágrimas nos olhos, como outros fazem, leitor caríssimo, que perdoes ou dissimules as faltas que neste meu filho vires, pois não é seu parente, nem seu amigo, e tens a alma em teu corpo e teu livre-arbítrio, no justo ponto, estás na sua casa, onde és senhor dela [...] (CERVANTES, 2002, p. 29-30).

O mais curioso deste admirável prólogo é que o narrador/autor solicita o auxílio de um amigo para escrevê-lo. Esse conselheiro fornece as orientações básicas e oferece a receita ideal para o sucesso, tranquilizando seu autor, diz que, como esta escritura não deseja mais do que desfazer a autoridade e capacidade de que no mundo e no vulgo têm os livros de cavalarias, não há razão para que este ande a mendigar sentenças de filósofos, conselhos da Divina Escritura, fábulas de poetas, orações de retóricos, milagres de santos. No entanto, pondera, deve sim procurar que, sinceramente palavras significativas, honestas e bem colocadas, completem as orações em períodos sonoros e festivos, tudo amanhado às intenções, dando a entender os conceitos sem os intrincar nem obscurecer. E conclui: “procurai também que, lendo vossa história, o melancólico se mova ao riso, o risonho o acrescente, o tolo não se zangue, o discreto se admire da invenção, o grave a não despreze, nem o prudente a deixe de elogiar” (CERVANTES, 2002, p.35).

Pode-se dizer que, ao longo da história da literatura, a partir daquela indicação feita por Dom Quixote na Espanha seiscentista e aventureira, o tema da metaficção acaba por tornar-se quase uma constante, em especial no mundo contemporâneo. O fazer literário e todos os instrumentos que o envolvem serão explicitados. O que vai se perceber, portanto, é a discussão deflagrada dentro da obra sobre a própria obra. Como se, de repente, as coisas mais triviais se tornassem singulares. Assim, desnudar este corpo artisticamente e expô-lo de forma a não vulgarizá-lo parece ser a palavra de ordem para romances como *Cães da província* que tem Qorpo-Santo como protagonista que, assim como D. Quixote tem a loucura como trama. É significativa a reflexão feita pelo Inesperto: “Pobre amo. Ficou assim de tanto estudar e pensar. As pessoas não foram feitas para pensar, mas sim para desfrutar essa boa vida e para dançar e comer. O resto só pode secar os miolos” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 247).

Bem como Dom Quixote, o personagem Qorpo-Santo estrutura-se em seus devaneios permeados por momentos de lucidez. E são ambos cavaleiros da triste figura, como quis Dom Quixote. Além deste aspecto, é preciso ressaltar que o personagem Qorpo-Santo, no romance de Assis Brasil, também recria a sua própria existência e a de outros personagens, como o faz no caso de Eusébio Cavalcante, protagonista da grande farsa escrita e dirigida por Qorpo-Santo intitulada "O Homem que Enganou a Província". Ao modo de D. Quixote, trata-se de mais uma burla com a finalidade de sobrepor-se à opinião da sociedade. Constata-se desse modo que a relação com D. Quixote não se faz apenas pela loucura, comum aos dois personagens, mas também pela solidão e pela persistência com que defendem seus ideais.

Recriado como personagem, Qorpo-Santo representa a si mesmo. E o romance *Cães da província*, por sua vez, revela aspectos pautados no estatuto da criação do texto

artístico e sua complexa vinculação com o escritor e o universo da crítica e historiografia literária. Linda Hutcheon (1991) afirma que, em deliberado contraste com aquilo que consideraria como sendo esse tipo de recente metaficção radical modernista, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.

Observa-se então em *Cães da província* a ousadia irônica do narrador em mencionar o comportamento estético de escritores, relacionando-o a uma determinada escola literária sem, no entanto, entrar no mérito de sua decisão. É importante frisar que esta alternativa justifica-se pela escolha de Qorpo-Santo como protagonista. Trata-se de escritor contemporâneo de Machado de Assis e Artur Azevedo. O narrador, através da voz do próprio personagem, desvenda aquela escritura na medida em que entalha uma perspectiva com argumentos associados às escolas românticas ou realistas. Por outro lado, as ações vividas pelo personagem o inserem em um parâmetro estético inusitado, o qual prenuncia o Teatro do Absurdo, evidentemente possível já que o narrador pós-moderno domina com precisão as estéticas modernistas.

Assim, as peculiaridades das comédias de Qorpo-Santo atuam como um não crítico à literatura surgida como desempenho do Romantismo. De acordo com Janete Gaspar Machado (1983):

Diante do “corpus” estético-literário preexistente, quer de padrões, quer de pressões de obras que incorporam esses padrões, Qorpo-Santo-ou suas comédias-opera uma ruptura com a ordem vigente, impondo um modo novo de arranjar o universo simbólico do teatro. Ao deixar livre a fala da ruptura com os condicionamentos da tradição literária, sua criação revela-se de uma atualidade potente para inovar e revolucionar. Constitui-se num saldo no tempo e no espaço. Os limites oferecidos pelo Romantismo não podem de fato, contê-la (MACHADO, 1983, p. 119).

Desta forma, por se tratar de um romance centrado no aspecto metaficcional, tendo como protagonista um dramaturgo, é possível também constatar a determinação

do narrador em valer-se da linguagem dramática, fazendo um interessante contraponto com a obra do próprio Qorpo-Santo.

Érico Veríssimo (1995) aponta que na síntese romântica os poetas e prosadores tinham “a permissão para contar aos leitores tudo sobre seus sofrimentos, dúvidas e paixões” (VERÍSSIMO 1995, p. 50). No entanto, o narrador de *Cães da província* quando se refere a Qorpo-Santo declara: "Ah! Ele precisava ser como estes poetas românticos de hoje, choramingantes e frágeis, morrendo de tísica, que escrevem páginas e páginas sobre nada [...]" (ASSIS BRASIL, 1996, p.45). Indica, assim, que Qorpo-Santo era contemporâneo da corrente literária romântica explorada de maneira sóbria pelo narrador:

Abril começa lindo, as folhas abandonam as árvores que lhes deram seiva por um longo e causticante estio, a natureza acomoda-se à mais bela estação entre todas, o sol quebra a ardência, adoçando as sombras, enlanguescendo-se nos pórticos das igrejas, nos muros dos cemitérios; os poetas inspiram-se, de longos plastrões nos peitos, rebuscando as rimas mais ricas e sonoras para alinharem seus versos de tardia influência de Musset, Lamartine, os Vignys franceses que todos lêem (porque os poetas brasileiros não lêem os poetas brasileiros, lêem os poetas franceses) (ASSIS BRASIL, 1996, p.70).

Entretanto, este efeito estético não encontra similaridade na obra de Qorpo-Santo que, no romance, parodia estas imposições e busca algo mais ao estilo realista de acordo com a proposta do personagem e conforme observação do narrador quando surpreende: "Mas não, ele é um homem seco, objetivo, que deseja restabelecer logo as relações naturais, coisa que talvez os românticos nem pensem[...]"(Assis Brasil, 1996,p. 45).

Mas é nos constantes encontros com a estética do teatro que o romance vai propor uma espécie de marginalidade ou fuga de quaisquer conceitos que relacione a personagem com esse ou aquele período literário e, por isso, torna-se possível vislumbrar esta possibilidade. Ou seja, o Teatro do Absurdo encontra eco no próprio texto quando, ao se referir aos escritos de Qorpo-Santo, o doutor Landell sentencia:

“[...] mas vejo que Qorpo-Santo é mais doente do que eu próprio imaginava. Nunca ninguém escreveu um absurdo desses” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 205). Aponta desta forma, leituras diferentes para a palavra absurdo, que pode significar uma ação ilógica ou pode remeter também à estética teatral, que seria conhecida somente no século XX.

E tendo como referência o teatro, a projeção do narrador para Qorpo-Santo é a seguinte:

Quantas vezes eu quis ser um dos atores de meus dramas, que vivem a intensa dor e a mais profunda alegria, e me desesperei porque não era um deles, vivo e vibrando e acordei apenas um súdito deste Império, vivendo neste cafundó de Porto Alegre. É brutal que nos tornemos montes de esterco! Divinizemo-nos antes, se pudermos (ASSIS BRASIL, 1996, p.54).

Nestes momentos em que se alternam planos de representação, evidenciam-se os propósitos da personagem em criar e, em esboçar inéditos planos de vida para aqueles que considera como suas personagens. E estes traços são muito preponderantes para o artista como o bem analisou Ernesto Sábato (2003) quando afirma que na ficção, ensaiamos outros caminhos, quando lançamos ao mundo personagens que parecem ser de carne e osso, mas que pertencem somente ao universo dos fantasmas. São estes entes que realizam por nós e, de algum modo, em nós, destinos que a vida única nos tirou. O romance, concreto, mas irreal, é a forma que o homem inventou para escapar dessa limitação, pois esta é uma forma quase tão precária como o sonho, mas, ao menos, mais voluntariosa. Destaca ainda que essa é uma das raízes da ficção e que “a outra talvez seja a ânsia de eternidade que tem a criatura humana; outra ânsia incompatível com sua finitude. A busca do tempo perdido, o resgate de uma infância qualquer ou de alguma paixão, a petrificação de um êxtase. Outro simulacro, em suma” (SÁBATO, 2003, p. 168).

Como Sábato (2003) propõe, é somente pela ficção que podemos vislumbrar um mundo alternativo, embora inatingível. Isto porque, ao lançar mão de seus personagens,

ou, utilizando seu termo, "fantasmas", o escritor aponta para si mesmo e para outras pessoas horizontes variados, os quais surgem deslocados daqueles que comumente conhecemos. Acrescenta ainda que o romance é quem vai libertar o homem da limitação imposta pela sua única vida. E estas afirmações insinuam-se para a necessidade do controle do tempo, algo inaceitável em nossos planos concretos, mas usual na vida interna do romance.

Parecida à idéia de Ernesto Sábato, Vargas Llosa (2004) apresenta, uma constatação sobre a falsidade de que são feitos os romances:

De fato, os romances mentem - não podem fazer outra coisa-, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é. Dito assim parece um galimatias. Mas, na realidade, trata-se de algo muito sensível. Os homens não estão contentes com o seu destino, e quase todos - ricos ou pobres, geniais ou medíocres, célebres ou obscuros – gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam em não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12).

Sendo assim, cabe aqui reiterar a perspectiva metaficcional constante do romance *Cães da província*, o qual, ao inserir um escritor como personagem, revela os mistérios e propõe discutir a trajetória da criação literária. Tal aspecto se verifica não só no que se refere à participação desta personagem, mas também na interferência do narrador ao conduzir a trama. Ao optar por focos narrativos diversificados, cria uma atmosfera que favorece a discussão da obra literária dentro da própria obra. Em consequência, a narrativa pode aparentar ao leitor certo desleixo em preocupar-se com verdades absolutas, sejam existenciais, temporais ou espaciais, já que exprime apenas uma verdade, a da ficção. Qorpo-Santo representa seu papel duplamente: uma como criatura articulada com seu narrador, e outra, como criador que manipula seus

personagens em busca de oportunidades que beneficiem e valorizem sua própria existência.

Apresenta-se, portanto, entre duas histórias: uma delas, que tem como finalidade servir de moldura ou cenário para o engendramento de suas peripécias, e outra, criada pelo próprio personagem que, além de tê-lo como protagonista, contempla-o com a pena absoluta do demiurgo. E, por este motivo, Assis Brasil realiza a desconstrução e a posterior reconstrução de todo um enredo de vida associado a uma trama reconhecidamente real, para que se revele a sua contribuição como dono incontestável do destino. Assim, Qorpo-Santo se crê um deus, capaz de decidir os destinos:

A vida é entretanto ainda mais perturbadora. Nela desliza um 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 Desdêmona em meio a um parque de lírios, o balcão de Julieta desaba num lago onde Romeu se afunda, Lohengrin desce num balão, Margherite Gauthier fenece numa cela de convento, enfim, enfim! É o caos da vida preferível à regularidade mecânica dos teatros [...] (ASSIS BRASIL, 1996, p. 59).

Optando assim pelo inesperado e dispensando a previsibilidade, a personagem Qorpo-Santo, com o intuito de ajudar seu amigo Eusébio, utiliza-se de subterfúgios vinculados ao teatro para manipular uma situação em que está envolvida toda a sociedade provinciana. Esta seria uma forma de enterrar definitiva e literalmente o assunto e também uma experiência única que poderia ser realizada apenas por ele, um artista:

Um momento! um grande estrépito quase lhe rebenta os tímpanos, uma faísca elétrica o percorre desde a sola dos pés até a raiz dos cabelos eriçados, uma revelação: mas não está ele, agora, retocando a vida? com aquele drama de Eusébio, montado e arquitetado, não está trabalhando com o elemento mais nobre e autêntico, a existência? aquilo que iria ser, sem sua intervenção, um reles acontecimento sem grandeza não está ganhando proporções épicas? o que quer mais? Aos poucos vai se apercebendo da grandiosidade do instante que vive. A ingênua trama do desaparecimento de Lucrecia é na verdade um lance de gênio, de verdadeiro artista que reescreve a vida. O engano da

província não será apenas uma vingança contra a mediocridade geral, mas também uma soberba criação literária, e com atores que cumprem um papel escrito por ele. O fim do drama? não o sabe. Quando o pano correr, ele porá tudo por escrito. E já sabe o título: O HOMEM QUE ENGANOU A PROVÍNCIA, não pode ser outro. Vagando as idéias, prevendo cenas e rubricas, com a sensação feliz de quem achou um tesouro, adormece (ASSIS BRASIL, 1996, p. 59).

É necessário ater-se a este momento significativo por ser o ponto de partida às peripécias de Qorpo-Santo para driblar a vigilância das autoridades constituídas. Transforma assim, num movimento de sua pena, a vida externa em arte literária, a realidade exclusiva em ficção acolhedora. Estreita com isso seu relacionamento com a história criada até o ponto em que esta seja a sua ou a história dos outros.

Ao verificar este resultado, percebe-se que o narrador do romance não tem qualquer interesse em explicar certas coisas, já que, de acordo com Linda Hutcheon (1994) “ao problematizar quase tudo o que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções admitidas de história e ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Assim, com a inscrição iniciada, o caminho de Qorpo-Santo está aberto para dar corpo à grande farsa. A presença da personagem no local onde foram encontrados os cadáveres acontece como em um *flash*:

Nesta trágica manhã, o doutor Calado suspende por um momento a vista do rol dos cadáveres: alguém misterioso e volátil entrou no porão, perpassa como uma sombra por detrás das cabeças, some e desaparece, para reaparecer ali adiante, um olhar perturbador, olhos verdes e desvairados, talvez conhecidos, familiares, irresistíveis (ASSIS BRASIL, 1996, p. 78).

Qorpo-Santo ganha, assim, no romance de Assis Brasil, um ágil contorno sombreado, aparecendo e desaparecendo como um fantasma na condição espontânea de uma cena cinematográfica. Para o leitor, é possível aproximar-se da cena, acompanhando o roteiro sugerido pelo narrador. Neste momento, o leitor é arrastado

para uma situação de total cumplicidade. Mas, no entanto, a farsa já havia começado e sua encenação será completa.

Ocorre que, após o reconhecimento do cadáver, Eusébio e Qorpo-Santo, providenciam o funeral daquela que seria Lucrecia. A farsa inventada por Qorpo-Santo estava chegando ao fim, com ótimo desempenho de seus atores:

Com a chave na mão, girando-a no dedo, percebe-se que afinal conduziu tudo acertadamente para o final; o texto fora, abstraindo os excessos lacrimosos de Eusébio, bem representados. Por um momento o homem vacilou, quase insubmeteu-se ao ver os destroços humanos e anônimos sobre a mesa. A grandiosidade da cena era demasiada para sua pequenez de comerciante. Por um instante, Qorpo-Santo chegou a pensar que toda a trama se desfaria, e sua autoridade de autor esteve a risco de perder-se. Dobrou o ínfimo Eusébio com um olhar profundo e demolidor: ele então proferiu a mentira decisiva, apreendida entre soluços e negativas, reconhecendo o corpo: - É sim, é a minha Lucrecia (ASSIS BRASIL, 1996, p. 85).

Assis Brasil permite então que Qorpo-Santo, o escritor e também diretor se revelasse, mesmo que a si próprio quando percebia que seu teatro se completava imaginou que “Deus deveria sentir-se assim no final do sexto dia: excitado pela Criação, mas com vago sentimento de que nada mais restava a ser feito. O momento sublime passara” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 85).

Qorpo-Santo, o criador daquele espetáculo, vê-se realizado e, de mãos dadas com a realização, vem a angústia e o vazio. Mas isto são sentimentos de artista:

Agora nada mais resta a não ser a incongruência da vida ou a loucura absurda do teatro. Nem a comédia do enterro e do sepultamento possuíram a qualidade do inesperado: foram uma conclusão óbvia e necessária, e o engano de toda a Província não chegou a atingi-lo com a força que imaginava. O gosto seria maior se alguém mais soubesse da burla, o prazer seria mais completo (ASSIS BRASIL, 1996, p. 85).

Entende-se com isso que a burla ensaiada e representada teve sua parcela de entretenimento, mas por ter que permanecer oculta causou em seu autor uma grande insatisfação. Mesmo porque a burla era real. Ou não era? Com o propósito de enganar, Qorpo-Santo inventou um acontecimento grandioso, manipulando seus fantoches de

forma competente e, ao mesmo tempo, desengonçada. Esta reação da personagem permite admitir-se que a ficção e a realidade não podem ser consideradas fatores excludentes, embora prossigam por caminhos supostamente antagônicos.

Vargas Llosa (2004) oferece uma especial perspectiva desta particular dicotomia:

Os homens não vivem somente da verdade; as mentiras também lhes fazem falta: as que inventam livremente, não as que são impostas; as que se apresentam com o que são, não as contrabandeadas com a roupagem da história. A ficção enriquece sua existência, completa-a e, transitoriamente, compensa-a dessa trágica condição que é a nossa: a de desejar sonhar sempre mais do que podemos alcançar. Quando produz livremente sua vida alternativa, sem outra construção que as limitações do próprio criador, a literatura estende a vida humana, acrescentando-lhe aquela dimensão que alimenta nossa vida recôndita: aquela impalpável e fugaz, porém preciosa, de que só vivemos de mentira (VARGAS LLOSA, 2004, p. 25).

Com tantos fatos movimentando a pacata província, o dramaturgo, em seu sublime recolhimento, apercebe-se da urgência em registrar toda aquela história que, afinal fora inventada por ele e fielmente incorporada e vivida pelos figurantes contratados. Inicialmente sobre o papel lança um título: O HOMEM QUE ENGANOU A PROVÍNCIA. E precisa escrever esta peça que jamais será conhecida. Como personagens, destaca:

Eusébio, comerciante; *Lucrécia*, sua mulher; Um fornecedor de queijos; *Doutor Calado*, Chefe de Polícia; *José Ramos* e sua mulher *Catarina Palsen*, criminosa; *povo, policiais*. Por um invencível pudor não se inclui a si mesmo. Afinal, Deus não pertenceu a Criação. Muito escreve até que seus olhos embaralham as letras. Um primeiro galo angustiado acorda-o. levanta-se da secretária, espreguiça-se, olha pela janela. Uma bruma de gaze tolda os telhados da Santa Casa e, abaixo, ouve o retinir dos tarros de leite sendo descarregados nas casas. Nada de diferente aconteceu no Universo (ASSIS BRASIL, 1996, p. 86).

Entretanto, é surpreendente que a farsa seja revelada quando Qorpo-Santo aterroriza o comerciante Eusébio, confirmando a ele o conteúdo de seu livro, porque vai expor a história por ele inventada, mas que teve um desfecho no romance, presenciado por todos. Apresentando assim, o volume de “O Homem que Enganou a Província”, seu

amigo o cumprimenta pelo livro dizendo que o mesmo era bonito, ao que Qorpo-Santo responde: “-Não só bonito como verdadeiro” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 106).

E Qorpo-Santo começa a falar de seu conteúdo, revelando uma história que tomava contornos terríveis, já conhecidos por Eusébio. Para ele, o mundo desfigurava-se e um sopro de desespero começou a desatiná-lo, “mas não tinha coragem de mandar que parasse o relato tão fidedigno, era como um abismo atraindo para as profundezas obscuras” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 106). Portanto, na narração que Qorpo-Santo fazia a Eusébio sobre os meandros de sua obra dramática, estão patentes as articulações imbuídas em sua concepção e suas possíveis conseqüências:

Na cena em que o marido abandonado procura o chefe de Polícia e conta a sua mentira, Eusébio murmurou: - Pare pelo amor de Deus. O teatro continua e o cenário muda para uma morgue, onde sobre uma mesa anatômica estão recolhidos os restos de uma mulher esquartejada, e as rubricas do autor são ferozes: providencie-se para que haja muito sangue na mesa, de modo a causar horror a toda a platéia e aos três personagens que entram para o reconhecimento do corpo. O homem que enganou a Província aproxima-se da mesa, tapando o nariz com um lenço (ASSIS BRASIL, 1996, p. 106).

A proposta de constituir novos destinos também é apresentada em outro momento do romance, só que desta vez o personagem/ escritor não mais pertence ao mundo concreto visto pela janela. Ele volta para si mesmo e sua alucinação o leva a encontrar-se com Napoleão III, que lhe solicita um novo e radiante destino:

[...] Não estou aqui para discutir a minha genealogia, mas sim para escapar ao destino. E o senhor, como autor de O HOMEM QUE ENGANOU A PROVÍNCIA, que subverteu as linhas dos fados, sei que encontrará uma solução. Ao invés de Santa Helena, quero morrer em um castelo, ferido por bala inimiga, enquanto lá fora meus soldados têm a maior vitória de todos os tempos[.]

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 primeira vez Qorpo-Santo nota no visitante uma verdadeira apreensão, de homem condenado a um destino destruidor, prestes a engoli-lo em sua voracidade cega e irresponsável. Os olhos imperiais baixam para o punho dourado da espada, e os dedos brincam com o fiador de seda. Por um breve momento Qorpo-Santo presente possui entre as mãos o rumo da História (ASSIS BRASIL, 1996, p. 151).

Percebe-se neste fragmento que Qorpo-Santo, além de poder constituir novos destinos, passa agora a ter uma prerrogativa instigante que é a de alterar o rumo da História. Vê-se que o narrador apresenta esta palavra com *H* maiúsculo, demonstrando tratar-se da história oficial. Isso para que o protagonista possa manuseá-la em direção ao passado, alterando o que já aconteceu e, ao futuro, vislumbrando novas perspectivas ao sabor de seu delírio. E, além de incluir outras personagens nesta aventura, trata-se também de seu destino e de sua história.

Ao conceber sua obra literária, ao escritor é concedido o privilégio de escolha dos elementos que compõem sua história, no caso de um romance, como personagens, contextualização, temporalidades, espaços, etc. De acordo com Bakhtin (1990), o autor pinta o mundo ou do ponto de vista de um personagem que participa do fato ilustrado, ou do ponto de vista do narrador, ou do falso autor. E pode ainda, segundo ele, sem recorrer a ninguém como intermediário, conduzir a narrativa diretamente por si, como autor verdadeiro. Isso para que “possa representar o mundo espaço-temporal, com seus eventos, como se ele o visse, o observasse, como se ele fosse sua testemunha onipresente” (BAKHTIN, 1990, p. 360), remetendo assim, ao narrador de *Cães da província* que em diversos momentos passa a impressão de estar misturado aos personagens, opinando ou dando explicações em meio aos moradores da cidade.

Ao final só ao autor cabe a recusa ou aceitação de outros itens que poderiam interferir neste trabalho. Como diz Assis Brasil: “Escrever um romance é tomar o arco de uma vida inventada e cortá-la em dois pontos. Chamamos o primeiro de “Capítulo I” e, ao segundo, de Fim-The End”.(ASSIS BRASIL, 2008, p. 30).

7. Esboços intertextuais

Se eu agora não escrevesse, quem acreditaria d'hoje a hum século- que o Autor da "Enciclopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade"; que o professor público e particular por tantos anos, que nunca foi nem ao menos censurado; vivesse por espaço de 14 a 15 anos (que tantos são os que decorrem até hoje); o escritor. Jornalista a quem jamais faltou acrisolado patriotismo, sincera verdade, vehemente desejo d' instruir, recrear e persuadir o útil e conveniente bem- qual irracional morto animal apenas avistado por milhares de fomentos córvos, nesta cidade, e em outros lugares- a ele vorazes lançam-se, e arrancam-lhe cada qual o seu pedaço! (QORPO-SANTO-Enciclopédia)

BAKHTIN (1990) afirma que todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura, ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outros que já falaram dele. Tal objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações e por entonações de outros. Desta forma, orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de outros discursos, de julgamentos e de entonações se entrelaçando com eles e fundindo-se e isolando-se uns dos outros. Este amálgama pode dar substância ao discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o

seu aspecto estilístico. Diz ainda que o enunciado existente, surgido num determinado momento social e histórico, não pode deixar de “tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo com seu prolongamento, como sua réplica e não sabe de que lado ele se aproxima” (BAKHTIN, 1990, p.86).

Esta definição de Bakhtin (1990) ajuda a reiterar a idéia de que em *Cães da província*, o aspecto da metaficção está relacionado ao da intertextualidade, isso porque os argumentos do narrador apontam para esta idéia, quando, por exemplo, Qorpo-Santo busca sua identidade como escritor e vários modelos de escrita são apresentados (realistas, românticos, dramáticos, etc.), conforme já foi visto, reforçando a teoria máxima de Bakhtin (1990) no que se refere ao entrelaçamento de discursos com o objetivo de criarem-se novos discursos.

Hutcheon (1991) considera que a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. E que também não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. “Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Restringindo a questão ao nível textual, Fiorin (2003) alerta que a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo, e que existem três processos

de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. Explica ainda que a citação pode confirmar ou alterar o sentido dos textos citados; a alusão reproduz construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras; a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do “discurso de outrem”, isto é, do estilo de outrem.

Fiorin também aborda a interdiscursividade que seria o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Os processos discursivos são a alusão e a citação. Assim, a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois ao se referir a um texto, o enunciado se refere, também ao discurso que ele manifesta. “A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso”.(FIORIN, 2003, p. 35).

Consideramos pertinente citar esta indicação de Fiorin (2003), pois ela poderá esclarecer algumas particularidades do processo de relação intertextual no romance *Cães da província*. E quando, por exemplo, o narrador sugere associação da atividade literária da personagem Qorpo-Santo ao romantismo, conforme já mencionado: “Abril começa lindo, as folhas abandonam as árvores que lhes deram seiva por um longo e causticante estio [...]” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 70), entendemos tratar-se da alusão que pode ser observada também nestes trechos: “[...] Mas não está solitária como nau de fantasmas-ao contrário, tomando-se um óculo-de-alcance se verá que duas pessoas estão sentadas frente a frente. [...] Sentemo-nos neste calhau à beira d’água, que a conversa é demorada e nossa imaginação muito viva [...]” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 89-90).

Justifica-se esta idéia principalmente pela interferência do narrador que utiliza termos arcaicos ou de uso restrito quando substitui binóculo ou luneta por “óculo-de-

alcance” e pedra ou rocha por “calhau”, mas que indicam o contexto em que acontece a história do romance, ou seja, o século XIX. Estas alusões podem ser verificadas a todo o momento, já que o narrador construiu seu discurso com base nos modos de expressão daquele período histórico.

Já a estilização indicada por Fiorin pode ser verificada neste diálogo, momento em que Inácia visita Qorpo-Santo:

- Comporte-se. Como foi que você conseguiu subir até aqui?
- O Inesperto, como ele agora se chama, ele mesmo me lançou a escada até o chão.
- Miserável! –Vira-se para o criado: - Inesperto, você está despedido. Inesperto está ocupado vendo o sagüi destruir um serviço de porcelana e pergunta sem atenção:
- Até quando meu senhor?
- Está despedido até sexta-feira. Ou melhor, até quinta.
- Então pague-me.
- Como pagar? Você me põe para cima esta mulher abjeta e repelente e ainda quer pagamento?
- É a lei.
- É a lei? Bom, então façamos assim: você começa a ser despedido no final da semana, quando me pagarão uma promissória de cinco mil réis. E será despedido pelo prazo de uma semana.
- Certo. E quanto ao sagüi?
- Mate-o. Abra uma abóbora, coloque-o dentro e jogue ao Guaíba (ASSIS BRASIL, 1996, p. 153).

Aqui, podemos observar um diálogo inegavelmente teatral, com mudanças rápidas nas falas das personagens e apenas uma interrupção do narrador. Isso demonstra mais uma vez que, a utilização deste artifício destaca o propósito do romance em justapor a personagem Qorpo-Santo com a sua figura histórica, reproduzindo o estilo de seu texto dramático.

Em *Cães da Província*, a intertextualidade permeia toda a narrativa. Isso porque o narrador, ao mediar as ações das personagens, busca elementos externos ao texto com a finalidade de torná-lo convincente e, ao mesmo tempo, duvidoso. Pois para ele não importa a confiabilidade expressa na narrativa em relação ao leitor diretamente, mas sim no que se refere à reação das personagens. Ou seja, são elas quem, no papel de

intermediárias, posteriormente, se somam ao leitor com a tarefa de transmitir toda a carga emocional contida naquele parágrafo, linha ou página. Isto é, a intertextualidade vai de fato existir somente com a cumplicidade do leitor considerando que "As obras literárias nunca são simples memórias-reescrevem as suas lembranças, influenciam seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico. É isso que o define" (JENNY, 1979, p.10).

Desta forma, é através da intertextualidade que o universo aparentemente restrito da obra literária poderá obter uma expansão sem limites. A julgar pelas evidências deixadas por outros textos, o fator intertextual acentua a pré-disposição daquele narrador em particular em aceitar que o leitor participe de seu jogo. Pois, conforme afirma Jenny (1979): "O que pode variar também é a sensibilidade dos leitores à repetição. Tal sensibilidade existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época, mas também das preocupações formais de seus escritores" (JENNY, 1979, p. 7). Isto é, por mais que os escritores utilizem narradores que simulem manipular os anseios dos leitores mais perspicazes, são eles, os leitores, quem determinarão a amplitude e a constância do fator intertextual.

Neste sentido, é oportuno demonstrar as ocorrências da intertextualidade, comparando o romance com trechos de algumas peças e outros textos escritos pelo dramaturgo Qorpo-Santo. Além disso, outros momentos intertextuais foram constatados quando da verificação de textos escritos por outros autores.

Exatamente porque *Cães da província* é construído em forma de espelho, intercalando ficção dentro da ficção, ao ler o romance, a primeira impressão que se tem é de que existe forte relação intertextual no que concerne à peça escrita na narrativa por Qorpo-Santo, denominada "O Homem que Enganou a Província". Apesar de parecer o

contrário, nenhuma das 17 peças de Qorpo-Santo tem este nome e sequer abordam a temática da mesma. Ela é, portanto, outra criação dentro da criação. A peça deve ser creditada ao personagem Qorpo-Santo dentro de uma atmosfera puramente ficcional. Trata-se, mais uma vez de uma estilização que lembra o estilo de Qorpo-Santo e a estética de seu teatro, remetendo também à escrita de Borges, no século XX, que inventa autores ou fontes literárias.

Não tivemos, em nosso trabalho, a intenção de enumerar todos os casos de intertextualidade porque consideramos importante demonstrar apenas os momentos mais expressivos que podem dar uma idéia significativa do processo como um todo. Um desses exemplos é o trecho abaixo em que o Dr. Joaquim Pedro comenta sobre os escritos de Qorpo-Santo com o Dr. Landell, dizendo:

- Uma delas chama-se “Um credor da fazenda nacional”, que vai e volta a uma repartição em busca de um dinheiro que o governo lhe deve. O porteiro e o contínuo são revolucionários e anarquistas; querem uma revolução que acabe com a monarquia constitucional, com todas as repartições públicas, que chama de imposturas. E querem fazer uma liga de todos os que são mandados. E enquanto fala, o autor indica ouvir trovoadas e relâmpagos no palco. [...] E você sabe quem é o credor? o próprio Qorpo-Santo. –Então ele é o próprio personagem? isso é inédito. [...] –Para falar com um certo senhor Barbosa, que não resolve o seu caso, porque há três ofícios da presidência a serem despachados com o inspetor. O credor, cada vez mais fora de si, dá meia-volta e ao sair encontra outro credor, tão raivoso como ele, que está imprecando contra todos os funcionários públicos. O credor Qorpo-Santo, aparentemente sem motivo, lhe dá uma caixa de fósforos. – E o que faz o outro credor? –Diz o seguinte, até decorei: “Muito custa a esta casa pagar a quem deve! Faz-se uma dúzia de requerimentos para se obter um despacho! Cada requerimento leva-se uma dúzia de informações! O despacho definitivo obtém-se por milagre! E a paga ou dinheiro que alguém se deve é obtida quase à força, ou pela força!” Um empregado o repreende, enfurecendo ainda mais o pobre homem que, num acesso de loucura, toca um fósforo aceso numa mesa, incendiando-a; faz o mesmo a uma segunda mesa, depois a outra, os papéis se incendiam, forma-se um rebuliço geral na repartição, com gritos de fogo!fogo!, os funcionários se xingam uns aos outros, atiram-se livros e penas e tudo acaba em fogo (ASSIS BRASIL, 1996, p. 203-204).

Neste momento, os médicos referem-se às criações do dramaturgo Qorpo-Santo as quais remetem a um caso de citação dentro de um processo intertextual, pois, de fato,

o credor referido é o próprio José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo (o dramaturgo), conforme consta do segundo Ato da Comédia “Um Credor da Fazenda Nacional”, de sua autoria. E, de fato, o contínuo e o porteiro são revolucionários, de acordo com o que se pode perceber por algumas falas no primeiro Ato. Já o texto pode ser lido integralmente no segundo Ato da aludida peça, por um personagem denominado Outro Credor. E, para completar, a peça é concluída com uma proposta de incêndio, como se pode constatar no texto de Qorpo-Santo: “CREDOR- Não! É um requerimento meu, assinado- José Joaquim de Campos Leão-Qorpo-Santo;[...] PORTEIRO- Mas tu sabes o que os empregados querem? Talvez não saibas. Pois eu te digo: 1- Acabar com a Monarquia Constitucional e Representativa! 2 – Pôr termo às repartições públicas [...]” (QORPO-SANTO, 1980, p. 145). E a peça finaliza da mesma forma:

[...] Toca uma caixa de fósforos numa mesa; esta incendeia-se; ele a atira para as mesas de um dos lados; faz o mesmo à outra, e atira para outro lado; enquanto um dos empregados, trabalham para apagar o fogo em alguns papéis que começam a incendiar-se, ele sai. (Já se vê que há descomposturas; repreensões, atropelamento, carreiras em busca d’água; ligeireza para se- apagar) (QORPO-SANTO, 1980, p. 145).

Outro caso de citação encontra-se na página 46 do romance em que se observam nomes de personagens encontradas nas peças de Qorpo-Santo, como por exemplo: Impertinente; Inesperto; Consoladora, Interpreta, Mulheres da vida, Um indivíduo; Truque-truque. Há que se observar que a personagem Inesperto foi transposta de uma de suas peças para o romance e, aqui, a personagem Qorpo-Santo denomina seu criado Juvêncio com este nome que é imediatamente assimilado pelo narrador.

Já a alusão intertextual também pode ser constatada em vários trechos do romance, como os seguintes: “Durmam rebanho! diz bem alto para a seqüência dos telhados baixos, mal entrevistos na meia-luz do céu branquejante; [...] E as relações

naturais como podem se processar dessa jeito?” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 44). Tais fragmentos remetem a estes trechos da peça “As Relações Naturais” de Qorpo-Santo:

“IMPERTINENTE- é uma das melhores que se podia encontrar nos maiores rebanhos desta...; INTERPRÉTA- Pois chama de rebanho às famílias que habitam esta cidade?; UMA DELAS- (para o criado) – ora muito bem! Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais” (QORPO-SANTO, 1980, p. 82).

Além destas, na *Enciclopédia* de Qorpo-Santo há a seguinte nota: “Ainda hei de escrever uma comédia com o título “As verdadeiras relações naturaes e suas agradáveis conseqüências” e depois outra com o seguinte- “Hoje sou um e amanhã sou outro”. (QORPO-SANTO, 1877, p. 02).

“Hoje sou um; E Amanhã Outro” também é o nome de uma das peças de Qorpo-Santo, e a expressão é repetida nas páginas 133 e 220 do romance, demonstrando uma espécie de intertextualidade interna: "Ora sou um, ora sou outro, meu espírito vive cheio de temores e arrependimentos em luta consigo mesmo" (ASSIS BRASIL, 1996, p.133/220).

O diálogo intertextual também está presente em outro momento que surge de forma fragmentada e faz menção ao pensamento expresso por Qorpo-Santo em sua *Enciclopédia*: “Não convém tornarmo-nos montes de esterco! divinizemo-nos antes, se podermos” (QORPO-SANTO, 1877, p. 65); No romance Eusébio rememora as palavras de Qorpo-Santo em sua audiência: “É brutal que nos tornemos montes de esterco! divinizemo-nos antes, se pudermos!”. A última oração é título da primeira parte de *Cães da província* (ASSIS BRASIL, 1996, p. 243).

Já estes trechos, em Qorpo-Santo: “Que tremenda é a luta entre o espírito e a carne! Parece incrível o que em mim passa-se! Pinta-me a imaginação a necessidade

indeclinável de a ella voltar [...]” (QORPO-SANTO, 1877, p. 51). Em *Cães da província*, eles aparecem em dois momentos:

Tremenda, ah, tremenda a luta entre o que se aspira e o que se representa. Os nervos, ninguém devia ter nervos. Sabotam-nos a imaginação e entontecem o espírito. [...] Que tremenda é a luta entre meu espírito e minha carne sinto a força necessária que me instiga, me excita. Busco satisfazer, e, no entanto, não encontro, não posso. (ASSIS BRASIL, 1996, p. 58-230)

São indícios de uma alusão intertextual, já que Assis Brasil utilizou-se de um extrato da idéia expressa em Qorpo-Santo para construir o pensamento de sua personagem no momento em que este se recorda do frustrado encontro com uma prostituta e também para complementar a fala do doutor Joaquim Pedro quando este tece comentários sobre as peças de Qorpo-Santo.

Já a citação prossegue na seqüência destes comentários feitos pelo médico sobre os escritos de Qorpo-Santo: “Vim para casa, tive vontade, tomei dois mates. Tive disposição, fui pôr em prática as relações materiais com pessoa que sei era para tal fim destinada”- uma prostituta, creio- “sem perda para alguém, e até com vantagem para ela e para mim” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 230). O que se identifica linha por linha neste trecho escrito por Qorpo-Santo no livro oitavo de sua *Enciclopédia*, de acordo com Lothar Hessel: “Vim para casa, tive vontade, tomei dois mates; tive disposição, fui pôr em prática as relações materiais com pessoa que sei era para tal destinada, sem perda para alguém, e com vantagens para ela e para mim”.⁶

Outro ponto a ser mencionado é este fragmento do romance:

Manda que entrem e revirem a casa à busca de trancas e pregos com aquelas serventias, ele mesmo vai lacrando por dentro todas as portas e janelas do piso inferior. Ao ser perguntado por Inesperto por onde é que irá entrar e sair da casa, responde: - Pelo piso de cima, Inesperto. Bota-se na janela uma escada portátil [...] (ASSIS BRASIL, 1996, p. 57).

⁶ Trecho retirado dos originais dos artigos de Lothar Hessel, publicados posteriormente em *O Correio do Povo* de Porto Alegre de 1972 a 1973.

A nota publicada no *Correio do Leitor*, em 28 de agosto de 1966, por Álvaro Porto Alegre, diz o seguinte:

Em Alegrete, nosso conterrâneo também empregou sua atividade. Ouvi de diversas fontes excentricidades de Qorpo-Santo quando já enfermo. Conservei na memória, uma que aqui vou deixar. Contavam que em determinada época quando residia num sobradinho da Rua Ivaí, receando ladrões, pregou e repregou portas e janelas da parte térrea da casa, pelo lado de dentro, saindo por uma janela da parte superior, servindo-se de uma escada de mão. Deixava esta em um armazém em frente a sua residência (PORTO ALEGRE, 1966).

Deixa-se transparecer outro caso de citação, pois a relação entre estes elementos não se faz por meio da reprodução do texto de Qorpo-Santo em Assis Brasil, mas sim através da mediação de informações de terceiros.

Outra marca constante no romance é o diálogo intertextual bastante acentuado, com textos que se referem ao que a posteridade denominou como "Os Crimes da Rua do Arvoredo" e que ficaram registrados nos autos do processo que pode ainda ser consultado. Estes crimes ocorreram no século XIX em Porto Alegre, em época contemporânea à existência do escritor José Joaquim de Campos Leão-Qorpo-Santo. Compreende-se, portanto, que Assis Brasil tenha inserido fragmentos dos relatos desta tragédia que abalou a cidade para construir outra narrativa paralela à história de Qorpo-Santo.

Todo o aparato policial e as cenas da busca na casa do suposto assassino José Ramos e posterior identificação dos cadáveres constantes dos autos, fazem parte da narrativa de *Cães da província*, com poucas modificações em que é possível perceber um procedimento intertextual que mescla citação e alusão:

[...] o doutor Dario Rafael Calado reúne comitiva nunca vista em Porto Alegre: em duas carruagens botou escrivães, oficiais de justiça, policiais armados e ajudantes [...]; [...] Mesmo porque as informações que lhe dá o delegado não o convencem de que ontem esteve na casa de José Ramos e lá encontrou vestígios de ossos no porão [...]; [...] Já olhando para as tábuas do

assoalho procurando concentrar-se na sua missão, o doutor Calado sente gelar a espinha, há uma grande mancha vermelha no chão e que não se desfizera mesmo depois da evidência de muito lavadas [...]; [...] Vendo umas botas desparelhadas a um canto, pergunta a quem pertencem[...] (ASSIS BRASIL, 1996, p. 66-67).

Agora, isto! Corpos saem do porão como de sepulturas. O poço já deu seus mórbidos frutos: mas o porão ainda zomba do medo imperante, fazendo brotar mais restos putrefatos [...] (ASSIS BRASIL, 1996, p. 71).

O principal texto utilizado pelo escritor, cujos fragmentos são facilmente identificados no romance, são os autos do processo. Utilizaremos uma edição recente (1993) do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, com a ortografia atualizada, posterior à publicação do romance:

Auto de exumação e de busca:

Aos dezoito dias do mês de Abril do ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, nesta cidade de Porto Alegre, à rua do Arvoredo, na casa da residência de José Ramos, presente o Doutor Chefe de polícia desta província Dario Rafael Callado, comigo Amanuense da mesma Secretaria abaixo assinado, e as testemunhas Joaquim da Rocha Ramos e João Gonçalves de Oliveira, para o fim de se investigar se estavam enterrados naquela casa os cadáveres de Januário Martins Ramos da Silva e José Ignácio de Souza Ávila; sendo indicado por Antonio da Silva Pereira um lugar da casa no pavimento inferior onde suspeitava existir algum cadáver, cujas investigações que fizera na véspera acompanhando o Subdelegado do Segundo Distrito desta capital, mandou o Doutor Chefe de polícia proceder a exumação empregando no trabalho a dois condenados a galés que para esse fim se achavam presentes; após da remoção de alguma terra, apareceram ossos das extremidades inferiores e da bacia de corpo humano, prosseguindo o trabalho de escavação no fundo de uma cova com três palmos de comprimento e dois de largura foi descoberto o resto de um cadáver humano ainda envolto em roupa, porém em avançado estado de putrefação, pelo que mandou o Doutor Chefe de polícia arrecadar e depositar todos esses restos a fim de proceder-se a ulterior exame. Prosseguindo a investigação em diversos lugares da casa, no quintal, em um poço coberto de lixo e ramos verdes foram descobertos dois cadáveres um de adulto e outro de menor, partido em pedaços; estando as cabeças separadas dos troncos, estes mutilados e separados nas extremidades algumas das quais estão também mutiladas; [...] ambos os cadáveres estavam envoltos em roupas, e pelas pessoas presentes foram reconhecidos como os de Januário Martins Ramos da Silva e José Ignácio de Souza Avila. Dentro do mesmo poço foi encontrado morto um pequeno cão de pêlo preto com uma malha branca da garganta até o ventre, morto com um ferimento entre as mãos; e pelos circunstantes foi reconhecido como pertencente a Januário (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993 p.12-13).

Destacamos dos autos mais este trecho para demonstrar a presença indispensável da intertextualidade:

Na cama na parte exterior do travessão, junto aos pés, havia três nódoas de sangue como de mão suja que ali passou, sobre a mesma cama, que estava feita, um rodapé de cassa manchado de sangue, porém mal lavado; no assoalho em frente à porta uma larga nódoa de sangue sob a qual parecia haver-se lançado água, porém mostrava ainda sangue coalhado, com especialidade em baixo da cama. Em baixo da mesma cama um par de sapatos de adulto, com a marca na parte interior-número oito. (OS CRIMES DA RUA DO ARVOREDO, 1993 p.12-13).

Neste caso podemos inclusive lançar a hipótese de como a arte acaba por interferir na própria realidade. Não fosse o êxito tido pelo romance de Assis Brasil, escrito em 1985 e publicado pela primeira vez em 1987, muito provavelmente o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul não tivesse publicado os autos do processo em 1993. É evidente que, embora os Crimes da Rua do Arvoredo tivessem chocado a população de Porto Alegre em seu tempo e tenham entrado para o imaginário da cidade, a volta ao tema constatada nas últimas décadas deve-se sobretudo ao romance de Assis Brasil.

O assunto tornou-se tão popular em Porto Alegre do século XIX que no livro *Estórias e Lendas do Rio Grande do Sul*, organizado por João Simões Neto, existe um conto chamado “As Torres Malditas”, no qual consta um trecho em que se narra a história do roubo de um colar sagrado, mas vinculada a um acontecimento envolvendo um fabricante de lingüiças, no caso José Ramos, o assassino da Rua do Arvoredo. Apesar de que, este fato faça parte do imaginário popular e, por isso, não se pode dizer que o autor do romance se apropriou da idéia do conto. Abaixo reprodução do texto:

[...] O caixeiro, que há dois dias já não aparecia, tinha um cachorrinho de muita estimação que continuamente, com os olhos suplicantes, andava das portas do armazém para a casa do Ramos e vice-versa. O patrão desconfiou e, acompanhado de uns policiais, varejou-lhe a casa. Estava descoberto um

crime monstruoso. Nas tábuas da entrada do corredor, muito bem feitos sem que ninguém desse pela coisa, o Ramos abriu um alçapão que dava para um buraco cavado no solo. Ele chamava as vítimas, e mandando entrar, zás! Desapareciam (Moraes, p. 206, S.D.)⁷.

Ao que parece, este fato rendeu vários relatos e, em 1925 Achylles Porto Alegre escreveu uma crônica que foi publicada no livro *História Popular de Porto Alegre*, no ano de 1945, intitulada "As Lingüiças de Carne de Gente".

Os episódios de canibalismo podem ser constatadas no monólogo do delegado Dario Calado no romance: “Nada que parecesse uma encenação de assassino que fizesse lingüiça de suas vítimas. Lingüiça, ora. sebo para as lingüiças! então vai se fazer lingüiças de gente? só na imaginação desse povo falador é que se pode criar coisa tão escabrosa” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 62). Ou ainda neste trecho: “Grande foi a grita e a agitação, pois um dos cadáveres estava descarnado, restando apenas os ossos em sua inquietante limpeza, o que fez recrudescer a idéia do aproveitamento dos despojos para a feitura de lingüiça” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 180).

Bastante significativa é a cena que ocorre posteriormente às investigações dos crimes na qual o chefe de polícia Dario Callado realiza as prisões de Catarina Palsen e José Ramos, acompanhado da população furiosa que pretendia linchar os assassinos.

Narrado de acordo com os autos dos crimes:

[...] Não há mais controle possível: alguém já apanhou uma pedra e jogou, atingindo a ombreira da janela e caindo com estrépito o calçamento, esboroando-se. Um outro é mais certo, e um seixo vara os ares espatifando os vidros, acompanhado de exclamações de ódio. O delegado confunde-se, mas recobra o tino e grita aos auxiliares que subam até lá em cima e retirem o louco nem que seja à força, antes que se dê grave acontecimento. Os auxiliares quedam-se perplexos ante a dúvida, se contêm o povo ou afastam o demente, o que faz o delegado gritar: - Façam o que eu mando! Puxa a pistola do coldre e aponta para o povo, tremendo, congelado por um súbito suor: -

⁷ “Torres Malditas” foi publicado originalmente pela editora Globo, Porto Alegre em 1931. Possivelmente este trecho, relacionado ao caso dos crimes da Rua do Arvoredo, já tão conhecido na cidade naquela época, seja apenas uma forma de ilustrar o contexto no qual estava inserida a ação do referido conto, ou seja, final do século XIX.

Ninguém se atreva! ninguém se atreva! (ASSIS BRASIL, 1996, p. 181-182-183).

A seqüência desta cena dramática já faz parte de uma das alucinações de Qorposanto que neste momento mantém diálogo com Napoleão III que, por sua vez, vê aquele alvoroço como sendo criado pelos socialistas:

[...] começam os gritos de “abaixo a tirania”, “morte aos patrões”, “abaixo as diferenças de classe”, “viva a internacional”! [...]

Há uma dispersão desordenada nas periferias do povo, mas um núcleo, unido como um granito pregado ao chão, persiste desafiando as ameaças. Os soldados avançam com propósito de morte, as carabinas caladas dirigidas aos resistentes. Ouve-se um tiro, o bloco se desanda, forma-se uma clareira em torno de um homem mal morto, que se contorce num charco de sangue. É como um estopim abrasado que atinge a pólvora. Novos tiros ressoam e uma fuzilaria cruza os ares, os projéteis ricocheteiam nas paredes da catedral, a carroça dos esquifes é largada junto ao portal, voam pedras e paus, a loucura toma conta da praça, o chão coalha-se de mais feridos e uma grande nuvem de enxofre, carvão e salitre queimados tolda a atmosfera (ASSIS BRASIL, 1996, p. 187-188).

A descrição da cena do tumulto, no entanto, faz parte dos relatórios enviados ao Presidente e Vice-Presidente da Província e constam dos autos do processo:

(Relatório do Ministério da Justiça-1865) – Sendo preso o assassino, na ocasião de ser conduzido para a cadeia, o povo indignado exigiu da força pública, que o escoltava, que lho entregasse para puni-lo com suas próprias mãos e, como não fosse satisfeito em semelhante exigência travou um conflito com a tropa, do qual resultaram alguns ferimentos de ambos os lados, sendo finalmente recolhido à prisão, o criminoso. (Relatório do Bacharel João Marcelino de Souza Gonzaga)- [...] O povo acompanhou a força apedrejando-a continuamente, e travando conflito com as praças de polícia. Na praça do palácio alguém do povo disparou um tiro que a ninguém feriu e, durante o trajeto a força de linha deu alguns tiros que também a ninguém ofenderam por se ter ornado pontaria alta (OS CRIMES DA RUA ARVOREDO, 1993, p. 91-92-93).

Além desta constatação há também editorial do Jornal “O Diógenes” em que este acontecimento foi comentado:

Na noite de 18 do corrente estava o Sr. Dr. chefe de polícia interrogando os réos em sua secretaria, quando a numerosa multidão que desde meio dia se tinha hido grupando na porta do edifício, começou a exigir a entrega do preso [...] O povo acommeteu a força, apedrejou-a e feriu-a com garrafadas, quando sua presença ali não era mais que o comprimento de um dever [...] (O DIÓGENES, 1864, p. 1).

Destacam-se ainda mais alguns exemplos de citação mesclada à alusão intertextual, como nestes trechos do romance onde se mencionam figuras históricas, que surgem nos instantes de alucinação de Qorpo-Santo: “Pobres doidos! – foi, aliás, o que disse ao papa Pio IX que veio visitá-lo em sua reclusão [...] Qorpo-Santo não concordava muito com as idéias de Pio IX, mas nada retrucou [...]” (ASSIS BRASIL, 1996, p. 223). O papa Pio IX é citado na *Enciclopédia* de Qorpo-Santo da seguinte forma: “Lembrei-me de comparar o Pio nono a um grande luzeiro colocado no cume de uma grande pirâmide cercado de outros muitos de diferentes tamanhos” (QORPO-SANTO, 1877, p.77).

O mesmo acontece com David Canabarro: “A visita seguinte foi desastrosa: David Canabarro, bêbado e acompanhado da infiel Papagaia, e que mal se suportava nas próprias gâmbias. Depois de comandar as tropas da República Rio-Grandense e depois de perder a guerra contra o Império, dera para beber”. (ASSIS BRASIL, 1996, p. 223). E na *Enciclopédia* de Qorpo-Santo: “Não sei porque escrevi... estava implicado em processo -salvei o meu amigo David Canabarro” (QORPO-SANTO, 1877, p. 65).

Napoleão III é presença constante nos delírios de Qorpo-Santo: “Napoleão III levanta-se, tenta agarrar os braços impetuosos de Qorpo-Santo, tenta dominá-lo bradando componha-se! pelo amor de Deus” (ASSIS BRASIL, 1996: 152-223). Sobre esta figura histórica, Qorpo-Santo diz o seguinte em sua *Enciclopédia*: “Vizitou-me hoje S.M.I. o Sr Napoleão 3º: apertou-me a mão; entrou-me seu coração pelo peito e trespassou o meu. Dirigiu-me algumas graças e voou”; ou ainda “ Tendo sabido anteontem que Napoleão 3º. ou seu governo havia proibido a saída de seus portos de dois encouraçados pertencentes à marinha brasileira [...]” (QORPO-SANTO, 1887, p.49-61).

Mas Qorpo-Santo desejava a visita de D. Pedro II que não se realizou no romance: “Aguarda com esperança a visita do atual monarca, o Senhor D. Pedro II. Este, sim, é um homem esclarecido, que lê Musset no original e se corresponde com os grandes nomes da arte e da ciência na Europa”. (ASSIS BRASIL, 1996, p. 224). Qorpo-Santo, entretanto, apenas menciona Pedro II em sua *Enciclopédia* como uma autoridade distante: “S.M.I. o Sr. Dom Pedro Segundo- chegou hoje ao Rio de Janeiro-9- creio que às 9 ou 10 horas da manhã. Se não me falha a memória, esta fato realizou-se” (QORPO-SANTO, 1887, p. 63).

Embora no romance os diálogos do personagem Qorpo-Santo com as figuras históricas; o herói farroupilha, Napoleão III e Pio IX, sejam mais uma de suas crises de loucura, efetivamente o cidadão e escritor Qorpo-Santo citou-os em sua *Enciclopédia*, supõe-se que também motivado por um destes ataques, os quais levaram sua família a interdita-lo judicialmente. Percebe-se que o romancista ao deparar-se com este documento engendrou parte de sua construção literária, considerando que a loucura estava presente de maneira concreta na vida daquele professor das primeiras letras com mania de escrever sobre e para si mesmo.

No que se refere aos crimes da Rua do Arvoredo, faz-se necessário esclarecer que em seu livro *O maior crime da terra*, o historiador Décio Freitas (2002) afirma que em 1986, o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil o procurou para que lhe desse subsídios para o romance *Cães da província*, livro que Décio considera “uma fascinante descida aos infernos da loucura que assolava o burgo provinciano e, aparentemente pacato, de 20 mil habitantes” (FREITAS, 2002, p.14).

Um folhetim sobre estes crimes tinha sido publicado em 1948 no *Diário de Notícias* de Porto Alegre e era assinado por Maurício Machado, pseudônimo utilizado

por Décio Freitas, época em que as menções ao “consumo de lingüiça de carne humana” foram censuradas. Décio diz ainda que só voltou ao assunto sobre os crimes, depois da visita de Assis Brasil. Por isso, o folhetim da autoria de Décio Freitas, publicado cerca de 40 anos antes da publicação de *Cães da província* com o título “O Açougue Humano da Rua do Arvoredo”, pode ser considerado também como fonte para a pesquisa utilizada pelo escritor Assis Brasil, mesmo porque Décio Freitas escreveu um texto ao estilo “romanceado”, segundo sua avaliação.

Ao discorrer sobre a observação pelo autor dos acontecimentos por ele representados, Bakhtin (1990) sugere que ele os observa a partir de sua contemporaneidade inacabada em toda sua complexidade e completude, encontrando-se na superfície da realidade representada. Esclarece que esta contemporaneidade por onde observa o autor, compreende principalmente “o domínio da literatura; não só contemporânea, no sentido estrito da palavra, mas também passada que continua a vida e se renova na atualidade” (BAKHTIN, 1990, p. 360). Acrescenta ainda que não só o domínio da literatura, também mais amplamente da cultura, os quais não podem ser separados, compõem o contexto da obra literária e da posição do autor nela representados. Significando que o autor produz a partir de sua perspectiva impregnada de informações e experiências que influenciam diretamente sua criação.

Assim, a julgar pela informação de que a intertextualidade é um dos aspectos do dialogismo proposto por Bakhtin e reiterado por Diana de Barros “[..] o dialogismo a ser considerado é do diálogo entre os muitos textos da cultura. que se instala no interior de cada texto e o define” (Barros, 1994, p. 04)), é possível inferir que a inserção de outros textos através da alternativa intertextual, garante ao texto central maior credibilidade e expansão, já que a retomada de outros textos significa resgatar um tempo e uma cultura

possivelmente esquecidos. Isto porque uma das funções básicas da intertextualidade é ampliar, através da cadeia de textos entrelaçados, as possibilidades de leitura, levando o leitor, ao confrontar as várias “versões”, a produzir um ponto de vista próprio.

CONCLUSÃO

Esquecida de mim mesma há tempo ultrapassei todos os limites. Entretanto, se vos parecer que meu discurso pecou por petulância ou por loquacidade, deveis pensar que eu sou a Loucura e que falei como mulher. Lembrai-vos, contudo, do provérbio grego: “Muitas vezes, até mesmo um louco raciocina bem”. A menos que julgueis que esse texto exclua as mulheres. Deveis estar esperando, vejo-o, uma conclusão. Mas deveis estar bem loucos para supor que eu me lembre de meus propósitos, depois dessa efusão de palavreado. Aqui está uma frase antiga: “Detesto o conviva que se lembra”. E aqui está uma frase nova: “Detesto o ouvinte que não se esquece”. Portanto, adeus! Aplaudi, bebei, sucesso, ilustres discípulos da Loucura! (Erasmus de Rotterdam)

Nada mais apropriado para indicar a conclusão deste estudo do romance *Cães da província* do que este fragmento do *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, porque, coincidentemente, nele se nota a referência ao sentimento de paixão e angústia arraigados que está presente em todo o romance. As palavras de Erasmo também podem ser aplicadas às atividades de José Joaquim Campos de Leão, o Qorpo-Santo, personagem histórico que serviu de matriz para a construção do protagonista do romance de Luiz Antonio de Assis Brasil. E, sobre as especificidades da loucura na literatura, Janete Machado (1983) diz o seguinte:

À excentricidade do comportamento do autor, tido como louco, tem-se atribuído a originalidade do seu trabalho artístico. E a estranha obra fica estreitamente vinculada ao estranho autor a ponto de autor e obra confundirem-se, sugerindo à crítica, não raras vezes, que deixe as extravagâncias da obra como decorrência imediata da, invariavelmente aceita, loucura do autor (MACHADO, 1983, p. 119).

Em *Cães da província* percebe-se este amálgama pela própria construção intertextual da narrativa na qual se identificam referências diretas ou reminiscentes ao discurso qorpo-santense estreitamente vinculados ao seu teatro absurdo.

E as vicissitudes de sua loucura articulam-se no romance de várias formas. A primeira delas, conforme já apontamos, diz respeito ao processo de carnavalização como um fator abrangente que transita por toda a narrativa. Esta característica encontra respaldo nas artimanhas de Qorpo-Santo e, principalmente, se deve à percepção desta personagem. É preciso explicar que foi necessária a citação de Wolfgang Kayser (1986), apesar da crítica que Bakhtin faz a este autor no que se refere ao grotesco, quando diz que Kayser propôs-se a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno e que seu livro contém apenas a teoria (em um breve histórico) dos grotescos romântico e modernista.

Controvérsias à parte, consideramos que para os objetivos deste estudo, a inclusão da proposta de Wolfgang Kayser (1986) poderia oferecer maior consistência à discussão deste aspecto já que a carnavalização sugerida por Bakhtin e que ocorre no romance implica as diferentes avaliações do grotesco, que também apontam para direções também desiguais, juntando tragédia e comédia; riso e luto; loucura e lucidez. Isso significa que este modelo de carnavalização é arbitrado pelo protagonista do romance, Qorpo-Santo que, desajustado com o seu mundo externo, inventa uma forma de permanecer único e completo diante daquele universo. Daí que a inserção dos crimes narrados no romance resulta em uma conduta grotesca.

Propusemos assim a discussão da carnavalização como sendo meio que serve de alicerce ao romance. Isto por que a carnavalização pretendida por Bakhtin constitui-se em apoio aos acontecimentos relacionados ao envolvimento da população local, engendrados por Qorpo-Santo, ao longo do romance. Ou seja, a máscara, a manipulação do grotesco, as marcas temporais indicando o período da quaresma, a aglomeração das pessoas da cidade em torno dos assassinos da Rua do Arvoredo e do “louco” Qorpo-Santo, e os indícios da comédia e do riso são elementos determinantes desta categoria.

Quanto ao protagonista Qorpo-Santo, abordamos alguns aspectos relacionados à sua existência no século XIX, porque consideramos que estas informações poderiam auxiliar no entendimento sobre o processo de construção da personagem no romance histórico contemporâneo.

O episódio referente aos “Crimes da Rua do Arvoredo” também mereceu ser avaliado de maneira separada por constituir-se em uma das facetas do novo romance histórico, que é a narrativa de cunho policial. Nesta discussão inclui-se também o assassinato de Lucreia, esposa de Eusébio. Importante também lembrar que no âmbito da narrativa sobre os crimes, o protagonista Qorpo-Santo criou sua comédia denominada “O Homem que Enganou a Província”. Além disso, aspectos relacionados à loucura de Qorpo-Santo foram apontados e tiveram sua discussão associada aos estudos sobre doentes mentais no século XIX.

O espaço e o tempo no romance *Cães da província* são elementos que ganham ampla dimensão, pois esta característica é utilizada pelo narrador do romance histórico contemporâneo com a finalidade de se opor a tempos ou espaços previsíveis. Mas, além disso, estes elementos são incorporados às façanhas do protagonista que os redimensiona através dos artifícios de sua loucura.

A abordagem sobre metaficção e a intertextualidade, que também são componentes indispensáveis à concepção do novo romance histórico teve por objetivo demonstrar as ocorrências, relacioná-las a outros textos, apontando assim prováveis fontes que ajudam a conduzir a tessitura narrativa do romance, bem como possibilitar leituras abertas. No caso da metaficção, intentou-se discutir o envolvimento do protagonista Qorpo-Santo, escritor que, ao pretender e posteriormente criar uma comédia para ser encenada por outras personagens do romance, permitiu exemplificar de maneira mais clara este aspecto.

Ao considerarmos o complexo painel de possibilidades criadas por *Cães da província*, nos deparamos com um dilema. Qual dentre as características deste que é um romance histórico contemporâneo poderia ser avaliada como primordial para a leitura do romance por nós proposta? Isto porque percebemos que todos os elementos que compõem a estrutura deste romance apontam para recursos que visam evidenciar amplo nível de significação.

E é exatamente a metaficção historiográfica, associada à intertextualidade, que determinam a moldura externa do romance, isto porque todo o discurso do narrador está configurado por estas características. Ou seja, percebe-se que existe uma sintonia precisa na qual o narrador se apóia para manter o ritmo de suas alternâncias narrativas. Por isso, a intertextualidade é fator determinante, como podemos constatar, por exemplo, na peça *Lanterna de Fogo* de Qorpo-Santo na qual ele, de certa forma, narra sua interdição: “[..] Um homem assaz notável por sua ilustração, erudição, virtudes, saber e prudência sofreu um ataque em sua pessoa e seus bens; queixou-se ao chefe de polícia, mas esse não fez caso![...]” (QORPO-SANTO, 1980, p. 181).

Trata-se, portanto, de algo expressivo, porque Qorpo-Santo, que fala através de seu personagem Robespier nesta peça, expõe seu problema de maneira implícita e propõe uma inversão de papéis, passando o acusador para a categoria dos réus, no caso o delegado. Deixamos a constatação intertextual citada para esta etapa do trabalho com a finalidade de ratificar o que já foi anteriormente exposto. Isto é, todo o processo de construção do romance ocorre em meio a uma deliberada ação intertextual. No trecho desta peça pode-se observar o quanto o romance se apropriou da linguagem e do discurso de Qorpo-Santo.

Mas o romance leva em si outro elemento que não pode ser desprezado. É a sua relação com a história. Sendo *Cães da província* um romance histórico, pois aborda momentos históricos e seu protagonista é uma personalidade histórica, é óbvio que o escritor necessitou estabelecer critérios para sua pesquisa e posterior criação. E, sob posse de vasta documentação, em especial sobre a cidade Porto Alegre, pretendeu captar os hábitos e as emoções das pessoas que compunham aquela restrita sociedade. Conforme destaca Marilena Weinhardt (1999): “Se o traço definidor do discurso romanesco é a confluência de muitos discursos, este traço parece mais evidente no romance histórico” (Weinhardt, 1999, p. 346). Verifica-se que o autor do romance histórico tende a manipular este material de maneira sutil, isto porque, da mesma forma que revela, ele oculta sua inesgotável fonte.

Assim, a intertextualidade que se pretende resgatar tem caráter enganoso, porque este é o objetivo do autor o qual consegue este deslocamento impreciso quando se expressa através de variações do foco narrativo. E o saldo deste enredo carregado de nós corrobora com o que diz Leyla Perrone-Moyses (1979), em seu artigo sobre a intertextualidade crítica, quando observa que o escritor passeia pelos territórios da

literatura com desenvoltura que não é permitida ao crítico, já que, “nada que declara, pode dialogar com outros escritores, sem chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala” (PERRONE-MOYSES, 1979, p.211).

Este aparente descompromisso do escritor é uma forma de cultivar outras linguagens com a finalidade de valorização de seu texto. Por isso, os textos invasores somam-se ao texto central como se dele fizessem parte permanentemente e é isso que se verifica: a exclusão destes tornaria a narrativa entediante e aborrecida.

Na avaliação de Valdevez Junqueira (1991), as vozes que povoam o texto precedem de todas as direções, de diferentes culturas, fazendo com que sejam ecoadas as palavras do passado no presente e, por certo as do presente no futuro. Desse modo vai se construindo o legado do conhecimento que ora projeta o dado novo ora resgata a idéia antiga. A relação intertextual vista deste ângulo, poderia conformar um grande enunciado discursivo, responsável por produzir o que ela chama de macromensagem, sistematicamente veiculada de um pólo para outro, dentro do processo de comunicação encarregado de transmitir de geração para geração, por todos os canais disponíveis, a cultura sedimentada em toda a civilização. Dentro dessa perspectiva, “a retomada de um texto ainda que para negá-lo ou tentar destruí-lo, significaria um modo de imortalizá-lo e de imprimir novo estímulo para a continuidade de um processo de comunicação cujo fim pode estar tão longínquo quanto a virtualmente infinita ponta de uma linha espiral” (JUNQUEIRA, 1991, p. 16).

Desse modo, sua utilização pretende valorizar não somente o texto central e seus modelos, mas principalmente o olhar do leitor. É a ele que caberá a tarefa de estabelecer fronteiras: julgar influências e confluências.

REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. “La Nueva Novela Histórica Latino Americana”. *Plural*, 240 (82-85), 1991.
- AÍNSA, Fernando. Del topos al logos, “Grafias” del espacio en perspectiva. *Todas as Letras*. Ano 4, nº 04, 2002. p. 59 a 76.
- AGUIAR, Flavio (org.). *A aventura realista e o teatro musicado*. São Paulo: SENAC, 1998.
- AGUIAR, Flávio. *Os Homens Precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A Nação, 1975.
- ANDERSON, Perry. Tratados de uma forma literária. *Novos Estudos-CEBRAP*, 77, março, 2007 (205-220).
- APPEL, Maria Lia Genro. Qorpo-Santo, o dramaturgo do absurdo. *Vydia* 22. Santa Maria: Pallotti (129-133), jul.dez., 1994.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A prole do corvo*. 5ª. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1991.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *As virtudes da casa*. 5ª. Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Bacia das almas*. 5ª. Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Breviário das terras do Brasil-uma aventura nos tempos da inquisição*. Porto Alegre: L&PM, 1997a.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província*. 6ª. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Concerto campestre*. 8ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 1997b.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Ensaio íntimos e imperfeitos*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. ENTREVISTA concedida a autora em 1º. de junho de 2005.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. ENTREVISTA concedida a José Pinheiro Torres: disponível na página laab.org.br.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O homem amoroso*. 2ª. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 3ª. ed. L&PM, 2002.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Manhã transfigurada*. 9ª. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Um castelo no pampa: Os senhores do século*. 3ª. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Um castelo no pampa: Pedra da memória*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Um castelo no pampa: Perversas famílias*. 5ª. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Um Quarto de Légua em Quadro*. Porto Alegre: Movimento.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. VÁRIOS. In: *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre histórico e literário*. São Paulo: Xamã, 1996.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Videiras de Cristal*. 5ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997c.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de José Joaquim José Moura Ramos (*et all*). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento: o conceito de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo:Hucitec; Brasília:Editora UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. Teoria do romance*. 2ª. ed. Tradução de Aurora Bernardini; José Pereira Junior; Augusto Góes Junior; Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Unesp,Hucitec, 1990.

BARRETOS, Eneida W. Menna. *Demônios e santos no Ferrabrás. Uma leitura de Videiras de Cristal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa. “Dialogismo, Polifonia e Enunciação”. In: *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. FIORIN, J.L. (Org.). São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. “Da história ao real.” In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 143-171.

BENJAMIN, Walter. O Narrador-reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T.W. Adorno. Lisboa: Relógio D’Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Jorge Luiz. *Obras completas-1923-1972*. 16ª. Ed. Buenos Aires: Emecé, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmen Gadelha. *História do teatro brasileiro*. De Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Funarte; Editora da UFRJ, 1996.

CALDERÓN DE LA BARCA. *O grande teatro do mundo*. Tradução de Lurdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antonio. A personagem de romance. In: *A personagem de ficção*. ROSENFELD, Anatol et al. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAÑIZAL, Eduardo P. Realismo Grotesco. BRAIT, B. (org.). In: *Bakhtin, outros conceitos-chave* São Paulo: Contexto, 2006.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.

CELMER, Nilza G. *Resenha crítica sobre Cães da Província*. Disponível em www.laab.com.br. Acesso em janeiro, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sergio Molina. Edição bilingüe-gravuras de Gustave Doré. São Paulo: Ed. 34, 2002. [Primeira parte]

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

CÉSAR, Guilhermino. Edição, Estudos Críticos e Notas. In: *Qorpo-Santo Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; FUNARTE, 1980.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Co-direção de Eduardo de Faria Coutinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Vol IV.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, outros conceitos-chave* São Paulo: Contexto, 2006.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELMIR, Cláudio Pereira. *A história devorada. No rastro dos crimes da Rua do Arvoredo*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão. Médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001.

ERASMO. *Elogio da Loucura*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ESQUINSANI, Valdocir Antonio. *As metamorfoses de um mito. Agamêmnon em As virtudes da casa, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Passo Fundo: UPF, 2000.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do absurdo*. Trad. de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ESTEVES, Antonio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L.Z. (Org.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: FCL/UNESP, 1998.

FARACO, C. A., TEZZA, C.& CASTRO, G. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. UFPR, 2001.

FERNANDES, Fabrício Flores. A ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil e o discurso histórico. *Vidya*. 34. Santa Maria: (123-148).Julho/dezembro, 2000.

FERRIER-CAVERIVIÉRE, Nicole. Figuras históricas e figuras míticas. In: BRUNEL, P. (org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

FIGUEIREDO, Vera F. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico, hoje, na América Latina. *Cânones e Contextos. Anais do 5º Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998. Vol. 1.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D.L.P; FIORIN, J.L(orgs) *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 8ª. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir-nascimento da prisão*. Tradução de Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis; Vozes, 1977.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FREITAS, Décio. *O maior crime da terra-o açougue humano da rua do Arvoredo*. 4ª. ed. Porto Alegre: Solina, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, [S.D].

GÓGOL, Nikolai. *Almas mortas*. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HESSEL, Lothar, Georges Raeders. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1986. [2ª. Parte]

HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio” de *Cromwell*, por Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos-CEBRAP*, 77, março, 2007, p. 185-203.

JENNY, Laurent. A Estratégia da forma. Intertextualidades. *Poétique*, no. 27, Coimbra: Almeida, 1979.

JUNQUEIRA, Valderez Helena Gil. Intertextualidade em Processo. *Revista de Letras*. 31, São Paulo, 1991.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. “O Ionesco dos pampas, perigosamente lúcido”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19/01/1988, p.8.

LEÃO, José Joaquim de Campos [Qorpo-Santo]. *As relações naturais e outras comédias*. Fixação de Texto, Estudo crítico e Notas por Guilhermino César. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969.

LEÃO, José Joaquim de Campos [QORPO-SANTO]. *Enciclopédia- Seis Meses de Huma Enfermidade 4- Volume 2- Pensamentos*. Porto Alegre: Tipografia Qorpo-Santo, 1877.

LESSA, Barbosa (sel. e introd.) *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. 2ª ed. São Paulo: Edigraf, 1963.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1966.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, S.D.

MACHADO, Irene A. *O Romance e a voz-a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, Janete Gaspar. Qorpo-Santo parindo o caos. In: *Travessia*. V. 4, 7. Florianópolis: Editora UFSC, 1983.

MALLARD, Letícia. “Romance e história”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. 03 (143-150), 1996.

MAROBIN, Luiz. *A Literatura no Rio Grande do Sul: Aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Martins, 1985.

MARQUES, Maria V. Alves. *Escritos sobre um Qorpo*. São Paulo: Annablume, 1993.

MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: UFMG; Ouro Preto: UFOP: 1991.

MATA INDURÁIN, C. “Retrospectiva sobre la evolucion de la novela histórica”. In: SPANG, K. et al (ed.) *La novela histórica. Teoría y comentarios. Barañain*, EUNSA, 1995. p. 13-63

MIRANDA, José Américo. Romance e História. In: BOËCHAT, M.C. et al. (Org.) *Romance histórico. Recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

MORAES, Afonso. “As Torres Malditas”. In: João Simões (Org) *Estórias e Lendas do Rio Grande do Sul*. LOPES NETO. Agir: Rio de Janeiro, S.D.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: Riedel, D. C. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

O Diógenes, 24 de abril de 1864, p. 1. In: *Os Crimes da Rua do Arvoredo*. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: EST, 1993.

Os Crimes da Rua do Arvoredo. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: EST, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A Intertextualidade crítica”. In: *Intertextualidades. Poétique* n°. 27, Coimbra: Almeidina, 1979.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção. Diálogos da história com a literatura. *Revista de História das Idéias*. Vol. 21, Coimbra, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Crime e Violência e Sociabilidade Urbanas: as fronteiras da ordem e da desordem no sul brasileiro no final do século XIX. *Estudos Ibero-Americanos*. Vol.XXX, no 2, 2004.

PETERSON, Michel. *Estética e política do romance contemporâneo*. Tradução de Ricardo Yuri Canko. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril, 1977.

PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Lisboa: Estampa, 1989.

PORTO ALEGRE, Achylles. *Através do Passado* (Chronica e história). Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria Globo, 1920.

PORTO ALEGRE, Achylles. “As lingüiças de carne de gente”. In: *Os crimes da Rua do Arvoredo*. Porto Alegre: EST, 1993.

PORTO ALEGRE, Álvaro. *Correio do Leitor*. Porto Alegre, 27 de agosto, 1966.

PORTOCARRERO, Vera. *Arquivos da Loucura. Juliano Moreira e a descontinuidade histórica da Psiquiatria*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002.

PULLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Lina Dantas. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Estudos Críticos e Notas por Guilhermino César. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro; FUNARTE, 1980.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Apresentação de Eudinyr Fraga. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RITER, Caio. Uma casa sem virtudes: a desmistificação do gaúcho em Luiz Antonio de Assis Brasil. *Ciências e Letras*. 28, Porto Alegre: FAPA, 2000.

ROSANO, Fernando. Assis Brasil: todo criador precisa assumir riscos. *Blau*. 33, Porto Alegre: WS, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto* 1. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Volnyr. *Apontamentos de Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Sagra; EdiPucs, 1990.

SANTOS, Volnyr. “Aspectos políticos na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil”. *Letras de Hoje* nº 88. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 1992.

SANTOS, Volnyr. *Luiz Antonio de Assis Brasil: romance e história*. Porto Alegre: Rígel, 2007.

SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez&Moraes, 1978.

SCHECHTMAN, Alfredo. “O caso Qorpo-Santo: escrita e loucura”. *Agulha - Revista de Cultura* ,44 - dezembro de 2004 (www.revista.agulha.com.br). Acesso em junho/2007.

SILVA, Geysa. “Nova História. Novo Romance”. In: BOËCHAT, M.C. et al.(Org.) *Romance Histórico. Recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

SILVA, Deonísio da. Qorpo-Santo e a Província. *Primeira Edição*. Curitiba, já. 1988, p. 5.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. 3ª. ed. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: ARX, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. 3ª. ed. Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1996.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo; Brasília: Editora da UNB, 1963.

WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais no discurso romanesco. In: FARACO, C. A., TEZZA, C. & CASTRO, G. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. UFPR, 1999.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção Histórica e Regionalismo. Estudo sobre romances do Sul*. Curitiba: UFPR, 2004.

ZAMBON, António Lídio de Mattos; Arselle de Andrade da Fontoura. O tratamento da loucura no início do século no Rio Grande do Sul. *D.O. Leitura*, São Paulo: Imprensa Oficial, abril, 1993.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZOLA, Emile. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP, 1995.

Anexo I

As obras de Luiz Antonio de Assis Brasil

1. *Um quarto de légua em quadro* (1976): [paraíso e inferno]

Primeiro romance de Luiz Antonio de Assis Brasil foi escrito inicialmente com a intenção de resgatar a história de seus ancestrais açorianos. Tudo começou com uma pesquisa de caráter meramente histórico já que Assis Brasil, naquele período se recuperava de uma grave doença e estava deixando a profissão de músico da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

O livro reconstitui a saga de famílias açorianas que deixaram sua terra levados pela promessa de uma vida promissora. Atendendo a um edital do rei de Portugal Dom João V, de 31 de agosto de 1746, estas foram enviadas a uma região brasileira praticamente desabitada, no caso Santa Catarina e Rio Grande do Sul que necessitava urgentemente de núcleos populacionais para garantir a soberania do país.

Dentre as diversas promessas de el rei, destaca-se a seguinte: "se dará a cada casal um quarto de légua em quadra". Ao que parece, este foi o mote principal para iniciar o romance. A sugestão para o título, de acordo com o narrador, faz parte do diário do médico Gaspar de Fróis, protagonista do livro: "Para título da obra, posto que nam se vio ainda obra sem titulo uzamos as ultimas palavras do Terceiro Caderno: Um Quarto de Legoa em Quadro" (ASSIS BRASIL, 1997, p.7). Evidencia-se a grafia supostamente arcaica em um texto de conotação irônica, fator este que determinaria o estilo do escritor para seus futuros romances.

Neste romance, verifica-se a maneira de contar a história pela perspectiva deste suposto diário. A inserção de trechos deste documento faz com que a narrativa seja convincente, deixando, no entanto, o leitor com uma dúvida: Será que existiu o tal documento? Isso, no entanto, não importa, visto que é ficção. Ou poderá acreditar, entretanto, que esta história foi intencionalmente inventada para mostrar questões importantes que até então não haviam aparecido na história oficial, como as dificuldades das famílias envolvidas naquele projeto megalomaniaco. Mais especificamente: expor os conflitos vividos por um destes colonos, no caso o médico Gaspar de Fróis, o qual sente compaixão pelo sofrimento de seus compatriotas, mas acha-se impotente para tomar alguma atitude e que por isso, acredita-se culpado.

O olhar do narrador media a ansiedade do protagonista em sua relação com o contexto. Não lhe atribui um caráter forte e valente, como se verificava em romances históricos tradicionais, pelo contrário, o personagem é um poço de dúvidas e contradições. Esforça-se, porém, para demonstrar alguma coragem e destreza, mas sem resultados.

2. *A prole do corvo* (1978): [a guerra e a paz]

A temática novamente é histórica e, neste romance, Assis Brasil inicia um processo de desmistificação dos heróis riograndenses. O livro tem como protagonista Filhinho Paiva, herói dos Farrapos, que faz parte do decadente grupo de soldados comandados pelo major Firmino. Filhinho é o oposto dos heróis tão imitados pelos soldados, pois tinha uma boa vida na estância Santa Flora, sem preocupação ou trabalho, jamais imaginou sequer participar de qualquer guerra.

No romance, a morte é simbolizada pelos corvos que acompanham o regimento. E a guerra é personagem à parte. Sua presença constante, ou a espera por mais uma batalha, faz dela criatura que permanece, seja através do treinamento aos soldados; seja pelas lembranças; seja em sua efetiva concretização, ou seja, através do medo que a representa.

Filhinho acredita que foi para a guerra porque seu pai, o Coronel Chicão Paiva, não tendo cavalos para doar à campanha de Bento Gonçalves, foi convencido pelo major Firmino que alistasse seu filho e, desta forma, poderia ajudar os revolucionários. Justifica sua presença naquela guerra dizendo ter sido trocado por cavalos. Enquanto Filhinho estava fora, o Coronel Chicão morreu. Sua irmã Laurita assume a administração da fazenda e, especialmente neste momento, o narrador inicia um trabalho delicado e minucioso que dá relevo à psicologia feminina. Apresenta a força de caráter daquela mulher que tendo sido rejeitada por seu marido, nunca mais o aceitou de volta. Além disso, ela comanda a fazenda Santa Flora, cuidando dos detalhes da rotina juntamente com os empregados.

Laurita representa o início de uma investigação relacionada ao universo feminino e todos seus conflitos e desafios. É curioso observar que em meio àquela guerra, representação exclusivamente masculina, com todos seus acessórios e adjetivos, seja possível acentuar a presença de uma mulher aparentemente frágil, mas que controla as situações mais constrangedoras criadas por seu pai, o Coronel.

Desta forma, em *A prole do corvo*, verifica-se a tomada de decisão de Assis Brasil em trabalhar com o universo feminino que as obras seguintes poderão confirmar.

3. *Bacia das almas* (1981): [a quem interessar possa]

Ao buscar o significado de "bacia das almas", pode-se verificar que se refere a venda de algum objeto a um preço muito abaixo do valor real. Por exemplo, pode-se dizer que "fulano vendeu seu cavalo na bacia das almas". Mas afinal de contas, não é necessário conhecer o significado do título para entender o livro que é o terceiro lançado por Assis Brasil. Este retoma alguns temas já idealizados em *A prole do corvo*, especificamente do que se trata da desmistificação do herói.

Neste romance, o autor trabalha com o núcleo familiar, supondo uma perspectiva patriarcal e sua conseqüente desconstrução. Após a morte do coronel Trajano, descendente de Filhinho Paiva, sua história é recontada por personagens de sua convivência. Mas estas narrativas buscam efetivamente enterrar o coronel que, mesmo depois de morto, continua a interferir na vida de seus familiares e da população da cidade de Aguaclara. O fantasma do coronel que permanece, será abatido aos poucos através destas histórias as quais lembram as atividades ilícitas e os desmandos de Trajano, prefeito e dono da cidade, membro da maçonaria e seguidor da filosofia positivista de Auguste Comte.

Desta forma, pode-se afirmar que Trajano morre duas vezes: a primeira morte ocorre de forma natural de acordo com os desígnios biológicos; a segunda morte é encomendada pela vontade de reafirmação das pessoas que sempre tiveram no coronel um exemplo de vida, ou que pelo menos fingiam pensar assim, mas que no fundo o detestavam por sua truculência. Este aspecto é percebido dentro de sua própria família. Os Henrique de Paiva, que deveriam seguir o exemplo magnânimo do pai e senhor, com exceção de sua filha Márcia, não acreditam nele como modelo de idoneidade, pelo

contrário, apesar de o temerem, seguem caminhos efetivamente proibidos e inadmissíveis pela intransigência de Trajano. É o caso da homossexualidade explícita de seu filho Sergio o qual inicia sua vingança já no velório do pai em que, além de aparecer acompanhado por duas figuras efeminadas, cospe no rosto do defunto. Esta é a maior prova de ódio relatada no romance.

Já seu filho Luís, para casar-se com a mulher que amava, teve que enfrentar a ira de Trajano, contrário ao casamento, que o amaldiçoou desejando-lhe a impotência. Gonçalo, por sua vez, tinha muito do caráter de Trajano, mas seguiu por caminhos políticos contrários aos do interesse do pai, ou seja, tornando-se Integralista e alistando-se nas fileiras de Plínio Salgado, de quem se transformou em um seguidor fanático. Laura, a filha mais nova, esconde-se em seus conflitos. Apaixonada por Renato, jamais obteve o consentimento do pai. Laura tinha sido vítima de uma relação incestuosa e sua vida torna-se mais amarga com a descoberta de que seu próprio pai a violentara.

Ou seja, desde o momento em que desejou publicamente a morte de Dona Santinha, esposa e mãe de seus filhos, o Coronel evidenciou seu instinto degenerado e violento. No entanto, ele era o Intendente e pensava que Aguaclara não poderia jamais viver sem ele. Sua morte assim acontece como forma de libertação. Por isso, todos têm um relato a fazer sobre Trajano. São muitas histórias a serem contadas. Diversos narradores se revezam para estruturar narrativas simultâneas. O que parecia ser apenas a história de Trajano transforma-se pouco a pouco, na história de cada um e esta é a principal novidade de *Bacia das almas* que, além destes aspectos, apresenta no capítulo intitulado "A Ceia", uma cena com características do teatro rodrigueno, na qual a loucura de Márcia revela os sentimentos de seus irmãos ao mesmo tempo em que os liberta.

4. *Manhã transfigurada* (1982): [o crime e o castigo]

Escrita em 1981, esta narrativa aparentemente simples, surpreende por sua consistência e complexidade que anuncia a decisão do autor em optar por uma centralização na análise de cunho feminino. Deixa, com isso, para um plano secundário, a construção do painel histórico ou regionalista até então encontrado em seus primeiros livros.

Basicamente a história envolve Camila, recém-casada, cujo casamento está em vias de anulação, sob o pretexto de que a noiva não era mais virgem; o escrivão Bernardo e o Padre Ramiro. O triângulo amoroso que não chegou a se formar, mas que foi apenas sugerido por Camila, tem início com Bernardo, encarregado de entregar a ordem de que ela deveria permanecer encerrada em sua casa, como era o costume. Mas o escrivão foi seduzido por ela e deixou-se levar por uma paixão doentia.

Trata-se de uma tragédia, revestida em muita sensualidade, a qual se apropria de sentimentos escondidos e arraigados em tradições para determinar a conduta de personagens aparentemente seguros de seus princípios, mas que são atingidas por experiências que surgem para modificar paradigmas. Fragilizados pelos acontecimentos, eles buscam em si mesmos parâmetros para alguma comparação, ou apenas uma resposta, mas não encontram.

Após ter Bernardo, Camila interessa-se também pelo Padre Ramiro. Este comportamento pautado na lascívia foi a maneira ela que encontrou para vingar-se de seu esposo, o Sargento de Ordenanças Miguel de Azevedo Beirão. E esta decisão não encontra resistência daqueles que representam exatamente a sagração do casamento através da fidelidade e da obediência.

Pode-se dizer que *Manhã transfigurada* é uma espécie de oficina em que o escritor experimenta sua técnica vigorosamente, de maneira a moldar os personagens de acordo com o que sentem e consegue, de maneira muito hábil, fazer com que estes sentimentos se expressem sem que estes tenham que falar efetivamente. Sobre eles, o narrador atribui uma fala que se anuncia através do monólogo interior e fluxo de consciência.

O romance se inicia em um amanhecer repleto de mistérios com a lida de Laurinda e Camila. Em seguida, esta cena é subtraída para dar espaço às narrativas que antecederam aquele momento. No entanto, a narração não só retrocede como também se repete, observando diversos pontos de vista. Ou seja, o ponto de vista de Camila, o de Bernardo, o do Padre Ramiro e até o de Laurinda. Assim, o narrador vai revelando aos poucos a trama, apoiado nas observações de cada personagem. No final, volta àquela cena que ficou congelada, lembrando um recurso utilizado no cinema, e conclui o romance. E o desfecho é teatral, ou mesmo cinematográfico. Depois de inúmeros rodeios, Camila não pode mais adiar sua decisão de transfigurar uma das inúmeras manhãs daquele lugar tão pacato: adentrar na igreja vestida de noiva, com os pés descalços e caminha em direção ao Padre Ramiro, para subitamente ser morta por Bernardo. Ao final, Bernardo persegue também Ramiro matando-o com um golpe do turíbulo e depois salta da torre tirando sua própria vida.

A compreensão da tragicidade se dá não por qualquer mensagem pré-anunciada, mas por sinais codificados através do comportamento de cada personagem, as quais observam, tecem conclusões silenciosas e se antecipam buscando justificar seus atos, quaisquer que sejam sem necessariamente dividirem suas dúvidas com algum tipo de

confidente. Ou seja, a individualidade exerce um papel de excelência dentro da narrativa, porque as decisões são tomadas a partir de princípios por ela evidenciados.

5. *As virtudes da casa* (1985): [entre a janela e o céu]

Este romance, de cunho psicológico, apresenta três personagens ligados entre si por seus conflitos e dúvidas, imprimindo-lhes a condição de protagonistas. Situação esta que se justifica pela relação existente entre Micaela, mãe de Izabel e Jacinto. A convivência na estância Santa Flora traz consigo a cumplicidade, mas neste caso, não é a mãe quem protege ou orienta os filhos, pelo contrário são eles quem desempenham a tarefa de manter a honra e o bom nome da família, enquanto o pai, Coronel Baltazar Antão, estivesse na guerra.

Além deste aspecto, a narrativa prima pela sensualidade. A bela Micaela, esposa do Coronel Antão, apaixona-se perdidamente por Félicien, um jovem naturalista francês que se hospeda na estância para colher amostras de plantas e animais. É sugestivo o nome do francês, o qual se frustrando na tentativa de seduzir Izabel, aproxima-se de Micaela, atraído por sua beleza. Esta corresponde integralmente e, a partir daí, entrega-se cegamente aos ardores de uma paixão, criando constrangimento aos seus filhos que iniciam um processo de auto-avaliação e posterior necessidade de procurar por uma culpa que imaginam ter. Sentem-se, portanto, responsáveis pela situação: Izabel, por não ter aceitado a corte do estrangeiro, e Jacinto por ser tão dependente da mãe. Enquanto isso, Micaela se realiza porque Félicien lhe proporciona uma forma de amor tão intensa que nunca havia experimentado antes com seu marido. Acredita que ele corresponde ao seu amor e decide inclusive fugir. Os filhos se vêem na obrigação de tolher aquilo que poderia macular o nome da família, impedindo que Micaela deixasse a

fazenda. No entanto, Félicien a abandona e ao final Micaela enlouquecida envenena o Coronel durante a festa em homenagem ao seu retorno da guerra. Suspeita-se do crime, mas ela não é incriminada.

O narrador realiza um trabalho minucioso de escavação, à maneira dos arqueólogos, os quais utilizam delicados pincéis para desenterrarem suas peças. Cada personagem é resgatado de seu silêncio e colocado sob a lâmpada de um sutil interrogatório para que exponham suas contradições e dúvidas. Assim, sob o foco de um poderoso fluxo de consciência e monólogo interior, o narrador trabalha a perspectiva dos personagens de forma a expô-los amplamente, à medida que se condenam. As relações conflituosas vão brotando em cada fala ou pensamento porque a narrativa tem como alicerce, não a ação conjunta, mas sim a individual.

Com recurso semelhante ao já utilizado em *Manhã transfigurada*, o narrador desvela a trama de forma a permitir a observação de cada personagem. Ou seja, a história é narrada considerando o ponto de vista de cada um. Cada narração serve de complemento para formar todo e, embora haja alternância de narradores, a sensação que se tem é que a história se repete. Mas isto ocorre justamente com a finalidade de garantir a cada personagem sua presença e remissão.

É preciso salientar também o jogo estimulado pelo tempo e espaço, principalmente do tempo, delimitado entre a partida e o retorno do Coronel. É o tempo que comanda a existência daquelas criaturas solitárias determinando suas ações que basicamente buscam constatar e dar solução a um problema.

6. *O homem amoroso* (1986): [vida e música]

Sexto romance de Assis Brasil, *O homem amoroso* é o primeiro livro que não contempla a temática histórica e evidencia uma proposta autobiográfica, embora carregada de subterfúgios que tratam de confundir o leitor.

A narrativa em primeira pessoa traz a história de Luciano, músico profissional, violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre no período da Ditadura Militar. Ao personagem em conflito, soma-se a metáfora das drosófilas (moscas que se acomodam em frutas podres e que têm vida breve) as quais são objetos de pesquisa de sua esposa. Esta imagem, sempre presente no romance, indica o desfecho; seja pelo término de seu casamento com Ceres; seja pela decisão de deixar definitivamente a Orquestra.

O protagonista carrega o instrumento de seu trabalho, todos os dias, o violoncelo, levando-nos a pensar em sua angústia como algo a ser transferido de casa para os ensaios e apresentações e vice-versa. Este estado psicológico funde-se com o peso do instrumento, ampliando, de forma dramática, as suas dúvidas e descontentamentos.

Essa situação pode ser observada nos trechos em que Luciano refaz o caminho de seu casamento, para definir aspectos pertinentes a sua vida profissional. Agindo dessa maneira, a personagem direciona seu caminho, ampliando o horizonte que coloca em discussão a mediocridade da vida diante da imponência da arte.

É preciso lembrar que para a situação de Luciano e Ceres, não há uma definição explícita por parte do narrador, pois estes personificam um casal com dificuldades para aceitar as condições e diferenças um do outro.

Por outro lado, a narrativa destaca a existência patética dos músicos que têm a música e o seu maestro como dirigentes de suas vidas representando assim, uma espécie de micro-poder em referência ao poder do Estado, exercido naquele momento, pelos militares.

7. *Cães da província* (1987): [uma história fabulosa]

Dentro de uma atmosfera onde se misturam lucidez e loucura, o romance *Cães da província*, reconta a vida do dramaturgo porto-alegrense José Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo-Santo.

A personagem Qorpo-Santo sofreu um processo de interdição solicitado por sua esposa Inácia e este é o episódio central dessa história que se entrecruza com uma série de crimes ocorridos no século XIX e que passaram para a história como “Os Crimes da Rua do Arvoredo”, centralizados nas personagens José Ramos e Catarina Palsen. Mas há ainda outra narrativa dentro do ambiente policial, a de Eusébio Cavalcante, amigo de Qorpo-Santo que mata sua esposa Lucrecia por motivos passionais.

No romance, Eusébio conta a Qorpo-Santo que sua esposa o havia abandonado, mas no fundo estava mais preocupado com sua honra ou com o que os outros iriam dizer, do que com Lucrecia. Assim, para evitar uma exposição constrangedora, Qorpo-Santo sugere a Eusébio que notifique à polícia sobre o desaparecimento de Lucrecia. Simultaneamente, o Delegado Dario Calado já ordenara a investigação dos crimes executando o mandado de busca e apreensão na casa de José Ramos. De comum acordo com Qorpo-Santo, Eusébio identifica um dos corpos encontrados como sendo de Lucrecia. Realiza então o funeral e se recolhe dando por finalizada sua possível vergonha. Mas Lucrecia se arrepende e retorna. Eusébio deverá escondê-la em seu

quarto até que esta enlouqueça, por fim a mata e a sepulta no mesmo túmulo da falsa Lucrecia.

A interdição de Qorpo-Santo mescla-se ao foco dos assassinatos aguçando a curiosidade e a revolta dos moradores que, ao descobrirem que comeram lingüiças feitas com carne das vítimas, tentam furiosamente linchar os assassinos. E as cenas dos protestos da população ocorrem logo abaixo das janelas da Santa Casa, casa de saúde na qual Qorpo-Santo foi recolhido e aguarda avaliação dos peritos doutores Landell e Joaquim Pedro. A divergência entre os laudos destes dois médicos também é um aspecto muito importante no romance já que no período que compreende os últimos decênios do século XIX, intensificavam-se, principalmente na Europa, as discussões sobre o tratamento dado aos doentes mentais. Sendo que o doutor Landell representava a escola clássica da medicina e trabalhava com informações tradicionais. Por outro lado, o doutor Joaquim Pedro, já trazia as primeiras informações sobre os resultados obtidos por médicos da Europa, incluindo-as assim em seus procedimentos profissionais. É ele quem apresenta ao leitor comentários sobre os escritos de Qorpo-Santo, isso de maneira indireta ao tratar deste assunto com sua esposa.

É curioso perceber que a trama do romance se entrelaça com as idéias do protagonista Qorpo-Santo que, como escritor, propõe-se a escrever uma história fabulosa denominada “O Homem que Enganou a Província”. Desta forma, o romance é construído tendo como alicerce a metaficção e a intertextualidade com a ressalva de que, as alucinações misturadas à lucidez da personagem, promovem esta leitura.

Após a interdição Qorpo-Santo é enviado para o Rio de Janeiro para tratamento de saúde e confirmação ou não de sua doença.

8. *Videiras de cristal*- o romance dos Muckers- 1990: [cactos amargos]

Com esse romance, o escritor cria uma ficção espelhada no episódio da *Guerra do muckers*. Escrito no período de setembro de 1988 a outubro de 1990, *Videiras de cristal*, apresenta de forma bastante convincente aquele momento. No entanto, o próprio autor faz um alerta no posfácio do livro quando diz:

Nunca me passou pela cabeça escrever um romance histórico, muito menos uma história romanceada. Assim os puristas de plantão devem esquecer os propósitos de conferir datas, nomes e eventos; talvez os encontrem subvertidos ou mascarados pela fantasia-não tão feérica-do autor (ASSIS BRASIL, 1997c, p. 541).

Já nas primeiras páginas do livro, o leitor depara-se com dois mapas: um deles identificado como Império do Brasil, onde se destacam o Rio de Janeiro, São Paulo e a Província do Rio Grande do Sul. E o outro que representa uma aproximação de lentes, sobressai-se Porto Alegre e toda a região citada no romance, com ênfase para as colônias alemãs e o morro Ferrabrás, local dos conflitos. Ou seja, o espaço é um aspecto determinante no romance, por ser coadjuvante à figura da guerra e suas estratégias.

No entanto, o romance tem início em um espaço distante e desconhecido, a cidade de Rothenburg, na Alemanha. Neste lugar vivia Christian Fischer, jovem médico que tomou a decisão de vir para o Brasil. A esta personagem caberá a tarefa de acompanhar a trajetória dos *muckers* e narrá-la através de cartas enviadas ao seu tio Hans. Christian vai conhecer Jacobina Maurer, líder dos *muckers*, mulher considerada perigosa pelas autoridades e pelas igrejas tradicionais e dotada de poderes sobrenaturais para seus seguidores. Nesta personagem, que será o centro da narrativa, estão reunidas a fragilidade e a força; o delírio e a decisão e o amor e o ódio.

A este propósito, é necessário enfatizar que a trama vai se desenvolver apoiada em vários pontos de vista centralizados em dois narradores; o primeiro narrador, que fala de fora pela perspectiva geral e o segundo narrador que apóia-se nesta perspectiva e recria suas impressões através das cartas do médico Christian.

Ou seja, o valor deste romance está em sua estrutura e nas condições que oferece para a valorização de cada personagem. Seus percalços, dúvidas e decisões acompanham o argumento de que a escritura de Assis Brasil, jamais teve caráter regionalista, pelo contrário, este livro demonstra o quanto seu autor buscou recriar a história pela perspectiva de cada personagem em que pese à carga emocional destes em relação aos acontecimentos.

9. Série - *Um castelo no pampa*: [tempestade noturna]

9.1. *Perversas famílias* (1992)

Esse livro é o primeiro volume da série *Um castelo no pampa*, composta de três volumes. Nesta primeira parte, encontra-se a história do Dr. Olímpio, proprietário do castelo, originariamente idealizado por seu pai João Felício. Este rico proprietário sonhou em construir o castelo para a esposa Dona Plácida, mulher de educação fina e inteligência aguda. João Felício teve morte trágica, ao ser esmagado por uma das pedras gigantescas da construção. Mas a morte não foi imediata: ficando ele por algum tempo paralítico, transmitiu a Olímpio a incumbência de concluir a construção do castelo. Este o fez, e aquele castelo que lembrava os edifícios da Idade Média, foi concluído para

também ser oferecido a uma mulher. Desta vez, uma nobre austríaca, a condessa Charlotte.

Não obstante, a trama que envolve vários personagens, tem como personagem permanente e fundamental, o próprio castelo, este que é testemunha dos segredos e aflições destas criaturas.

Neste romance, a vida da aristocracia é revelada como se estes saíssem de trás da cortina negra de um palco, tendo por cenário as paredes misteriosas do castelo. Em sua frieza, a condessa Charlotte que veio para o Brasil após casar-se com Olímpio, jamais deixou a Europa em espírito e, neste novo espaço dos trópicos, resistiu até o seu fim solitário. Tudo aquilo não lhe pertencia, nem os filhos. A eles dedicou total indiferença.

Um fator importante a se destacar é o nome dos personagens, os quais remetem à mitologia e literatura gregas; iniciando por Olímpio, Arquelau e seu irmão bastardo Astor; depois seus filhos Selene, Aquiles e Proteu, também Hermes, que será marido de Selene e, por fim, Páris neto de Olimpio.

9.2. *Pedra da memória* (1993)

Escrito em Porto Alegre e na estância Camboatá em Pedras Altas (região onde existe um castelo parecido), entre março e agosto de 1993, o romance funciona como uma espécie de pausa ao narrador o qual apresenta alguns personagens, fazendo com que surjam com uma história de vida, para juntá-los ao grupo. Neste livro, percebe-se a investigação psicológica que subtrai destes personagens todas estas informações. O narrador reveza com estes, passando-lhes a palavra. Verificam-se estes momentos nos capítulos "retirados dos diários de Proteu", ou, principalmente nas narrações de Páris, o qual é responsável pela seqüência da história.

9.3. *Os senhores do século* (1994).

Nesse livro, o que se tem é uma espécie de retorno ao primeiro livro e a intensificação do relacionamento de Olímpio com Urânia, leitora de Homero, que será sua fiel amante até a morte. Descobre-se, portanto, que Urânia é responsável pelos nomes dos filhos e do neto de Olímpio.

É necessário salientar que os três livros estão repletos de narrativas acessórias as quais compõem a estrutura. Há alternância do foco narrativo de forma quase que subliminar em momentos como: "Minhas duas vítimas ali estavam me olhando. Superiores a mim, porque para eles já estava revelado os mistérios da morte, e talvez da vida" (ASSIS BRASIL, 1998, p. 222). Ou quando o narrador assume o papel de juiz: "Afinal, afinal o que é feito do teu antigo pudor? Em que desvão dessas horas úmidas o perdeste?" (ASSIS BRASIL, 1998, p.227). Além destes, existe aquela narrativa implícita, realizada pelo amigo de Olympio, o médico Câncio Barbosa, que acompanhou o Deputado por toda a sua trajetória e segue escrevendo sua biografia.

10. *Concerto campestre* (1997): [silêncio no pampa]

Esse é o segundo romance de Assis Brasil a utilizar a música como temática. Trata-se de um assunto que o escritor considera fundamental porque procura relacionar esta arte com seu ofício:

Por isso, diria que a música é importante como tema e como busca de sonoridade no texto. Não que eu vá fazer poesia no texto narrativo ficcional, mas sem dúvida quero que meu leitor saiba que ele está em contato com uma obra que pretende ser também expressiva do ponto de vista do ritmo da frase e da articulação dos parágrafos. (ASSIS BRASIL, Entrevista)

A história ocorre em uma região em que predominam as grandes estâncias que têm o charque como produto central. A lida diária envolve os proprietários e seus empregados e, ao cenário desolador da matança dos bois e ao cheiro de sangue, mistura-se o enigmático desejo de um rico produtor em ter uma orquestra.

Trata-se do major Antonio Eleutério que, mais por ostentação do que por amor à música, contrata uma orquestra particular, a qual é formada por músicos de diversas origens e muitos deles de competência duvidosa. A orquestra conhecida por Lira Santa Cecília, torna-se objeto de admiração entre os vizinhos do major, apesar de que muitos a consideram um desperdício.

O estancieiro, como dono da orquestra, é quem escolhe as músicas e exige trabalho de seus músicos da mesma forma que exige de seus peões. Mas como nenhuma orquestra pode existir sem um maestro, será este personagem quem vai mudar definitivamente a rotina enfadonha daquela estância. Percebe-se assim que o papel do maestro pretende-se maior que um simples organizador de músicos, instrumentos e partituras, pois ao chegar àquela estância, ele será responsável não só pela harmonia, mas também pela dissonância definitiva do espaço familiar.

O maestro envolveu-se com a filha do major e isto foi suficiente para que tivesse que fugir. A família com receio de escândalos buscou entre os rapazes da região, algum que pudesse ser seu marido. Mas Clara Vitória estava grávida e a solução encontrada pelo seu pai foi o de abandoná-la no Boqueirão, parte distante da sede da fazenda.

As cenas finais do livro acontecem tendo sempre a música como fundo, pois a orquestra reúne-se novamente com a volta do maestro e são belíssimas as imagens articuladas pelo narrador dando conta da presença dele, cuja música era ouvida ao longe por Clara Vitória. E o amor vence. Antonio Eleutério suicida-se, por não suportar o

juízo da família e dos vizinhos por ter abandonado sua própria filha naquele pedaço de bosque à sorte de feras e serpentes. O maestro, desta vez com apoio do padre, sai em direção ao local onde ela está para encontrá-la e trazê-la de volta.

11. *Anais da Província-Boi* (1997)

Coletânea de textos que resgatam cenas e fatos pitorescos da cidade de Porto Alegre dos séculos XVIII e XIX.

12. *Breviário das Terras do Brasil: uma aventura nos tempos da Inquisição* (1997).

Originalmente publicado como folhetim no jornal *Diário do Sul*, de julho a setembro de 1988, tem sua edição em forma de livro quase dez anos depois.

A narrativa inicia-se no sul, próximo a região conflagrada das reduções jesuíticas, na fronteira entre o Brasil e o Prata, no século XVIII, mas depois a ação transfere-se para a cidade do Rio de Janeiro, portanto, fora dos domínios do Rio Grande.

O romance aborda a aventura involuntária do índio guarani Francisco Abiaru, procedente das missões jesuíticas e que foi resgatado por um navio português que o levou ao Rio de Janeiro onde tem que enfrentar a Santa Inquisição.

Ao levar imagens de madeira para Buenos Aires, juntamente com o padre-mestre, o índio sofreu um naufrágio que tirou a vida do padre. Francisco Abiaru salvou-se graças ao seu cristo de madeira e olhos amendoados. Mas no navio, inicia-se um pesadelo sem precedentes, pois o pobre índio é acusado de heresia por ter esculpido o cristo sob sua própria imagem e semelhança. E esta é uma das características marcantes

do romance, a qual distingue a máxima cristã que é metáfora da imagem divina construída com total afinidade à do homem, mas o índio era considerado um ser menor. Sua imagem jamais deveria ser semelhante à de Jesus Cristo.

A história de Francisco Abiaru se junta a de outros personagens considerados hereges, desta forma, o livro oferece um vasto painel sobre aquele momento histórico e as demonstrações de total intolerância por parte do Santo Ofício.

13. *O pintor de retratos - [lentes e tintas] (2003).*

Narra a história de Sandro Lanari, um imigrante italiano, pintor de retratos, por herança de família e por mera comodidade, que acaba se tornando fotógrafo na Porto Alegre do século XIX.

O narrador acompanha a trajetória de Sandro desde seu início nas cidades de Vicenza e Ancona na Itália e, posteriormente em Paris, onde este terá o primeiro contato com a fotografia do célebre Nadar. E na fotografia está seu destino e sua obsessão inconsciente.

Com o advento desta atividade, a profissão de pintor de retratos, tornou-se algo obsoleta e, na figura de Sandro, por vezes patética. Mesmo que o impressionismo tenha sido gerado nesta efervescência cultural, os pintores não mais conseguiam captar as últimas cenas do século. Esta tarefa cabia ao fotógrafo que, com seu instrumento rápido e instantâneo congelava fragmentos de vida. O realismo era bem mais que um movimento artístico, pois suas prerrogativas poderiam ser sentidas nos clarões e fumaça deixados por estas engenhocas desengonçadas, as quais registravam o tempo e seus personagens. Apesar do interesse inicial, Lanari não se tornou um aquarelista por sugestão de seu pai que via a pintura como uma questão de sobrevivência, por isso o

correto a fazer seria pintar retratos para ter o mínimo de dignidade. Sandro não tinha talento como seus ancestrais e a solução era emigrar para o Brasil, em um novo mundo, aonde certamente poderia ganhar muito dinheiro com seu trabalho.

No entanto, chegou tarde, pois a sucessora da daguerreotipia, já lá estava como algo muito formidável àquela população ansiosa por modismos. Em Porto Alegre ele vivia mal, mesmo com a ajuda de outros italianos, e a culpa de sua desgraça era da fotografia, aquela impostora que nem poderia ser considerada como arte. Após o envolvimento com Violeta, filha de um advogado de classe alta, Sandro teve que fugir de Porto Alegre e, assim sua vida definitivamente vai mudar. Ao atender a solicitação para pintar um estancieiro morto, o pintor se vê em um ambiente fantástico. Reconhece que somente com a pintura pode enganar a morte. Sempre chamado para atender viúvas ricas e seus parentes, Sandro consegue ganhar a vida e até contrata um índio para ajudá-lo em seu trabalho pelos confins dos pampas.

Apanhado pela Revolução Federalista, é preso e transformado em fotógrafo oficial da tropa. A fotografia é imposta em sua vida, ganha todo o equipamento e, partir daí, a pintura será definitivamente esquecida. Todo seu material de trabalho é abandonado pelo caminho. Neste momento, percebe-se o abandono de si mesmo e de seu passado. Em meio aos combates, Sandro fotografa uma cena da degola, prática constante entre os revolucionários, que será designada a sua Foto do Destino. Ao retornar para Porto Alegre reencontra-se com Violeta e com ela se casa. Instala-se como fotógrafo e associa-se com Carducci, fotógrafo conceituado na região que lhe ensina todos os segredos da arte fotográfica. Respeitado, Lanari tem uma vida confortável, mas após a morte de seu pai, terá que retornar à Itália para resolver pendências familiares. Fará então uma escala em Paris. Revê a misteriosa fotografia de Sara Bernhardt e

desafia Nadar a fotografá-lo. Discute a finalidade e a essência da arte e, após a seção, revelou a Nadar a sua Foto do Destino e este o expulsou acusando-o de bárbaro.

Ao descobrir a fotografia da atriz, a personagem se revela uma pessoa diferente daquela que pensava conhecer. Aquela fotografia representa o início de toda uma trajetória vivencial que teve seu curso alterado após o encontro com a Foto do Destino. Assim, constata-se que elemento que direciona e modifica sua existência é a fotografia, algo inicialmente inaceitável por Sandro.

14. *A margem imóvel do rio* (2003): [silêncio no horizonte]

Este é um daqueles livros que parecem deixar o leitor com uma estranha sensação de estar fazendo parte de um jogo, não exatamente como jogador, mas como uma de suas peças. Trata-se de uma intrincada estrutura que faz com o personagem nos leve para onde quer. E é surpreendente, como nos deixamos prender sob pretexto de acompanhar o cronista oficial da Corte de Dom Pedro II em sua visita à Província do Rio Grande do Sul em pleno século XIX.

O historiador é deslocado de seu espaço na corte para encontrar um tal Francisco da Silva, suposto estancieiro dos confins dos pampas que cobra uma promessa feita pelo Imperador vinte anos atrás, de agraciá-lo com o título de barão em reconhecimento por sua hospitalidade. E lá se vai um personagem sem nome em busca de um nome. No entanto, tudo deveria ser feito de forma que os Republicanos não tomassem conhecimento daquela negligência.

O romance tem caráter histórico e revela como objetos de seu cenário e certas peças são necessárias ao compromisso e identidade da personagem com seu mundo: “[...] as verticais estantes com livros de História e certos romances de Walter Scott e

Sterne, o aparador com tampo de mármore ele transformara em depósito de mapas, e uma graciosa estátua de Clio em gesso [...]" (ASSIS BRASIL, 2003, p. 17).

Após sua partida, o historiador recobra uma outra existência. Sai em busca de si mesmo e vê-se muito mais perto da história, mas não a história a que está acostumado ou a história por ele tantas vezes escrita, ou seja, ele encontra a história omitida ou esquecida naquelas distantes terras do sul do país.

Quando retorna já não é mais o mesmo. Nem o país tem mais um imperador. Já não tem mais nenhum compromisso, pois havia chegado a República. O que importam suas anotações, se todas são passíveis de serem apagadas?

O argumento da discussão entre história e literatura ou literatura histórica é subvertido passando a personificar este caráter polêmico e, ao mesmo tempo, transitório destes dois pontos de vista. Fica subentendido que o historiador pode interferir assim como o romancista de acordo com suas perspectivas e ideologias.

15. *Música Perdida*-[acordes do passado] (2006)

O livro que apresenta de forma melodiosa os últimos instantes da vida do Maestro mineiro, radicado em Porto Alegre, Joaquim José de Mendanha, conhecido pela autoria do Hino Rio Grandense, flui com a firmeza e a densidade dos momentos finais da execução de uma bela peça musical. Como protagonista, o Maestro, que foi discípulo de José Maurício Nunes Garcia, vive um conflito intenso ao buscar em seu passado a sua música perdida. Por isso, o livro, assim como uma orquestra imaginária, acelera para o *Finale* tão esperado pelo Maestro.

O Maestro Mendanha nasceu em Itabira, mas foi no Rio de Janeiro que teve suas aulas com o Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia, com o qual aprendeu a ser um

músico eficiente. No entanto, para chegar a Nunes Garcia, Mendanha teve que ser uma espécie de protegido de Bento Arruda Bulcão, morador de Vila Rica, amante das artes e da música. Ou seja, o protagonista sempre viveu cercado pela música: o pai era mestre de uma Lira que se apresentava na igreja matriz da pequena Itabira do Campo; Bento Arruda tinha alguma iniciação musical e fez com que ele percebesse e valorizasse o próprio talento e, por fim, Nunes Garcia. Após a morte destes três personagens, Mendanha passa a esperar pela sua hora e, acreditando ter sido responsável de alguma forma, incorpora para si o peso intransferível da culpa. E a culpa é quase tão forte quanto a música.

Quando ainda era aluno de Nunes Garcia, recebeu deste o poema "Olhai Cidadãos do Mundo" escrito pelo árcade Manuel Inácio Silva Alvarenga, com a sugestão de transformá-lo em uma cantata. Realizou o trabalho de forma sistemática e apaixonada. Ao ver o resultado da composição, Nunes Garcia solicitou que fizesse algumas modificações retirando-lhe a sua grandiosidade. Mendanha, preocupado em obedecer, a refaz, mas guarda consigo a música original. A cantata deveria seguir posteriormente para a Itália endereçada a Rossini que dela jamais tomaria conhecimento. O pacote com a música permaneceu esquecido por quarenta anos.

Assim, como a narrativa compõe-se de cinco partes, pressupõe-se, também imaginariamente, que a sua construção inscreva-se no espaço de um pentagrama. Nada mais familiar para um músico como é o caso do autor que fez parte da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre como violoncelista na década de 60, antes de deixar aquela profissão para ser escritor. E, ao final de cada uma destas partes, o narrador presta informações musicais ao leitor, sabendo que este jamais as encontrará em um dicionário convencional: "Da arte de tocar um instrumento"; "Da arte da composição musical";

“Dos ruídos dos instrumentos”; "Da arte da cópia musical". São informações nada ortodoxas, embora bastante esclarecedoras, porque apontam para a enigmática relação do ser humano com a música.

A história de Mendanha e sua cantata confundem-se com a remota e nebulosa história de Mozart e seu *Requiem*. Uma composição de fundo misterioso, uma lenda sempre presente que transforma completamente a vida de seu autor, um artista que se vê limitado e sufocado por sua criação. Assim como Mozart, Mendanha pede a sua esposa que a sua cantata seja executada em seu funeral e, projetando uma aproximação maior com o genial compositor, infere-se que aquela música, perdida por tanto tempo, era seu próprio *Requiem*.

Impossível também não registrar a força emocional presente neste romance que, através de suas personagens, perscruta o leitor diretamente no fundo de sua alma, revelando-o a si mesmo.

16. *Ensaios íntimos e imperfeitos* (2008): a essência da palavra

Este livro é diferente de tudo que Assis Brasil já publicou. Não podemos dizer de tudo que já escreveu, porque neste livro, que não é um romance como os outros, vamos nos deparar com a síntese de todo seu trabalho. Contém, por isso, o resíduo secreto formulado em sua obra literária.

Ensaios íntimos e imperfeitos não é um livro de pensamentos apenas. A disposição de seu propósito aponta para uma concepção mais ampla de nossa existência; sua dualidade constante e, sobretudo, da lida com a escrita.

Trecho do livro: *Estes pequenos ensaios são o resultado de pensamentos íntimos que por íntimos, serão imperfeitos. Não devem ser de imediato aceitos; mas, se aceitos,*

não devem ser entendidos como categóricos. Se entendidos como categóricos, devem ser esquecidos. (ASSIS BRASIL, 2008, prefácio).

Anexo 2

Depoimento/Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil⁸

Antes de passar à entrevista, propriamente, seria importante tecer alguns comentários a este respeito. O encontro com o escritor com o qual estou trabalhando em meu projeto de Doutorado, ao contrário do que esperava, acrescentou e muito, não só ao que se refere à temática do trabalho que realizo, mas também possibilitou a incidência de outras perspectivas com as quais ainda não havia me deparado, ou que estavam, de alguma forma inconscientemente projetadas, mas um pouco fora de foco. É válido esclarecer que este encontro com o escritor tinha, a princípio, apenas a busca por uma realização pessoal. Sempre desejei conhecê-lo, mas sei que para as conveniências acadêmicas, isto não basta. Portanto, esta entrevista cumpriu, no meu entender, a dupla finalidade de dar-me respostas: à minha curiosidade de estudante de literatura, que se interessa pelo trabalho de determinado escritor e necessita comunicar isto ao próprio, criando assim, oportunidade para que isso se concretizasse e, ao cerne de meu Projeto, o qual tenho melhor delineado, a partir de comentários paralelos, quase inaudíveis, aparentemente sem importância, feitos pelo próprio escritor.

- ***Gostaria que o Sr. falasse um pouco sobre: a música e as suas leituras.***

Falar sobre música e minhas leituras é como falar sobre Deus e seu tempo. É tão amplo não sei por onde começar. O que posso dizer é que a música é muito importante na minha vida. É muito mais importante que talvez para a maioria das pessoas que dizem gostar de música, pois para mim não é apenas algo de que goste, mas algo com que estive comprometido profissionalmente por muitos anos como músico da Orquestra

⁸ Realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, em 01 de junho de 2005, às 17h30min horas.

Sinfônica de Porto Alegre, no tempo em que a Orquestra era a melhor do país, no final da década de 60 e início da década de 70. Entretanto, sou mais músico hoje do que era antes quando ganhava a vida como músico, porque o músico executante, aquele que está na orquestra, não é criativo, quem é criativo é o maestro e o compositor, estes são criativos. O músico é apenas executante, então a música acabou não preenchendo as minhas necessidades de expressão, por isso transitei da música para a literatura, mas sem nenhum trauma. E como disse, considero que sou mais músico do que antes, pois não toco aquilo que me põem na frente, mas escuto aquilo que gosto. E a música é importante para mim por vários motivos, mas principalmente por dois: a música é importante como tema de minhas obras que é o caso de *Concerto campestre* e *O homem amoroso*. No livro que estou escrevendo agora, a música é tema mais uma vez, pois gira em torno de José Maurício Nunes Garcia, nosso músico do período colonial brasileiro (Primeiro Império), que foi um músico excepcional, regeu pela primeira vez nas Américas, todas elas, o *Réquiem* de Mozart, por exemplo. Mas então a música para mim é importante como tema de obras e também como uma certa busca de sonoridade que sempre procuro. Por exemplo, no livro *O pintor de retratos*, a última frase, eu levei muito tempo para chegar no que queria, em termos de sonoridade, diz assim: “Fez um gesto envolvendo toda a paisagem - devem estar por aí...- e com olhos de sábio, olhos que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens” (ta, ta, ta.,ra ,ta, ra, ta ,ra, ta, ta, ra,ra, ra, ta). Esta é a sonoridade que busco. Pode o leitor conscientemente não se dar conta disso, mas ele sente, sente com a sua respiração, pois a música é um processo cerebral, mas também é um processo físico, de articulação e tudo mais. Então, ela é importante para a busca de ritmo na frase e, nisso, o computador ajuda muito, joga uma palavra para lá ou para cá até acertar.

Inclusive, esta frase, levei alguns dias para chegar no ponto que queria. Por isso, diria que a música é importante como tema e como busca de sonoridade no texto. Não que eu vá fazer poesia no texto narrativo ficcional, mas sem dúvida quero que meu leitor saiba que ele está em contato com uma obra que pretende ser também expressiva do ponto de vista do ritmo da frase e da articulação dos parágrafos.

Sobre as leituras, também não sei por onde começar, mas posso dizer que o primeiro livro que li foi *A relíquia* de Eça de Queiroz e, a partir daí eu me apaixonei pelo livro e depois pelo autor e depois por toda a literatura. Foi o primeiro livro que li por inteiro, mas é que eu era adolescente e tinha uma formação escolar privilegiada, pois estudei com os padres jesuítas. Até não sei como meu pai pode pagar porque era muito caro, mas isso me deu uma formação humanística muito boa. Assim, na humanística tinha também muita informação de história, sociologia, filosofia, geografia e religião e, quando li *A relíquia* eu pude articular tudo isso dentro de mim, por isso teve um outro sabor. A partir daí eu me tornei um grande leitor, não um leitor que devora os livros, eu não gosto disso, eu sou um leitor muito lento, porque não sou apenas um leitor, mas um escritor no sentido assim que eu devo também aprender com quem escreve melhor do que eu. Este é meu princípio. Então quando eu leio, leio pelo prazer, mas leio também como conhecimento de técnica, solução de questões narrativas que muitas vezes são tão difíceis de articular e aqueles momentos em que se dá um certo vazio na narrativa, como as articulações entre uma cena e outra, por exemplo: “então ele foi ao quarto buscou o papel e disse...”. Acho que escrever isso é um absurdo, perda de tempo, é uma inutilidade, o que interessa é o tal papel. Aí então, um dia lendo outro livro do Eça, só que desta vez era *O primo Basílio*, encontrei a solução. A leitura para mim é fonte de prazer, mas também de conhecimento e descoberta de como os autores

que escrevem melhor do que eu, portanto, uma imensa multidão de autores resolve algumas questões. Se as lembranças começam a me falhar, as idéias não. Tenho muitas idéias, mas sempre fico com aquela questão de que Fernando Pessoa já dizia: “Tenho idéias e razões, conheço a cor dos argumentos, mas não chego aos corações”. Então é um pouco isso, todo o livro que começo é sempre uma tentativa de escrever o melhor livro até então. Por isso, quando alguém me diz que leu todos os meus livros e achou que o melhor de todos foi o primeiro, é pior coisa que pode dizer para um escritor, significa que a pessoa realmente só regrediu.

- ***E Érico Veríssimo?***

Obs: vide texto repassado pelo próprio autor ao final da entrevista intitulado “Explico algumas coisas”.

- ***Fale sobre seu processo de criação***

O verdadeiro momento da criação é quando tenho a idéia do livro, depois é trabalho. Trabalho com narrativas, especialmente com narrativas longas e isso é assim: não posso começar sem saber como vai terminar, quer dizer, meu início vai depender do fim. Então eu tenho, portanto, uma sinopse desta história, que normalmente eu escrevo e depois vejo se aquilo vai funcionar, o que devo reforçar, ou não. Aí escolho o narrador, as personagens, se primeira ou terceira pessoa, começa por aí. Como serão estes personagens: serão focalizadoras, serão foco narrativo ou não serão. Como serão os espaços em que tudo vai acontecer e como vai ser o equilíbrio da distribuição destes espaços. Então, tem que se pensar isso e depois eu divido em capítulo e em cenas. E sigo com razoável fidelidade. Não chego a dizer naquele capítulo como vai se desenrolar a ação, mas sei onde quero chegar com ele e, conseqüentemente eu tenho

uma margem de liberdade no momento em que o escrevo. Mas por princípio, ele vai dividido em uma folha de cartolina, em quadradinhos que são os diferentes capítulos que vou mexendo para lá e pra cá, vou ajeitando ali e aqui até que fique razoável, depois vou passar a limpo. Então eu faço isso.

Mas é claro que uma pessoa pode escrever uma obra prima partindo do zero, mas eu não consigo, eu preciso disso. Outros não precisam, eu acho ótimo. No meu caso, funciona porque me dá mais segurança para escrever, e me evita de ter que reescrever coisas. Aí, quando preciso escrever que, por exemplo, a personagem vai morrer de tuberculose pulmonar no décimo capítulo tem que ter uma febrezinha no primeiro, depois vai para o hospital, por exemplo. Se de repente faço a morte desta personagem, preciso preparar muito bem, preciso organizar. No caso trabalho com romance e não com conto e poesia, talvez não fosse o caso, para mim é impossível escrever uma obra se não penso antes. Não sei se a palavra adequada seja planejamento, mas tenho que ter uma idéia arquitetada.

- ***Li em uma entrevista na qual o Sr. diz que a “natureza humana é a matéria prima da literatura”, fale sobre esta questão.***

Não sou um narrador cínico. Se eu trato de um tema, este tema vai envolver naturalmente, a natureza humana. Por esta razão, as pessoas dizem: “mas tu só escreves textos sobre o passado”, e eu digo que é porque o ser humano é o mesmo. Poderia escrever textos do presente, como é o caso de *O homem amoroso*, não tenho problema com isso, não existe um problema técnico em escrever no tempo presente. Mas eu sinto melhor assim, me parece que tenho maior liberdade criativa escrevendo sobre o passado, ou cuja ação se desenvolva no passado. Ou também pode ser uma idéia fantasiosa de que as emoções humanas eram mais dramáticas. No caso do livro *As*

virtudes da casa, para mim é fundamental este aspecto. Considero que nos momentos em que o escrevi, a sensação que tive era de um drama muito doloroso e intenso. É isso, então trato com a matéria humana, pois toda a literatura é assim, desde os gregos.

- ***No livro *Cães da província*, o personagem protagonista Qorpo-Santo representa o escritor radicado na província (incompreendido, debochado, esquecido). Como é ser escritor fora dos grandes centros hoje?***

Não acredito que seja mais assim. Se tu pensares, o Érico Veríssimo nunca saiu de Porto Alegre. O Luiz Fernando Veríssimo, a Lya Luft, nunca saíram, eu também não. Além do que hoje em dia, a pessoa pode viver assim no meio do deserto do Saara que faz contato com o mundo todo. Por isso, o lugar onde você está, não é o mais importante, realmente não é o mais importante. Houve um tempo em que o Caio Abreu foi para São Paulo, talvez naquela época, quem sabe, mas hoje não.

- ***Regionalismo e Pós-modernismo, como se situa sua obra.***

Como falta um nome agente diz Pós-Modernismo que é apenas um rótulo. Estes rótulos não tem nada a ver com a literatura. O que importa é se o livro é bom ou não é. Isso dito por um professor de literatura, pode parecer estranho. Mas inclusive, aqui no nosso Currículo fizemos alterações e nós já acabamos com as periodizações, escolas, etc. Nós trabalhamos com temas (a viagem, praia, sertão e cidade, mulheres). Estes rótulos são muito redutores e não levam a nada. Quanto ao Regionalismo, ele já não existe mais. Nós já tivemos um grande autor do Regionalismo que foi João Simões Lopes Neto e talvez só. Porque não é uma literatura canônica, enfim. Pelo fato da pessoa situar suas histórias em determinado lugar, não significa que esteja preocupada em retratar somente aquele lugar. Ademais, eu não poderia situar meus romances na

Amazônia e nem em Teresina, onde passei uma semana, tenho que situá-los no Rio Grande. Não tem o menor sentido para mim.

Quanto ao Pós-Modernismo, acredito que seja o nome que se dá a tudo isso e tem mil vertentes. O que acho legal na época em que se vive, é a liberdade estética. Isso é muito bom. Há autores que são experimentalistas e outros que são mais comportados em termos de linguagem, como é o meu caso. Outros que tentam revolucionar e tudo mais. Por isso digo aos meus alunos de Criação Literária “só inventem se for realmente necessário, pois tudo que vocês inventarem alguém já inventou antes, até o livro com as páginas em branco somente com a capa, já foi inventado”. Então, eles se aquietam um pouco e eu digo que pensem naquilo que querem dizer, pois isso é muito mais importante. Então, o Pós-Modernismo é isso: este grande chapéu que serve para tantas cabeças, das mais variadas formas.

Anexo 3

Explico algumas coisas

Luiz Antonio de Assis Brasil

“De maneira muito civilizada, como é de seu modo, e oferecendo-me a oportunidade para rejeitar, o amável editor sugeriu-me um depoimento pessoal. Aceitei, lembrado do poema de Neruda. Mesmo que não as deva a ninguém, é uma oportunidade para desnecessárias explicações que dou a mim mesmo.

Quando em 1976 publiquei meu primeiro livro (um ano depois da morte de Érico Veríssimo), o crítico e professor José Hildebrando Dacanal proclamou na imprensa: “Luiz Antonio de Assis Brasil pode ser considerado o herdeiro, tematicamente falando, de Érico Veríssimo”. A afirmativa, patética e hiperbólica, desconcertou-me. Eu havia lido Érico, eu tinha 31 anos, eu venerava (e admiro cada vez mais) os romances de Érico, mas eu, na onipotência dos jovens, queria ser um escritor absolutamente original. A frase do crítico atormentou-me por algum tempo. Pensei que meus livros, todos os outros que viessem, não teriam a menor importância, dado que haveria sempre alguém a invocar a herança literária de Érico. Portanto: eu era um escritor natimorto. Como tal deveria dedicar-me a outros setores em que pudesse ser verdadeiramente útil à comunidade, como o aeromodelismo ou a agronomia. Com esse peso sobre os ombros, comecei, desconfiado, meu segundo romance, e como o cenário estava ligado principalmente às coisas do Rio Grande, em

especial à sua História, eu entrava mais a fundo no tormentoso vórtice de que fala Harold Bloom em seu célebre ensaio. Publiquei *A Prole do Corvo* em 1978. Inesperadamente começaram a surgir algumas críticas que falavam bem de meu livro, e o faziam sem estabelecer qualquer relação com a obra de Érico Veríssimo. Minha preocupação começou a amainar, mas ainda faltava alguma espécie de clique interior, que viesse a esclarecer em definitivo o assunto.

Para complicar as coisas, e sem nenhuma determinação consciente, fui reincidindo em algumas tramas que tinham por cenário o Rio Grande do Sul. Alguns ensaístas, por preguiça mental, voltavam a estabelecer rasteiras e escolares reflexões entre minha obra e a do autor de *O tempo e o vento*.

Creio que a questão do paralelo Érico Veríssimo/Luiz Antonio de Assis Brasil tinha seu principal (e não dito) argumento no fato de que minha obra tratava do Rio Grande, e em especial, do passado do Rio Grande, num momento em que novos escritores (Caio Fernando Abreu, por exemplo) libertavam-se das circunstâncias localizadas e assumiam outros temas, quiçá mais universais. Tratava-se de uma visão perfeitamente fora de foco, pois a mim não importava o Rio Grande como objeto literário em si, mas importava o Rio Grande como espaço para discussão da alma humana.

Mas por que insistir no Rio Grande? Explico: o nosso Estado, até minha geração, era um enorme problema. Não podia ser ignorado, mas cada qual com sua própria visão (e versão). Quando me perguntam o porquê da obsessão pelo Rio Grande, minha resposta, algo cínica por puro cansaço, é a de que não consigo ficcionalizar a Amazônia, o que deixo para o Márcio Souza.

Em boa hora comecei a refletir na quantidade de escritores que trilhavam um mesmo caminho. Considerem-se, por exemplo, os inumeráveis romances que foram escritos nos Estados Unidos sobre a Guerra de Secessão. O mais importante é, naturalmente, *Gone with the Wind*, de Margareth Mitchell, e sua notoriedade foi decorrência do filme de Victor Fleming. Mas Willian Rogers chega a afirmar que, contados após o término do conflito, são publicados, nos Estados Unidos, dois livros por dia sobre o assunto. Quero dizer com isso que os temas não pertencem a ninguém. Eles são da vida e das circunstâncias. A perspectiva de cada escritor é que será o verdadeiro divisor de águas. O pampa não é o pampa; o pampa do escritor A não é o mesmo do escritor B.

De qualquer forma, esse é um pseudo-problema. O único problema que interessa ao leitor e a cultura é a qualidade estética. O resto é perda de tempo. Se eu fosse verdadeiro e suficiente escritor, por fatalidade diria algo diferente de Érico. Eis o clique que eu tanto esperava e que estava à minha vista desde 1976. Dessa forma, no decorrer da publicação dos meus livros, passei a entender como aceitável o aposto explicativo da retumbante frase de Decanal. Não se tratava da herança de Érico, porém, mas a herança do Rio Grande, que Érico ficcionalizou, transfigurou e deu um rosto. Qualquer escritor do Rio Grande que situasse suas tramas no passado gaúcho iria situá-las no mesmo Rio Grande de Érico, pois o Rio Grande tem um único passado, tanto para Érico como para mim.

Para concluir: minha visão pessoal se acentua nos romances da minha “nova fase” – como querem denominá-las alguns-, isto é, meus romances a

partir de *O Pintor de Retratos*, para além da circunstância acessória de uma alteração estilística, têm o Rio Grande como um ténue e esfumado cenário, e mesmo os mais exigentes e puristas não percebem qualquer marca de Érico, e os leitores estrangeiros dos meus livros, especialmente de Portugal, os assimilam sem nenhuma “ponte” literária.

Ainda que eu pense dessa maneira e firmemente, ainda que concorde que um escritor não surja do nada, mesmo que eu saiba que ainda irei persistir nesse caminho, mesmo que advogue meu direito de escrever sobre o bem entenda e mesmo que eu possa ser um escritor de fim de raça, tenho para mim que só consegui estabelecer alguma dicção própria no momento em que compreendi que Érico, em sua grandeza, conseguiu dar um rosto ao Rio Grande, moldando um modo de ser que nos distingue da nacionalidade brasileira, e que foi a obra de Érico que possibilitou um espaço literário favorável ao aparecimento de outros escritores que com ele dialogam e eventualmente dele divergem. Mas assim é a cultura: um incessante e bem-vindo processo.

Não sei se expliquei algo-ou mesmo se deveria fazê-lo -, mas sei que é última vez que trato desse assunto, o qual substitui o verdadeiro assunto que, repito, é de natureza estética.”

OBS: Este texto foi transcrito na íntegra de acordo com documento entregue à autora da entrevista pelo escritor Luiz Antonio de Assis Brasil