

ROSANA APOLONIA HARMUCH

A ÚLTIMA QUIMERA
ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Dissertação de Mestrado apresentada à área de
Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^ª Dr.^ª Marilene Weinhardt

CURITIBA

1997

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DECLARAÇÃO

Declaramos, a pedido da parte interessada, que **Rosana Apolonia Harmuch**, aluna do Curso de Pós-Graduação em Letras, a nível de Mestrado, área de concentração em Literatura Brasileira, no período de março de 1995 a agosto de 1997, concluiu os 48 créditos em disciplinas, correspondentes às 1080 horas de atividades previstas no Art. 38 do Regimento do Curso, bem como apresentou sua dissertação, intitulada "*A última quimera: entre a Ficção e a História*" em defesa pública. Teve sua dissertação aprovada, com nota final 9,0 (nove), correspondente ao conceito A, pela Banca Examinadora constituída pelos professores doutores Marilene Weinhardt (UFPR), Ana Maria Burmester (UFPR) e Antonio Dimas de Moraes (USP), em 29.08.97.

E, por ser verdade firmamos a presente.

Curitiba, 02 de setembro de 1997.




Professora Elena Godoi
COORDENADORA E.E.

Este trabalho é dedicado às mulheres da
minha vida:
Estacha, Selma, Sonia, Dalila e Mariane.

O MARTÍRIO DO ARTISTA

Arte ingrata! E conquanto, em desalento,
A órbita elipsoidal dos olhos lhe arda,
Busca exteriorizar o pensamento
Que em suas frontais células guarda!

Tarda-lhe a Idéia! A inspiração lhe tarda!
E ei-lo a tremer, rasga o papel, violento,
Como um soldado que rasgou a farda
No desespero do último momento!

Tenta chorar e os olhos sente enxutos!...
É como o paralítico que, à minguia
Da própria voz e na que ardente o lavra

Febre de em vão falar, com os dedos brutos
Para falar, puxa e repuxa a língua,
E não lhe vem à boca uma palavra!

AUGUSTO DOS ANJOS, Eu.

AGRADECIMENTOS

À Marilene, pela paciente orientação e sobretudo pelo exemplo de dedicação e bom humor.

Ao Jefferson, grande companheiro, interlocutor, ouvinte, incentivador, primeiro e perspicaz leitor deste trabalho.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| RESUMO..... | VII |
| INTRODUÇÃO: Colocando os pés no chão..... | 1 |
| PRIMEIRA PARTE: Raciocinar! Aziaga contingência..... | 8 |
| 1. Budismo pós-moderno..... | 9 |
| 2. Por qualquer outro nome..... | 23 |
| SEGUNDA PARTE: Sem pretensões, comparo essas humanas coisas..... | 40 |
| 1. A forma de um mamífero vetusto..... | 41 |
| 2. Os fantasmas hamléticos dispersos..... | 45 |
| 3. A sereia falaciosa..... | 71 |
| 4. Mobilidade nefelibática..... | 82 |
| 5. O leão é feito de carneiros assimilados..... | 95 |
| CONCLUSÃO: A antítese do novo e do obsoleto..... | 109 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 114 |

Obs.: por uma questão de praticidade, nas citações da obra *A última quimera* foi utilizada a sigla UQ.

RESUMO

A tendência de criar obras em que a ficção e a história se mesclam é perceptível nas produções literárias contemporâneas brasileiras bem como nas de outros países. Dentro desse interesse pelo passado, uma particularidade vem se firmando: a de ficcionalizar personalidades da história da literatura. Este trabalho tem por objetivo analisar *A última quimera*, obra cuja autora, Ana Miranda, ficcionaliza o poeta Augusto dos Anjos. Para tanto, primeiramente fez-se necessária uma reflexão sobre as semelhanças e diferenças entre os discursos histórico e ficcional. Na tentativa de compreender melhor o texto da autora, o passo seguinte foi o de repensar os conceitos de romance e de romance histórico, principalmente por ser bastante visível o parentesco entre as produções ficcionais de caráter histórico na atualidade e o romance histórico do século XIX. Apesar das similaridades com o romance mais tradicional, obras como *A última quimera* apresentam inovações no modo de narrar que as aproximam do pós-moderno, por isso receberam por parte de alguns teóricos novas denominações, de modo que tentei compará-la com o que foi proposto como traço distintivo por dois teóricos em especial. Na segunda parte do trabalho, passei ao estudo propriamente dito do texto, buscando compreender como o personagem Augusto dos Anjos havia sido construído. 'A forma de um mamífero vetusto', modo como o próprio Augusto se caracterizou, e como a crítica literária acabou de certa forma oficializando, não foi contestado na narrativa. Em 'Os fantasmas hamléticos dispersos' estão os três poetas cujas trajetórias se entrecruzam: Augusto, Olavo Bilac e o narrador. A seguir, em 'A sereia falaciosa', há a análise do discurso histórico presente na obra e, na sequência, o universo feminino do princípio do século delineado pela autora. Percebendo a obra como um 'leão feito de carneiros assimilados', ou seja, como um discurso composto de vários outros, analisei o modo como esses foram colaborando para a manutenção da visão estereotipada de Augusto dos Anjos e ao mesmo tempo foram sutilmente nos colocando diante do questionamento da instauração do cânone literário.

INTRODUÇÃO

COLOCANDO OS PÉS NO CHÃO

*Tout ce qui est intéressant se passe
dans l'ombre... On ne sait rien de la
véritable histoire des hommes.*

CÉLINE, (epígrafe de *O queijo e os
vermes*).

Escrever este texto significou, antes de mais nada, enfrentar um desafio pessoal. A paixão pela Literatura, talvez fosse melhor dizer, pela leitura, nasceu cedo, mas sem nenhuma orientação ou reflexão sobre o verdadeiro significado daquele emaranhado de títulos, autores, personagens, mundos construídos. Era uma forma, talvez, de escapar da realidade que me circundava e que não me satisfazia, ao contrário, me desagradava e muito. Quem sabe? Na introdução de um trabalho que especula sobre as relações entre a literatura e a história seria demais tentar especular sobre a minha própria história. O que interessa é que por uma série de contingências cursei Letras, o curso de História foi minha segunda opção, e tornei-me professora de Literatura o que fez, obviamente, com que muitas inquietações nascessem. As poucas respostas e as muitas perguntas que esta pesquisa me trouxe são o bastante, já que a totalidade do sentido é inalcançável.

Para mim, o estudo da literatura sempre implicou em um estudo da história, já que sempre concebi a obra de arte literária, como de resto qualquer obra de arte, como o fruto de um processo histórico, de um estado em que a sociedade que a produziu se encontrava naquele determinado momento. Essa crença tornava o trabalho ainda mais interessante, pois levava necessariamente a reflexões sobre a sociedade na qual me

inseriria, uma espécie de possibilidade de compreender melhor o passado, buscar nele as causas, os processos que nos permitiram chegar onde estamos.

Embora isso me fosse claro, havia inúmeras outras dúvidas a tentar resolver. Optei pelo curso de Mestrado em Literatura Brasileira Contemporânea sem ter muito claro o ponto em que eu poderia chegar, mas com um rol de expectativas bastante significativo. Acreditava poder resolver minhas inquietações a respeito da literatura. Claro está que minhas ilusões de totalidade, de encontrar todas as respostas não passavam disso, ilusão. Muitas dúvidas foram sanadas, muitas não e inúmeras outras foram surgindo ao longo do caminho, de modo que este trabalho representa apenas o estágio em que estão minhas reflexões sobre esse salutar jogo que é a literatura, permitindo-me plagiar Barthes.

Quanto à questão da retomada do passado, que sempre me interessou, embora de uma forma bastante simplista, seria pedir demais que eu não me sentisse absolutamente fascinada ao perceber o quanto a relação entre a literatura e a história vem se tornando um dos pontos de maior interesse entre os teóricos, e se há esse interesse é porque as produções artísticas têm se voltado para ela. Exemplo disso é a farta produção de romances ditos históricos na contemporaneidade. Essa associação explícita entre a ficção e a história parece ter nascido da consciência de que ambas são discursos que servem para tentar dar sentido ao passado, o que me parece ser, em última instância, a função de qualquer construção humana, encontrar um sentido.

Não se trata evidentemente de atribuir um caráter meramente didático aos romances históricos, como se eles tivessem como finalidade última nos ensinar história. O que é relevante e a oportunidade que este trabalho me propicia é a da reflexão sobre a história e a ficção enquanto realização estética.

Tornou-se uma imperiosa necessidade enfrentar essa questão, sem esquecer que a problematização da história não é uma descoberta dos pós-modernos, o que há agora é uma concentração do questionamento da aparente neutralidade e objetividade do relato histórico.

No caso brasileiro, a retomada do passado é visível em produções que vão desde a febre das biografias até as produções mais experimentais, como é o caso, por exemplo, de *Memorial do fim*, cujo autor, Haroldo Maranhão, não apenas ficcionaliza Machado de Assis como também parodia seu estilo, passando por textos em que o modo mais tradicional de narrar é retomado, sem nenhuma ingenuidade.

Desde a publicação de *O nome da rosa*, de Umberto Eco, uma série de questionamentos foram trazidos à baila, tais como: a recuperação do referente, a retomada do enredo em sua forma tradicional, o repensar do entretenimento através da literatura, o diálogo entre a literatura e a história, a subjetividade, a intertextualidade etc. É claro que mesmo antes da publicação de *O nome da rosa* — poderíamos citar como exemplo o caso da obra *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg — essas questões já causavam inquietação, mas foi sem dúvida inesperado o sucesso e a popularidade alcançados pela obra de Umberto Eco.

Parece que enquanto alguns críticos se preocupam, escritores e público se reconciliam e se alegram com produções que têm indiscutivelmente parentesco com o modelo de romance do século XIX. Estão de volta as histórias com começo, meio e fim e, mais que isso, muitas dessas histórias ficcionalizam fatos e personalidades históricos bastante conhecidos, reaproximando-se ainda mais do público.

O que essas obras parecem fazer, e muito bem, é ficar no tênue limite entre a biografia, a historiografia e a ficção. Aqui, exatamente, unem-se os dois pontos que sempre me inquietaram: encontrar na literatura o prazer e o trabalho, já que sempre tive uma certa preferência por obras consideradas mais tradicionais (as obras experimentais têm meu respeito e meu reconhecimento por sua preciosa contribuição à literatura, o que não me impede, é claro, de ter minhas preferências). Além disso, estou aqui me referindo a obras que suportam tanto uma leitura descompromissada, pelo leitor contumaz mas não necessariamente estudioso da literatura, como também uma análise teórica mais minuciosa.

Muito já foi dito sobre a relação entre a literatura e a história, não se pretende aqui revolucionar a crítica literária. A intenção é modesta, quer-se apenas estudar a obra *A última quimera*, com apoio nas atuais discussões sobre os conceitos e os limites, ou não-limites, entre história e ficção. O que se pretende é situar a obra no momento histórico, cultural e literário da atualidade, analisar os elementos que compõem o seu discurso romanesco e detectar a ordem das relações entre ficção e história presente nesse discurso, de modo a compreender como a autora a realizou, em termos estéticos.

Como suporte teórico minha análise faz uso dos estudos de Mikhail Bakhtin com relação às origens e desenvolvimento do gênero romance; da obra já um tanto antiga mas sem dúvida bastante valiosa e de certa forma referência obrigatória, de George Lukács sobre o romance histórico; de um texto de Walter Mignolo, apresentado em um seminário promovido pelo Centro Ángel Rama, que trata justamente das semelhanças e diferenças entre o discurso literário, o antropológico e o histórico; ainda nesse rastro, utilizo-me também do estudo de Linda Hutcheon que, embora voltado para as produções norte-americanas, oferece de forma sistemática o estágio das reflexões sobre as práticas

culturais contemporâneas, em especial aquelas ligadas à história, à teoria e à ficção; da classificação do narrador, proposta por Norman Friedman; da análise que o próprio Umberto Eco faz sobre seu texto *O nome da rosa*, onde comenta as tendências literárias atuais e inclusive classifica essa sua obra como romance histórico; e ainda me utilizo do estudo de Seymour Menton sobre a frequência de publicação de romances históricos na América Latina, entre 1949 e 1992.

Além dos textos teóricos arrolados, os poemas de Augusto dos Anjos e de Olavo Bilac são referência obrigatória, como também alguns estudos críticos sobre as obras dos dois, tanto publicados quando ambos estavam vivos quanto os que só o foram mais tarde. No caso específico de Augusto, especialmente os estudos mais atuais, como o de Anatol Rosenfeld, por exemplo.

Ainda em relação a esses dois poetas, personagens em *A última quimera*, servem como contraponto obras de caráter biográfico. Sobre Augusto dos Anjos, em especial a de Raimundo Magalhães Júnior e a de Ademar Vidal, aluno particular do poeta na Paraíba e que, além da biografia de seu mestre, publicou as cartas pessoais do mesmo. Sobre Olavo Bilac, a referência maior é feita à biografia composta por Jorge Fernando, embora muitos outros textos tenham sido utilizados.

Algumas obras de teor histórico, adjetivo aqui aplicado no sentido mais tradicional, sobre o Brasil e em especial sobre o Rio de Janeiro do princípio do século, também são aqui utilizadas, bem como textos ficcionais mas que trazem informações valiosas sobre o cotidiano carioca, experimentado por Augusto e por Bilac. Servem como exemplo as produções de João do Rio e de Lima Barreto.

E, é claro, há ecos em minha análise de obras que se constituem em experiências parecidas com a realizada por Ana Miranda em *A última quimera*. Da mesma autora, temos *Boca do inferno*, de outros, *Em liberdade*, *Cães da província*, *Memorial do fim* etc. Há ainda muitas outras em que o diálogo entre a história e a literatura são bastante evidentes mas cujos autores não optaram pela ficcionalização de uma entidade empírica da Literatura Brasileira.

PRIMEIRA PARTE

RACIOCINAR! AZIAGA CONTINGÊNCIA

1. BUDISMO PÓS-MODERNO

*A gente fica a pensar se a história
não será em grande parte um romance de
historiadores.*

TOBIAS MONTEIRO, *Pesquisas e
depoimentos para a história.*

O romance *A última quimera* nos coloca diante da questão da frequência com que se tem produzido no Brasil obras em que não apenas a literatura e a história se mesclam como também obras em que personalidades empíricas da Literatura Brasileira são transformadas em personagens. Parece que desde que Silviano Santiago enveredou por aí, com o seu *Em liberdade — uma ficção de Silviano Santiago*, publicado em 1981, esse caminho passou a ser fértilmente explorado por outros.

Para tentar entender esse processo, é bastante propícia a lembrança do quanto Umberto Eco se alegra com o que chamou de redescoberta não só do enredo como também do prazer que a literatura é capaz de nos proporcionar. Para ele, isso se deve ao que se convencionou chamar pós-modernismo, embora ele mesmo nos advirta para o fato de que esse termo acaba por ser utilizado de modos diversos por estudiosos também diversos, o que nos distancia de qualquer consenso. Para o teórico italiano, o pós-moderno não é uma tendência delimitada cronologicamente, mas sim uma “*categoria espiritual, (...) um modo de operar.*” (ECO, 1985, p.55). Desse modo, cada época tem seu próprio pós-moderno, no sentido de que cada época chega a um momento de crise, ou seja, depois de a vanguarda chegar ao seu ponto máximo, à tela branca por exemplo, ou à destruição do fluxo do discurso ou ao silêncio absoluto, é preciso buscar outros

caminhos. Em relação ao modo como a arte passa a se relacionar com o passado, a partir dessas constatações sobre a arte contemporânea, Eco nos diz o seguinte: “*A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente*” (ECO, 1985, p.57). Explicitando melhor essa visita irônica ao passado capaz de reaproximar o público da obra de arte, Eco cita John Barth:

O meu escritor pós-moderno ideal não tinha e não repudia nem seus genitores do século XX nem seus avós do século XIX. Ele digeriu o modernismo, mas não o carrega nos ombros como um peso... Esse escritor talvez não consiga atingir ou comover os fãs de James Michener e Irving Wallace, sem falar dos analfabetos lobotomizados pelos ‘mass media’, mas às vezes poderia atingir e divertir um público mais amplo do que aquele círculo que Thomas Mann chamava de primeiros cristãos, os devotos da Arte... O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e ‘conteudismo’, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa... A analogia que prefiro é antes com o bom jazz ou com a música clássica: ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejarmos ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas (ECO, 1985, p.59-60).

Aqui estamos nós, mais especificamente eu, diante de uma obra capaz exatamente de nos causar essa deliciosa sensação de que há sempre algo mais a perceber. Parece que estamos aqui tratando da perenidade da obra de arte sem negar o acesso ao público não especializado e muitíssimo mais amplo do que o acadêmico.

Se obras como *A última quimera* estão inseridas no processo que instaura uma nova relação com o passado e se isso é, como querem muitos, um traço pós-moderno, concordo com João Adolfo Hansen ¹ quando diz que é preciso, antes de mais nada, entender o moderno se se quiser fazer alguma consideração sobre o pós-moderno.

¹ Os comentários a que aqui faço menção, sobre o pós-moderno, foram formulados por Hansen em: HANSEN, João Adolfo. *Pós-moderno & Cultura*. In: CHALUB, Samira (org.) *Pós-moderno &...*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, Série Diversos, p.37-83.

A razão iluminista recebe a atenção de Hansen na medida em que ele constata que após o século XVIII, o Século das Luzes, após as reflexões de Kant e de seus seguidores, a concepção de história se modifica. A razão passa a ser uma espécie de medida, de novo objeto de crença, o que faz com que o homem se sinta capaz de não apenas trilhar como também de fazer o seu próprio caminho. A modernidade teria nascido aí. Para Max Weber, por exemplo, *“a modernidade é o produto do processo de racionalização que ocorreu no Ocidente, desde o final do século XVIII, e que implicou na modernização da sociedade e da cultura”* (HANSEN, 1994, p.41). Desse modo, a noção de modernidade estaria impregnada de um projeto de progresso, de história concebida como não repetição. Algo como um adeus muito pouco saudoso à noção teocêntrica de mundo e à noção cíclica de tempo em que o homem partia do pó e a ele voltaria, quando não havia alternativa senão repetir a história em busca do paraíso celeste.

Na pré-modernidade a hermenêutica dominava o saber, no sentido de que mesmo os mínimos eventos do presente teriam marcas de uma semelhança absolutamente necessária com o passado. É óbvio portanto que essa semelhança deveria ser buscada, interpretada pelos sábios que detinham esse conhecimento retrospectivo.

Em oposição, a modernidade pregou a ordenação do tempo com critérios históricos, as práticas culturais como práticas de transformação do presente, a possibilidade de um futuro outro, fruto do progresso intelectual, moral e tecnológico, uma espécie de paraíso terrestre. O saber passa por transformações, separações, não é mais privilégio dos sábios escolhidos; a história nasce como disciplina moderna, são produzidas especializações, saberes, objetos, métodos para se determinar o passado como algo arruinado. Esbarramos aqui no cerne da questão que diferencia o modo de se

relacionar com a história. Para os pós-modernos, ou para melhor nos situarmos, para as produções atuais, o passado, a história não pode e não deve ser destruída; podemos até mesmo ir além, repetindo o que disse Linda Hutcheon *“a ninguém se permite ficar fora da história, nem sequer ter vontade de fazê-lo”* (HUTCHEON, 1991, p.71). O caminho de acesso à história mudou, porque mudou a concepção de passado, de modo que a ironia foi a estratégia escolhida.

Ainda em relação à modernidade, é importante lembrar que a divisão do saber em saberes trouxe uma consequência bastante relevante até porque foi retomada e ampliada pelas produções artísticas e teóricas atuais: o questionamento da validade do documento. Daí o porquê da afirmação de que a *“natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico não foi descoberta pelo pós-modernismo. Nem o questionamento do ‘status’ ontológico e epistemológico do ‘fato’ histórico ou a suspeição de aparente neutralidade e objetividade do relato”* (HUTCHEON, p.121). A novidade é a frequência com que essas problematizações tem se concentrado na arte contemporânea, pois já a partir do Iluminismo, o documento passou a ser visto como algo que não preexiste ao ato, como algo cujo sentido precisava ser produzido. Ao ampliar-se essa questão, chegou-se ao que assistimos hoje: as barreiras entre literatura e história tornaram-se extremamente tênues, na medida em que ambas são entendidas como construções verbais nada inocentes. O ponto de vista tanto do historiador quanto do artista sobre um determinado objeto interfere diretamente no modo como esse objeto será representado. ‘A neutralidade não existe’ parece ser o grito de vanguarda na atualidade.

O que parece haver hoje é uma consciência de ruptura, ponto em que muitos divergem, já que a essa consciência pode não corresponder uma ruptura real, na medida

em que para muitos haveria apenas uma radicalização do moderno, uma espécie de desrealização da realidade e não necessariamente algo novo.

Essa desrealização se manifesta não apenas em termos teóricos ou artísticos, mas inicialmente se presentifica no plano do mundo vivido, no cotidiano nosso de cada dia, de forma diferente (ou apenas radicalizada) da que caracterizava a modernidade. Neste nosso mundo a máquina foi substituída pela informação, a fábrica pelo *shopping center*, o contato pessoal pela relação com o vídeo (a Internet é a nova musa) e talvez o paradoxalmente pior e melhor exemplo sejam os animais domésticos virtuais. Dadas às crianças, as ‘maquininhas’ precisam ser ‘alimentadas e cuidadas como se fossem reais’, com a vantagem de que não sujam a casa. Substituímos também as relações afetivas de modo que a estética precisa impregnar objetos e pessoas para que se tornem atraentes. O apelo da publicidade estetizada envolve a personalização e a erotização do mundo das mercadorias. O mundo social se desmaterializa, passa a ser signo, simulacro, e isso me faz lembrar inevitavelmente da piadinha contada por Jair Ferreira dos Santos: “ — *Que criança linda*’, disse a amiga à mãe da garota. — *‘Isto é porque você ainda não viu a fotografia dela em cores’ — respondeu a mãe!*” (1995, p.23).

Ihab Hassan ² unifica o movimento pós-moderno como uma ação generalizada de *unmaking*, de desfazimento, de desdefinição. Tal *unmaking* tem seu ponto forte na teoria cultural francesa dos anos 70 e em suas apropriações norte-americanas, mas não se identifica necessariamente com elas. Na formulação de Hassan, é como se o pós-moderno radicalizasse os procedimentos críticos da modernidade, numa espécie de alucinação social, em seus piores casos.

² Teórico norte-americano, estudioso do pós-moderno, citado por Hansen, em obra referenciada na nota anterior, p.51.

O *unmaking* destrói a idéia de verdade e atinge a verossimilhança, que implica representação, instituindo o indecível quando noções como unidade, sujeito, conteúdo, causa e finalidade são abolidas. Assim, os discursos se tornam indecíveis já que não há limites entre as práticas discursivas. Essa eliminação de fronteiras se processou primeiramente nos papéis sociais especializados, como por exemplo o do filósofo, o do sociólogo, o do escritor, o do psicanalista, o do antropólogo, o do historiador, o do crítico literário, de modo que suas formas de escrita não poderiam escapar do que se está propondo como pertencente à categoria do indecível.

A história, ponto que aqui mais me interessa, vem tendendo, contemporaneamente, a ser entendida como análoga à ficção, pois ambas são intertextuais, ambas *“compartilham a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até seu envolvimento na ideologia”* (HUTCHEON, 1991, p.142). Levando-se em conta o que já foi dito acima, especialmente com relação à perspectivação, ou seja, que em qualquer narrativa de um determinado evento existe um ponto de vista, chegou-se, muitas vezes, a postular que, mesmo filtrada pelos vestígios do evento, constituídos como documentos, a narrativa de história equivale à narrativa de ficção.

Se ‘quem conta um conto aumenta um ponto’, também pode diminuí-lo e os historiadores não constituem exceção, silenciar, incluir, excluir, omitir são verbos que podem ou não fazer parte de suas práticas, conscientemente ou não.

Tradicionalmente, a partir de Aristóteles, a ficção foi considerada superior à história e não apenas diferente dela. De acordo com essa concepção, a história é

entendida como sendo muito limitada à representação do que aconteceu, enquanto a ficção, além de representar o que aconteceu, poderia representar também o que poderia ter acontecido, ficando com todo o campo de possibilidades para si. Essa supremacia acabou por marginalizar a literatura, de modo que as produções contemporâneas, ao estabelecerem um franco diálogo com a história, tanto formal quanto tematicamente, reaproximam-nas e negam a superioridade de uma sobre a outra.

Citado por Hutcheon, Todorov esclarece a questão do ponto de vista estruturalista: *"a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso (...) é um discurso que, precisamente não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio 'status' de ficção"* (1991, p.146). A discussão avançou um pouco depois dessa afirmação, no sentido de que é consenso hoje que nem mesmo a história pode ser submetida ao teste da verdade, já que ela não existe, o que existe são verdades, no plural.

Obras como *A última quimera* problematizam justamente essa inserção declarada da subjetividade num discurso que dialoga com a história. Augusto dos Anjos, Olavo Bilac e todo o contexto histórico, social, cultural e político do princípio do século estão na obra, ou seja, é impossível não ler também esses referentes externos. Mas todos esses referentes aparecem permeados por um narrador em primeira pessoa, o que serve de exemplo para justificar um dos paradoxos pós-modernos: estabelece-se um discurso para depois questioná-lo, instaurando justamente a desconfiança, a dúvida em relação à nossa real possibilidade de conhecer o passado. Bastante pertinente é a afirmação de que a *"questão já não é 'a que objeto empiricamente real do passado se refere a linguagem da história?'; mais do que isso, a questão é 'a que contexto discursivo poderia*

pertencer essa linguagem? A que textualizações anteriores precisamos nos referir?”
(HUTCHEON, 1991, p.157).

Para a professora Maria Teresa de Freitas, estudiosa da obra do francês Patrick Modiano, o recurso à historiografia é uma característica da pós-modernidade pois há uma tendência a se incorporar a recuperação do referente, modificado, no entanto, pela conscientização cada vez maior da importância da linguagem como único lugar verdadeiro de configuração do real.

No final da década de sessenta, Patrick Modiano passou a ser o foco de atenção de alguns estudiosos franceses com sua narrativa curta, envolvente e sobretudo original, que tem por tema a ambígua Ocupação. Nas palavras da professora:

‘La Place de l’Etoile’, de 1968, revolucionou as formas até então conhecidas de relacionamento da literatura com a história. Como inspiração, um passado próximo, que ele não reconstituiu mas recriou. Na origem de seu sucesso, a técnica de conciliação da novidade — prioridade ao espaço textual como lugar de configuração da realidade com a tradição — o recurso à História e à referencialidade no texto literário (FREITAS, 1991, p.16).

Mas, para desespero dos críticos, há casos em que fica ainda mais difícil chegar-se a uma conclusão diferente do indecível. Narrativas que são frutos de ‘testemunhos’ servem como exemplo disso. A obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, produto de uma conversa de vários dias entre Rigoberta, mulher ativa na defesa dos direitos humanos da comunidade maia-quichê, e Elizabeth Burgos-Bebray, antropóloga venezuelana que mora em Paris há muitos anos, lança a dúvida: literatura, antropologia, história?

Alguns estudiosos da questão propõem o estabelecimento da função-autor do texto para resolver a questão. Hansen cita um exemplo:

Historiadores franceses, reunidos num seminário sobre narrativa e história, em Paris, em fevereiro de 1990, julgavam indecível um relato sobre o black out de Nova Iorque cuja estrutura era a de uma crônica misturada com conto fantástico. A tendência era a de considerá-lo como um relato historiográfico até que foi referido o nome do autor, Carlo Ginzburg, o mesmo de O queijo e os vermes (HANSEN, 1994, p.48).

Walter Mignolo (MIGNOLO, 1993, p.124) também se refere ao que chamou de norma para que se distinga um discurso de outro, dizendo que uma autobiografia de um historiador ou de qualquer pessoa importante mas não ligada à arte enquadra-se mais naturalmente na historiografia do que na literatura, enquanto que se for de um pintor ou alguém ligado ao cinema ou à dança, por exemplo, enquadra-se mais naturalmente na literatura.

Para citar esse exemplo, Mignolo avança um pouco na discussão sobre a existência de uma função-autor do texto, referindo-se ao que chamou de convenções e normas que servem para diferenciar a história da literatura. Ficcionalidade e veracidade são duas convenções no uso da linguagem que sempre foram empregadas para separá-las, embora Linda Hutcheon, citando Streuver, conteste exatamente a existência desse contrato entre o artista e o público. Eis a distinção de Streuver:

O critério discursivo que distingue entre a história narrativa e o romance histórico é o de que a história provoca uma atitude de teste na recepção; a disciplina histórica exige um contrato, entre autor e leitor, que estipula a equidade investigativa. Os romances históricos não são histórias, não por causa de uma tendência à inverdade, mas porque o contrato entre o autor e o leitor nega ao último o direito de participar do projeto comunitário (HUTCHEON, 1991, p.153).

Para Hutcheon as produções atuais restabelecem esse ‘projeto comunitário’ entre produtor e receptor do texto.

Voltando às considerações de Mignolo, para ele a questão literatura/história não pode ser resolvida com critérios de homogeneidade, é necessário contemplar a heterogeneidade. Não sem propósito o subtítulo do texto de Mignolo em que estão essas

considerações é 'Lógica das diferenças'. O autor aponta para a dificuldade de pensar que as normas da história como disciplina permitam que o discurso historiográfico se enquadre na convenção de ficcionalidade, o que não é, ao que parece, uma condição necessária da literatura, ao passo que a adequação à convenção de veracidade é condição necessária para o discurso historiográfico. O autor vai além ao afirmar que o emprego da linguagem de acordo com essas duas convenções levanta outro nível de problemas "*não mais cognitivo ou pragmático, mas semântico e referencial. (...) o problema a que me refiro é o da denotação (ou referência), quando um discurso se enquadra na convenção de ficcionalidade, e o da ontologia de entidades criadas pelo discurso de ficção*" (MIGNOLO, 1993, p.125).

Se as diferenças entre literatura e história são lógicas, as semelhanças são indiscutíveis. A mobilidade ou mesmo a diluição das fronteiras é um sintoma de que a concepção tradicional das ciências sociais foi desafiada. A narração historiográfica passou a ser entendida como um artefato verbal que tenta ser um modelo de estruturas e processos ocorridos no passado e, como tal, não pode estar sujeito ao controle experimental e ao da observação. Ainda lembrando Mignolo, o descrédito da existência de uma verdade absoluta, a serviço de quem estaria o discurso, e a suspeita de que as regras para estabelecer correspondências entre o discurso e a, se é que é possível chamar assim, realidade não funcionavam por si mesmas, foram substituídos pela atenção que se passou a prestar à configuração de diferentes jogos de linguagem, às convenções e às normas que estabelecem as diferenças, além das semelhanças que o emprego das regras gramaticais asseguraria.

Alfredo Bosi, ao comentar o texto de Walter Mignolo, (MIGNOLO, 1993, p.136) chama nossa atenção para o fato de que se por um lado toda essa problematização da

história é apenas um dos sintomas da crise das certezas nascidas com o pensamento clássico, por outro, quando se trata de povos com uma experiência colonial como é o caso brasileiro, evidencia-se a necessidade das ciências sociais, da antropologia, da história “*valerem-se até das categorias que lhes parecem poéticas ou literárias, porque a historiografia ocidental tradicional parece não dar conta desses testemunhos, dessas vozes*” (MIGNOLO, 1993, p.137). Desse modo parece mais produtivo analisar as experiências que têm sido feitas nesse sentido, as obras que têm sido produzidas, bem como seu valor estético, já que a distinção entre história e literatura, apesar das inúmeras semelhanças, é ainda indiscutível. O próprio Alfredo Bosi faz menção ao que chamou de “*formação filosófica*” (MIGNOLO, 1993, P.137) que todos nós temos e que nos permite distinguir entre prosa historiográfica e prosa ficcional. Se as grandes verdades foram abaladas, o saldo é bastante positivo tanto para a história quanto para a literatura. Para o historiador, porque agora ele quer mais de sua ciência, quer o aprofundamento que o leve ao nível da sensibilidade, a campos antes explorados apenas pela psicologia, pela psicanálise etc. Esse caminho leva os estudiosos da história inevitavelmente para uma nova relação com seu objeto de estudo, fazendo com que o trabalho que realizam receba denominações hoje já encontradas com bastante frequência, como História do Cotidiano, História das Sensibilidades, História das Mentalidades e outras. A literatura também ganha com esse diálogo com a história pois ao aproximar-se dela aproximou-se um pouco mais do público leitor; novos e férteis caminhos foram abertos para que os artistas, sem a pretensão de corrigir ou de instaurar a verdade, pudessem enfrentar a possibilidade de pensar e mostrar a história, bem como seus personagens, de uma outra forma que não a institucionalizada.

Depois de toda essa reflexão, pensemos em *A última quimera*: é indiscutível que essa obra invoca a convenção de ficcionalidade, nela há o que Parson (MIGNOLO, 1993, p.125), chamou de entidades nativas, personagens que são frutos da imaginação da autora, como o narrador, por exemplo. Por outro lado, a obra está centrada em Augusto dos Anjos que, transformado em personagem, é, na definição de Parson, uma entidade imigrante, ou seja, foi trazido do mundo real para o da ficção, assim como Olavo Bilac, Esther e muitos dos outros presentes na narrativa, o que nos coloca diante de uma obra de caráter híbrido.

De acordo com Bakhtin (1993, p.110), uma das características do romance como gênero discursivo é a imitação de qualquer tipo imaginável de discurso. Um dos tipos discursivos parodiados por Ana Miranda é o biográfico, que implica na utilização de outro, o discurso histórico, transparente até mesmo pela opção da autora em construir seu personagem Augusto a partir da obra do mesmo e das cartas que ele, pessoa empírica, enviou à mãe. Além de recorrer a esses e outros documentos pessoais sobre a vida do poeta, é perceptível a pesquisa histórica, aqui no sentido mais tradicional, revelada no cuidado com que a autora nos oferece a figuração da cidade do Rio de Janeiro, de Leopoldina e da Paris do princípio do século.

A implicação do uso da convenção de ficcionalidade acrescido da imitação dos discursos biográfico e historiográfico resulta no seguinte: *A última quimera* não é uma biografia, mas imitação (ou ficcionalização) desses outros discursos. Dessa afirmação podemos deduzir que perde a importância distinguir o que é verdade do que é mentira na obra, já que a convenção de ficcionalidade apresenta muito claramente as regras do jogo: o ficcional não implica na mentira, não há compromisso nenhum com a convenção de

veracidade, há apenas a invocação dela, o que até pode expor a autora ao erro, mas não à mentira.

Como esse jogo entre ficção e história tem sido utilizado com muita frequência por muitos autores brasileiros, somos obrigatoriamente levados a uma reflexão sobre o porquê dessa tendência. Até porque há quem nos advirta para essa necessidade: *“importante não apenas considerar os elementos que nos permitem trabalhar com semelhanças e diferenças no plano dos discursos (tanto em sua estrutura quanto nos marcos discursivos em que se inscrevem) mas também levar em conta os projetos (plano pragmático) que motivam produtores de discurso a se voltarem na direção de eliminar ou reforçar tais marcos”* (MIGNOLO, 1993, p.135). Ao que tudo indica, o fato de a história estar sendo encarada como construto verbal intensificou o desejo de utilizá-la como forma de encarar o passado lucidamente, não como forma de fugir da realidade ou de idealizar esse mesmo passado.

Cresceu também a necessidade de trabalhar com aqueles fatos que, aparentemente sem importância, ao ajudarem a entender o cotidiano de uma determinada época ou personagem, contribuem para um melhor entendimento da própria alma humana. Se o personagem Augusto construído por Ana Miranda não difere muito da figura oficializada pela crítica, ela nos oferece também o homem Augusto, com suas preocupações diárias, seus conflitos comuns a qualquer um de nós. Impossível não nos sentirmos enternecidos pelo drama desse homem que, como muitos, não foi compreendido, não encontrou espaço para mostrar seu talento enquanto vivo. Assim como o modo como é construído o personagem Olavo Bilac que, tantas vezes ironizado ao longo da obra, acaba por nos permitir concluir que ele não representa o bandido da narrativa, nem mesmo o mocinho, mas que era apenas mais um homem, com seus defeitos e suas virtudes. Humanizando-os,

a autora os afasta do mito que literariamente ambos hoje representam, sem deixar de claramente nos inquietar sobre o modo como a crítica literária se comporta diante de seus objetos de análise, podendo sim cometer alguns equívocos.

2. POR QUALQUER OUTRO NOME

La novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia (...) historia de la vida privada, de la gente que no tiene historia (...). En este sentido todas las novelas son novelas históricas.

JOSÉ EMILIO PACHECO (citado por Seymour Menton).

A preocupação em nomear, rotular, não é aqui meu objetivo, mas dada a necessidade de compreender, tanto quanto possível, a realização da obra *A última quimera*, até para poder situá-la entre outras, vamos chamá-la, ao menos por enquanto, de romance histórico, embora esteja bem claro o caráter híbrido assumido por esse texto e também o fato de que esses termos são também históricos, de modo que suas definições variam ao longo do tempo.

As questões sobre as quais pretendo refletir são: como chegamos a esses romances históricos tão fartamente produzidos hoje e que possuem um pé na produção de romances históricos do século XIX? Por que e como a retomada explícita do referente externo, a negação da objetividade e o diálogo intertextual se tornaram marcos tão evidentes nos textos que vêm sendo produzidos na contemporaneidade?

Inevitavelmente, começo pedindo carona a Bakhtin, que considera o romance uma forma privilegiada de composição literária, já que traz em si a inquietação de todos os outros gêneros literários. Por ser uma forma relativamente nova de expressão e por

refletir o que o teórico russo chamou de "*presente inacabado*" (BAKHTIN, 1993, p.400), o romance está em permanente evolução e por isso questiona o próprio estatuto do gênero literário. Nas palavras de Bakhtin, "*o romance parodia outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom*" (1993, p.398). Por esse caráter de permanente mutação é que ele pode refletir de modo mais profundo a evolução da realidade.

O fato de o romance estar à frente do processo de renovação e de desenvolvimento da literatura no plano estilístico e lingüístico se deve ao plurilingüismo, elemento apontado como natural na formação e desenvolvimento do próprio romance, embora ele sempre tenha tido o seu lugar em produções literárias, mesmo anteriores ao surgimento do romance. O que parece que foi se intensificando após o surgimento dessa nova forma de narrar foi a consciência, cada vez mais aguda, de que um enunciado (aqui no sentido literário, mas a afirmação se aplica a qualquer situação) é apenas uma parte de um diálogo ininterrupto.

Em seu percurso em busca das origens do romance, Bakhtin refere-se ao rebaixamento, à decadência da epopéia como um dos fatores que contribuíram para a busca e o conseqüente surgimento de um modo alternativo de narrar (1993, p.412). Por que a referência a rebaixamento? Para ele a epopéia possui três traços constitutivos: o passado nacional épico, absoluto, a lenda nacional como fonte e a distância épica absoluta. Ou seja, a epopéia se constrói em torno de um mundo distante temporal e espacialmente, imutável, onde a experiência pessoal, o conhecimento de si e do outro não tem valor. O mundo épico é isolado, a memória é a força criadora. Ao contrário do questionamento que o romance traz em si mesmo e que institui em relação ao mundo

retratado por ele, *“pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, não se pode aproximar-se dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações”* (BAKHTIN, 1993, p.409).

Podemos dizer que a memória está para a epopéia assim como o conhecimento, e na contemporaneidade o questionamento dos modos como se chega a ele, está para o romance. A paródia explícita e nada ingênua de outros discursos, tão freqüente hoje, é a melhor prova disso.

As raízes do romance estão, segundo a tese bakhtiniana, no cômico popular. O passado absoluto dos deuses é parodiado, atualizado através do riso. Mesmo sem a sólida composição típica do romance, esses textos instauram uma familiaridade com o público até então impensada: *“o riso destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar”* (BAKHTIN, 1993, p.413). Parece que o fato de um acontecimento prosaico e não mais o heróico em sentido nacional passar a servir de pretexto, de ponto de partida para a constituição de uma narrativa, bem como a aproximação entre a linguagem literária e a coloquial foram entendidos por Bakhtin como o declínio da epopéia. Thomas Mann, ao contrário, refere-se à tentação de *“inverter a relação defendida pela estética escolar entre o romance e a epopéia, e de não considerar o romance uma forma decadente de epopéia, mas sim de ver na epopéia uma pré-forma primitiva do romance”* (MANN, 1988, p.17). Minha reflexão segue por esse caminho tentador, creio que essa maior liberdade trouxe crescimento, aprofundamento na análise tanto do mundo quanto do

próprio homem, o que inclui a originalidade, a permanente busca pelo dizer de modo novo o que já não o é. Essa possibilidade é um traço sem dúvida enriquecedor do romance, pois só aquele que está em permanente mutação pode se dar a esse luxo.

Nas produções contemporâneas essa abertura para o novo vem sendo aproveitada de modo muito fértil. O diálogo explícito com a história serve claramente para justificar essa afirmativa. A paródia irônica de outros discursos, a consciência madura de que o conceito de originalidade se transformou, o questionamento da referência, a metalinguagem e outros são traços dessas obras que, se por um lado nos colocam diante do dilema do 'indecidível', por outro nos proporcionam uma nova visão do nosso passado, inclusive do literário. Esbarramos em produções esteticamente bem acabadas e que sem dogmatismos não se arrogam o estatuto de estabelecedoras de uma nova verdade, apenas nos evidenciam a existência de outras verdades, já que, como bem disse Linda Hutcheon, "*não se trata de negar a existência do passado, mas sim de questionar o modo como temos acesso a ele*" (1991, p.143).

A questão da verdade, da referência externa é um dos pontos principais que vem sendo questionado na atualidade e é também de grande interesse em se tratando de romances históricos. Mesmo que seja irrelevante a verificação detalhada sobre o que possa ou não ser considerado verdadeiro, é impossível negar que se estabelece de imediato uma relação entre o discurso ficcional e os outros que já conhecíamos antes da leitura de uma determinada obra. De modo mais claro, é impossível não comparar o personagem Augusto dos Anjos, criado por Ana Miranda, com o Augusto dos Anjos que conhecemos através de seus próprios textos e dos textos de outros sobre ele. Ian Watt muito apropriadamente chama nossa atenção para o fato de que o romance coloca "*de*

modo mais agudo que qualquer outro (...) o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ele imita” (WATT, 1990, p.13).

A ficção de caráter histórico, cujo nascimento se dá no século XIX, com Walter Scott, segundo George Lukács, traz à baila, de modo ainda mais explícito do que o romance quando não acrescido da denominação ‘histórico’, a questão da concepção de tempo. Em seu texto datado de 1937 e ainda bastante significativo, Lukács esclarece o critério que marca a diferença entre os textos anteriores a Scott: neles falta a especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens. Marxista, Lukács via no romance histórico a possibilidade de se encenar o processo histórico, ou seja, a possibilidade de criar um microcosmo capaz de representar a sociedade e suas tensões (LUKÁCS, 1972, p.59). Para tanto, o protagonista deveria ser um tipo e os personagens históricos deveriam ser utilizados em papéis secundários, numa espécie de tentativa de autenticar o mundo ficcional.

Ao colocar como heróis de seus romances não as grandes figuras históricas mas sim o homem comum, Scott evidencia que ao romance histórico:

não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, que se alcance essa apreensão focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes. Os grandes dramas e as figuras heróicas centrais são próprios para a epopéia. O mundo do romance é o da esfera popular (WEINHARDT, 1994, p.51).

Da esfera popular surgem aqueles que são incógnitos para a história, em seu sentido mais tradicional. A diferença entre o que Lukács considerava como um dos preceitos para um bom romance histórico, a constituição do tipo, e o que as produções

contemporâneas vêm realizando é que os protagonistas já não são mais tipos, muito pelo contrário, são individualíssimos, são os marginalizados, os esquecidos.

Outra diferença está no que diz respeito à colocação de personagens históricos em papéis secundários na narrativa, também preceito lukaesiano para legitimar o mundo ficcional. Nas produções contemporâneas, *“a auto-reflexividade metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento?”* (HUTCHEON, 1991, p.152).

Todas essas tendências aqui citadas como muito freqüentes nas narrativas ficcionais da atualidade levaram Linda Hutcheon a criar uma nova denominação para esses textos: ‘metaficção historiográfica’. Segundo ela, essa denominação complementaria a classificação proposta por Umberto Eco que diz haver três maneiras de contar o passado: o romance, o romance de capa e espada e o romance histórico. O romance é aquele cujo autor usa o passado apenas como pretexto para sua imaginação. Para essa forma narrativa *“nem sequer é necessário que o romance se desenvolva no passado, basta que não se desenvolva aqui e agora e não fale do aqui e do agora, nem mesmo por alegoria”* (ECO, 1985, p.62).

Quanto à segunda forma, o romance de capa e espada, Eco diz que nesse caso escolhe-se o passado reconhecível, povoado de personagens *“já registrados na enciclopédia (...) fazendo-os realizar certas ações que a enciclopédia não registra (...), mas que também não a contradizem”* (ECO, 1985, p.63). Esses personagens históricos, juntamente com aqueles que são criados, fazem coisas que de fato fizeram.

A terceira forma, o romance histórico, era a forma pretendida pelo autor em *O nome da rosa*: narrativa em que aquilo que os personagens fazem tanto quanto os acontecimentos narrados são inventados mas dizem “*coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza. (...) não apenas identificam no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenham o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos*” (ECO, 1985, p.65).

Do ponto de vista de Linda Hutcheon, tanto *O nome da rosa* como boa parte das produções contemporâneas se enquadram mais adequadamente ao que ela chamou de ‘metaficção historiográfica’:

romances famosos e populares que, ao mesmo tempo são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos (...). A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios (literatura, história e teoria), ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (...) ela sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional (HUTCHEON, 1991, p.21).

A metaficção historiográfica problematiza praticamente tudo aquilo que era considerado correto, em se tratando de romances históricos. Vejamos como poderíamos entender o romance *A última quimera* a partir dessa proposta de Linda Hutcheon.

A narrativa, tanto a literária quanto a histórica, vem se mostrando como uma forma essencial de compreensão humana, é ela capaz de “*traduzir o saber em termos de expressão, e é exatamente essa tradução que constitui obsessão para a ficção pós-moderna*” (HUTCHEON, 1991, p.160). A narrativa engloba todas as questões que se constituem como o centro das discussões atuais: subjetividade, intertextualidade, referência, de modo que tanto a de caráter histórico quanto a ficcional assumem as

convenções narrativas, até mesmo para subvertê-las depois. Como já foi dito anteriormente, o romance de Ana Miranda dialoga explicitamente com a história, utiliza-se inclusive de documentos, recurso que era mais comum aos historiadores, transforma em personagens entidades empíricas bastante conhecidas, apresenta uma pesquisa minuciosa sobre os grandes acontecimentos bem como sobre o cotidiano carioca do princípio do século etc., o que nos faz pensar evidentemente em objetividade, em distanciamento. No entanto, temos um narrador em primeira pessoa, ou seja, instaura-se o diálogo com a história para depois questionar nossa real possibilidade de conhecê-la.

Após todas essas considerações, acho que, se fosse o caso de encontrar um nome apropriado para o texto de Ana Miranda, a escolha do termo ‘metaficção historiográfica’ seria bastante adequada.

Para finalizar a reflexão sobre o texto de Linda Hutcheon, ainda uma última citação que me pareceu muito feliz. A autora, percorrendo o caminho das diferenças que identificam a metaficção historiográfica em relação às produções dos romances históricos no século XIX, utiliza-se de uma descrição de Barbara Foley sobre esses textos, colocando entre colchetes as mudanças pós-modernas:

Os personagens [nunca] constituem uma descrição microcômica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral (HUTCHEON, 1991, p.159).

Seymour Menton também sai a campo em busca de uma forma de entender e conseqüentemente nomear essas mudanças, que hoje parecem ter se tornado uma

tendência. Sua reflexão começa justamente pelo arrolamento de narrativas ficcionais que dialogam com a história, entre 1949 e 1992, em toda a América Latina. O ano escolhido como ponto de partida é o da publicação de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, mas o que o estudioso procura nos mostrar é que a partir de 1979 é que houve uma grande intensificação na produção de textos que se diferenciam do chamado romance histórico, mais tradicionalmente adequado ao modelo do século XIX.

São arrolados 367 títulos que incluem tanto as obras mais tradicionais quanto as que o autor preferiu chamar de ‘nuevas novelas históricas’. Entre aquelas, estão 62 de autores brasileiros, muitos dos quais para mim absolutamente desconhecidos, mas são citados também Érico Veríssimo (*O continente*), Josué Montello (*Os tambores de São Luís*), Moacyr Scliar (*O ciclo das águas*), Dyonelio Machado (*Prodígios*), Haroldo Maranhão (*O tetraneto del-Rei o Torto, suas idas e vindas*), Jorge Amado (*Tocaia grande: a face obscura*), Nélida Piñon (*A república dos sonhos*), Tabajara Ruas (*Os varões assinalados: o romance da Guerra dos Farrapos*), Autran Dourado (*Monte da alegria*), Luiz Antônio de Assis Brasil (*Videiras de cristal*), sem dúvida já consagrados. Entre as obras citadas do ano de 1989, está *Boca do inferno*, de Ana Miranda, obra que mereceria uma cuidadosa análise para compreendê-la melhor, pois se de fato a autora nessa sua primeira experiência produziu um ‘romance histórico’ mais tradicional, em *A última quimera* isso sem dúvida já se modificou. Caso essa hipótese não fosse comprovada, teríamos os elementos para justificar a colocação também de *Boca do inferno* dentro dessa nova tendência. Essa análise nos ajudaria a trilhar o caminho que trouxe Ana Miranda até *Desmundo*, publicado em 1996 e que, se minha intuição não falha, já que não fiz, ainda, um estudo mais detalhado dela, marca uma evolução

considerável no percurso da autora, atrevo-me a dizer que *Desmundo* é muito possivelmente sua obra-prima.

Na tentativa de justificar essa listagem diferenciada, Menton define romance histórico da seguinte forma: "*en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos*" (1993, p.32). É uma definição bastante abrangente, possivelmente polêmica, mas também pertinente. Ainda mais se pensarmos no caso específico da Literatura Brasileira, e mesmo no da Latino-Americana, cujos textos revelam, desde o princípio, uma grande preocupação com os problemas sociais que tanto nos incomodam.

Para delimitar seu campo de atuação Menton propõe um critério que me parece ser duvidoso: dentre toda a produção recente de romances históricos na América Latina, só podem ser assim considerados aqueles cuja ação transcorra total ou pelo menos predominantemente no passado. Para facilitar ainda mais essa separação, o autor cita a definição de Anderson Imbert, de 1951, e que lhe pareceu mais apropriada: "*Llamamos 'novelas históricas' a las que cuentan una acción ocurrida en un época anterior a la del novelista*" (MENTON, 1993, p.33). O próprio Menton reconhece as dificuldades que teve que enfrentar ao assumir esse conceito, como por exemplo ter que excluir de seu estudo obras como *Conversación en la catedral* e *Cien años de soledad*, de claras dimensões históricas, mas cujo passado foi, embora parcialmente, experimentado pelos autores. Outra exclusão necessária foi a de obras cujos narradores estão ancorados no presente ou num passado recente, mas a ação do romance se dá num passado distante.

Apesar das limitações, como qualquer outro teórico, o autor continua sua análise e faz algumas considerações sobre a literatura brasileira. Todas muito rápidas, mas

considerando-se o quanto isso é raro, não podemos deixar de valorizá-las. Ele associa o surgimento do romance histórico na América Latina ao da estética romântica e, no caso brasileiro, cita *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865) como primeiras experiências no gênero. Assumindo um compromisso com a criação de uma consciência nacional, “*familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial*” (MENTON, 1993, p.36), o autor argumenta que esses textos continuam sendo produzidos mesmo depois que a estética realista trouxe uma nova proposta.

A proposta de Menton é de que há seis traços distintivos no que chamou de ‘nueva novela histórica’: a subordinação, em graus distintos, da reprodução mimética de certo período histórico a algumas das idéias filosóficas difundidas nos contos de Borges e aplicáveis a todos os períodos do passado, do presente e do futuro. As idéias que se destacam são a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível dela. O segundo é a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos. Em terceiro lugar ele aponta a ficcionalização de personagens históricos e cita algumas diferenças em relação às produções anteriores às contemporâneas:

los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica definen del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado (...), los novelistas de fines del siglo gozan retratando ‘sui generis’ a las personalidades históricas más destacadas (MENTON, 1991, p.43).

O quarto traço destacado pelo autor é a metaficção e, embora ele faça questão de nos lembrar de que esse recurso está presente em romances já canônicos como *Dom*

Quixote e *Tristram Shandy*, remete-nos à influência de Borges e suas frases entre parênteses, o uso da palavra 'talvez' e seus sinônimos e as notas, muitas apócrifas, ao pé da página. A intertextualidade é o quinto recurso apontado por Menton, que cita como exemplos extremos de sua utilização as obras *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, reescritura em parte de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, espécie de continuação apócrifa de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. Os conceitos bakhtinianos de dialógico, carnavalesco, paródia e heteroglosia constituem a última característica citada pelo teórico.

Embora o ponto mais importante desta retomada das reflexões, tanto de Linda Hutcheon quanto de Menton, seja perceber onde as inquietações com relação a uma parcela mais que significativa das obras literárias atuais têm levado os teóricos, e não enquadrar, engavetar meu objeto de estudo neste ou naquele compartimento, é impossível não cair na tentação de buscar perceber se esses seis traços, ou alguns deles, estão presentes em *A última quimera*.

Quanto ao primeiro traço, a difusão da idéia de que é impossível conhecer a história ou a verdade de modo total e absoluto, no momento em que a autora se propõe a construir um outro discurso sobre o controverso poeta Augusto dos Anjos, personalidade empírica da história da nossa literatura, isso fica transparente. Se há ou não distorção consciente dos fatos, parece-me difícil responder. Mas há sem dúvida, como em qualquer obra que ficcionalize um personagem histórico, cenas que são fruto única e exclusivamente da imaginação da autora. Poderemos dizer que há então um certo exagero, ou talvez algumas omissões nesses casos.

O caráter cíclico da história também é insinuado na obra. Lembremos que o texto se inicia e termina com a mesma cena, só que protagonizada por personagens diferentes, numa clara alusão de que a história pode se repetir. Até mesmo o paradoxo apontado por Menton, o de que mesmo admitindo-se esse caráter cíclico da história, não estamos livres do inesperado, está presente em *A última quimera* através do personagem narrador que inesperadamente consegue um sucesso com o qual sequer ele mesmo contara.

O terceiro traço, a ficcionalização de personagens históricos, não necessita de maiores esclarecimentos, tamanha é a sua evidência na obra. Pode-se dizer o mesmo em relação à intertextualidade e ao dialogismo bakhtiniano.³

Quanto ao traço que diz respeito à metaficção, me parece necessário refletir um pouco mais. Não temos ao longo da narrativa nenhum momento em que o narrador nos dê testemunho de como está construindo a obra, sobre seu processo de criação. Por outro lado, o romance *A última quimera* pode ser considerado, no todo, um romance metalinguístico, já que coloca claramente em discussão a literatura e seu papel em nossa sociedade. Toda a narrativa se constrói em torno de três poetas cujas trajetórias estão portanto intimamente ligadas à arte literária: Augusto dos Anjos, Olavo Bilac e o narrador. O modo como os três se relacionam com sua arte, seus sucessos e fracassos nos vão suscitando a reflexão sobre o objeto artístico, sobre a relação entre esse objeto e a vida pessoal do artista, sobre o modo como a crítica literária se comporta diante desse objeto, canonizando-o ou não. As discussões entre o narrador e Olavo Bilac, assim como aquelas entre o narrador e o professor que ele encontra na casa de Esther, após a morte

³ Esse conceito está melhor explicitado na parte intitulada 'O leão é feito de carneiros assimilados', iniciada na página 93 deste estudo.

de Augusto, sobre a literatura e sobre a instituição dos chamados 'estilos literários' e suas regras são um bom exemplo de discurso metalingüístico.

Creio que a opção por centralizar a narrativa na figura de Augusto, cuja arte não foi compreendida na época tanto pelo público em geral quanto pela crítica, aponta para um objetivo explícito na obra *A última quimera*: questionar a função da arte e o modo como se instituem as escolas literárias e seus representantes máximos.

O melhor momento no romance de Ana Miranda em que a função da arte é discutida é aquele que aparece através da metáfora do 'artista do trilho do trem'. Esse personagem, apenas avistado e depois citado pelo narrador, é a síntese de uma concepção de arte que coincide com a de Augusto dos Anjos. Ele caminha pelos trilhos do trem em Leopoldina, carregando todo o material necessário para sua pintura, até encontrar um local que lhe agrade e ali criar:

A imagem do artista que faz seu ateliê na estrada de ferro é perturbadora, talvez essa seja sua arte; não propriamente o quadro, mas a inquietação que causa nas pessoas. Sabemos que o trem não vai passar agora por ali, mas sua atitude sugere perigo, fragilidade, arrasta-nos para as emoções e sugere os horrores da arte tal como ela é, expressão das partes profundas do ser, não cupidinhos mus tangendo liras (UQ, p.174).

Em outro momento o narrador sugere explicitamente que esse artista pode tanto estar apenas buscando inspiração para seus quadros nos trilhos do trem como pode também estar em busca de uma razão para viver, outra possível função para a arte.

É também esse artista o responsável pelo retrato a óleo de Esther, comprado pelo narrador que, ao desistir de lutar por ela, por covardia ou porque após a morte de Augusto a disputa pela mesma mulher perdera o sentido, opta pela perenidade da obra de arte. A imagem de Esther passa a ser idolatrada por ele.

Conforme será melhor explicitado em outro momento deste estudo, o romance de Ana Miranda dialoga abertamente com a obra poética de Augusto dos Anjos. Metalingüisticamente, o romance passa para a prosa os ‘Versos íntimos’ do poeta, é fiel à concepção poética de Augusto que tanto estranhamento causou por antecipar algumas das atitudes estéticas do Modernismo. Mais uma vez obrigando-nos a dirigir a reflexão para o espaço do *Eu* na História da Literatura Brasileira e não no período literário em que a obra poderia ser devidamente engavetada.⁴

Ainda em se tratando de discutir o reconhecimento público dos artistas e o espaço destinado a eles em nossa sociedade, não podemos deixar de lembrar do quarto poeta que participa, embora rapidamente, da narrativa, aliás uma mulher, uma poeta. A ela se aplica muito precisamente a expressão *'last but not least'*.

Como é perceptível, há muitos pontos em comum entre Hutcheon e Menton. Ambos se referem à presença da subjetividade nos discursos, à intertextualidade, ao diálogo com a história, à metaficcionalidade etc. Considerando-se que muitos desses traços apontados estão presentes na obra de Ana Miranda, o que podemos dizer a respeito dela é que, independentemente do modo como quisermos chamá-la, de romance histórico, de metaficção historiográfica, de novo romance histórico ou qualquer outra denominação que tenha sido proposta, ela se inscreve nessa tendência da ficção contemporânea.

⁴ interessante perceber as divergências entre os críticos na tentativa justamente de engavetar a obra de Augusto. Manuel Bandeira e Andrade Muricy o classificam como simbolista, Antônio Cândido e José A. Castelo dizem que o poeta pertence a uma fase transitória, posterior ao Simbolismo, Afrânio Coutinho e Darcy Damasceno o classificam como um poeta sincrético de transição, dentro do que chamaram de neoparnasianismo, Alfredo Bosi diz que ele é pré-modernista e simbolista e, finalmente, José Paulo Paes diz haver traços evidentes de *art nouveau* em sua poesia.

Seymour Menton também especula sobre as possíveis causas desse predomínio de ‘novos romances históricos’ na atualidade. A reflexão feita por ele me parece bastante pertinente também em relação às obras de autores brasileiros. Adiantando que devido à variedade de experiências já realizadas pelos autores, seria difícil apontar um único fator como responsável por essa proliferação, Menton aponta vários e ainda nos faz uma advertência: a de que todos os fatores não se podem aplicar a todos os romances.

O primeiro fator apontado e considerado de maior importância é o quinto centenário do descobrimento da América, data que provocou inúmeras reflexões e questionamentos sobre o papel da América no mundo depois de quinhentos anos. A situação política e social da América Latina como um todo, bastante preocupante, parece colaborar para essa tentativa de resgate de outros discursos que não os oficiais. Se para muitos isso é uma forma de escapismo de uma realidade desagradável, para outros é uma forma de reação, de dar voz aos que foram calados ou de instituir a possibilidade de existência de novos discursos. O fascínio pelo passado parece ter gerado também um outro sintoma: a febre de biografias e de obras de caráter declaradamente histórico destinadas ao grande público, como é o caso da coletânea *História da vida privada no Brasil*, inspirada no modelo francês.⁵ O redescobrimto acadêmico da literatura colonial está intimamente ligado a essa tentativa latino-americana de olhar para o próprio passado em busca de reconhecimento, mas também da constatação de que esse passado só pode ser revisitado de forma irônica, sem nenhuma inocência. O questionamento das fronteiras entre os gêneros e da distinção entre literatura e história, discussões bastante

⁵ MELLO E SOUZA, Laura de (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

contemporâneas são os outros dois fatores apontados por Menton como co-responsáveis pela tendência atual de produção de caráter híbrido.

SEGUNDA PARTE

SEM PRETENSÕES, COMPARO ESSAS HUMANAS COISAS

I. A FORMA DE UM MAMÍFERO VETUSTO

A verdade é uma necessidade de que ninguém faz uso. Não há propriamente verdade, fator positivo, há um infinito desdobrar de ilusões que no suceder das épocas temos por verdades, aliás mais ou menos relativas. (...) O mundo é uma admirável construção de interpretações apenas. (...) Nietzsche diz: Tudo que a humanidade fez de sério até agora não é mesmo realidade: são quimeras, mais verdadeiramente mentiras.

JOÃO DO RIO, Conferência *A delícia de mentir*.

1910: a cidade do Rio de Janeiro vive sua *belle époque*. Paris é o modelo. Fala-se francês nos salões, vestir-se, comer, beber, ler, escrever, tudo enfim deve ser feito de acordo com as regras ditadas pelos franceses. Até mesmo as prostitutas vindas da França ganhavam rápido prestígio.⁶ A Rua do Ouvidor, a Livraria Garnier, as confeitarias eram os pontos obrigatórios da vida social carioca. Eram os locais preferidos para os encontros

⁶ A febre francesa não era privilégio carioca, mesmo em Recife a influência já era sentida, até mesmo com a presença de prostitutas, algumas das quais foram conhecidas por Augusto dos Anjos, segundo nos informa Ademar Vidal. VIDAL, Ademar. *O outro EU de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p.124.

entre os intelectuais, escritores, jornalistas, poetas, políticos, homens de negócio, a chamada "boêmia dourada, chefiada por Bilac" (MENEZES, 1966, p.63).

1910: depois de duas frustradas tentativas, Paulo Barreto, o João do Rio, agita a cidade ao ser eleito para a Academia Brasileira de Letras, aos 29 anos, sendo o primeiro a tomar posse de fardão. Já consagrado, o autor publica na *Gazeta de Notícias* o romance-folhetim *A profissão de Jacques Pedreira* (interrompido no sétimo capítulo), passa a assinar coluna semanal em *O Comércio de São Paulo*, publica também *Dentro da noite*, volume de contos, e viaja pela segunda vez à Europa, agora para, além de divertir-se, acertar novos contratos de edição de seus textos. Polêmico, satírico, às vezes dono de um humor ácido, o escritor testemunha e registra, através de seus textos, as mudanças que vai sofrendo a cidade.

1910, 13 de setembro, um jovem poeta paraibano chega ao Rio de Janeiro. Traz consigo a esposa e a perspectiva de encontrar espaço para seu talento literário. Em sua cidade natal alcançara relativo reconhecimento, publicara seu primeiro soneto aos 15 anos, no jornal *O Comércio*, do qual se tornaria contumaz colaborador a partir do ano seguinte, com apenas 16 anos. Embora em 1912, quando conseguiu publicar seu único livro tenha repudiado todos os poemas que compôs antes de completar 20 anos, (exceção feita ao poema 'Vandalismo'), essas primeiras composições lhe garantem uma certa fama que aos poucos se espalha pela Paraíba e por Pernambuco. O jornal *A União*, órgão oficial do governo paraibano, também passa a publicar seus poemas; Gilberto Amado se refere a ele em uma crônica no *Diário de Pernambuco*; a *Revista Terra Natal* publica seu poema 'As cismas do destino', que recebe no jornal *A União* crítica de Rodrigues de Carvalho; o livro *Perfis do Norte*, de Santos Neto, escrito antes de 1910 mas só vendido no Brasil a partir de 1913, dedica seu último capítulo a Augusto dos Anjos e seu poema

'As cismas do destino'. Tido como promissor talento paraibano, seu aniversário é saudado em matéria de primeira página no *A União*: "*há um regozijo que se expande alacramente em todo o firmamento da nossa intelectualidade, porque Augusto dos Anjos é como um grande sol, vivificando muitos astros que em roda dele gravitam, recebendo os estímulos e a coragem que a todos nós inspira aquela soberba cerebração de cientista e de esteta*" (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p.68). É escolhido orador oficial das solenidades comemorativas do 17º aniversário da Abolição; sua aula inaugural no Liceu Paraibano é disputadíssima. Ouvi-lo é uma honra, embora alguns tenham confessado não entendê-lo muito bem.

Olavo Bilac, morador ilustre da cidade escolhida por Augusto dos Anjos, legítimo representante da boemia de seu tempo, era cercado de glórias. Eleito "Príncipe dos Poetas Brasileiros", teve não apenas o prestígio de seus pares, como também obteve certas regalias políticas, como por exemplo o cargo de inspetor escolar, a participação na comitiva presidencial de Manuel Ferraz de Campos Salles, em viagem à Argentina e chegou a ser secretário de Sousa Aguiar, prefeito do então Distrito Federal.

Para compor a história de Augusto, que vem ao Rio de Janeiro em busca, em última instância, daquilo que Bilac já conseguira, este acaba sendo uma insistente presença na narrativa de Ana Miranda. Esses dois poetas, com trajetórias que em alguns pontos se cruzam e em outros são absolutamente opostas, são os escolhidos pela autora para construir sua história. Transformados em personagens, ficção e realidade se confundem e embora os referentes externos estejam sempre muito presentes, por estarmos tratando de duas figuras empíricas tão relevantes para a história da Literatura Brasileira, eles perdem gradativamente a importância à medida em que nos deparamos com a dimensão humana com que são elaborados. Não denegrir um, muito menos redimir

o outro parece ter sido uma das preocupações da autora ao compor a obra, mas é clara também a insinuação de que a crítica literária pode cometer alguns equívocos ao privilegiar alguns e esquecer muitos outros. *A última quimera* sugere portanto a possibilidade de pensarmos a história da Literatura Brasileira de uma forma menos canônica. Com elegância e às vezes com ironia, a autora delinea o meio social e literário que consagrou Bilac e desprezou Augusto, sem jamais se permitir julgamentos de valor definitivo sobre a obra de um ou de outro.

Para retomar a história desses dois homens, tantas vezes contada por tantos outros, com a diferença de que agora estamos diante de uma narrativa ficcional e não de uma biografia, caso por exemplo de Raimundo Magalhães Júnior, ou de um relato de cunho mais pessoal como é o de Ademar Vidal,⁷ a autora criou um terceiro poeta, o narrador da história. Embora não nomeado, esse personagem, um suposto amigo de Augusto, que convivera com ele durante a infância e adolescência e também no período em que ele permaneceu morando no Rio de Janeiro, é quem nos conduz nessa viagem ao Rio de Janeiro do princípio do século XX, ocupando a privilegiada posição de testemunha ocular de quase todos os momentos decisivos na vida do poeta paraibano. E é a partir dos contrastes que se estabelecem entre esses três personagens que a narrativa se desenvolve.

⁷ Raimundo Magalhães Júnior compôs também uma biografia de Olavo Bilac, uma de Raimundo Correia e outra de João do Rio. Ademar Vidal, aluno particular de Augusto dos Anjos, reuniu suas lembranças desse período de convivência com o poeta para compor seu texto. Na segunda parte da obra publicou a correspondência enviada por Augusto a sua mãe, Córdula dos Anjos, durante o período em que ele morou na capital da Paraíba, em Pernambuco, no Rio de Janeiro e em Leopoldina.

2. OS FANTASMAS HAMLÉTICOS DISPERSOS

*O que eu encontro dentro de mim é
uma coisa sem fundo, uma espécie
aberratória de buraco na alma, e uma noite
muito grande e muito horrível em que ando,
a todo instante, a topar comigo mesmo,
espantado dos ângulos de meu corpo e da
pertinácia perseguidora de minha sombra.*

ANA MIRANDA, *A última quimera*.

A obra começa antes mesmo de seu tradicional início, na chamada PARTE UM, começa com a epígrafe, chave para o jogo que a autora estabelece entre seu texto e os textos de Augusto.

A epígrafe escolhida traz algumas informações sobre o significado da palavra QUIMERA, buscadas no *Manual de zoologia fantástica*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (UQ, p.5). O referido manual busca as mais antigas referências a essa palavra e as modificações que o significado da mesma foi sofrendo ao longo do tempo, desde um ser divino, com cabeça de leão, ventre de cabra e rabo de serpente, citado no livro VI da *Iliada*, passando por variantes, até chegar a significar, hoje, o impossível, o utópico, o sonho inatingível.

Nessa escolha, do título da obra e da epígrafe, é clara a referência ao poema extremamente pessimista ‘Versos íntimos’, de Augusto dos Anjos, em especial aos versos “*Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera*” (EU, p.117). Nesse poema o autor faz um desabafo até com certo sarcasmo em relação ao modo como sempre foi tratado por todos e, se ampliarmos o alcance do poema, ao modo como as pessoas em geral se tratam. Pouco ou nada importa o drama do outro, especialmente se ele nada tem a nos oferecer.

Há outras cenas em que são feitas referências a ‘fósforos’ e a ‘cigarros’, metáforas do descaso, buscadas no mesmo poema: “*Toma um fósforo. Acende teu cigarro!*” (EU, p.117). Elas servem para exemplificar o teor de não apenas esse poema mas de toda a obra de Augusto dos Anjos, a dor e o desajuste pessoais que a marcam. Caso único na Literatura Brasileira, produziu uma poesia formalmente trabalhada, elaborada numa linguagem incomum e atingiu, apenas após a morte, uma popularidade acima de qualquer expectativa. O que mais o aproximou do público foi provavelmente seu pessimismo, sua angústia em face de problemas e distúrbios pessoais, bem como das incertezas do século que se iniciava e trazia consigo a idéia de uma guerra mundial. O tom melancólico da vida do autor, agora personagem, que começou a ser definido na escolha do título e da epígrafe, segue, percorrendo o caminho dos sucessivos enterros das quimeras, dos sonhos do homem e poeta paraibano.

Esse pessimismo um tanto mórbido do autor é traduzido muitas vezes em imagens de enterros, coveiros, sepulturas, desilusões finais, muito presentes sobretudo nos primeiros poemas, publicados em jornais paraibanos e que não foram escolhidos pelo autor quando da publicação do *Eu*. Num soneto sem título, dedicado a uma senhora, o poeta diz no último terceto “*Revolvo as cinzas das passadas eras, / Sombrio e mudo e*

glacial, senhora, / Como um coveiro a sepultar quimeras.” Em outro, o poeta, já dando mostras de seu ceticismo, diz “*Na augusta solidão dos cemitérios, / Resvalando nas sombras dos ciprestes, / Passam meus sonhos sepultados nestes / Brancos sepulcros, pálidos, funéreos.*” O soneto ‘Tempos idos’ traz novamente a imagem do enterro, cercada pela idéia da descrença “*Não enterres coveiro o meu passado, / Tem pena dessas cinzas que ficaram. / Eu vivo dessas crenças que passaram / E quero sempre tê-las ao meu lado.*” Há ainda um soneto intitulado ‘O coveiro’, em que o poeta, um tanto romanticamente, se compadece da dor amorosa de um homem que escolhe essa profissão para permanecer ao lado da amada morta. Como último exemplo, o soneto ‘Senectude precoce’, também amostra de seu pessimismo, traz no primeiro quarteto “*Envelheci. A cal da sepultura / Caiu por sobre a minha mocidade... / E eu julgava em minha idealidade / Ver inda a geração futura!*”⁸ Esses poemas citados foram escritos entre 1901 e 1909, mas a idéia da morte, da desilusão, da ingratidão, do pessimismo, da descrença, permanecem nos poemas posteriores. É a experiência literária revelando a gravidade do existir. A arte de Augusto se nutre do Nada e da Arte.

Fiel a esse modo como Augusto concebia o mundo e a vida, Ana Miranda delinea seu personagem e um dos momentos do texto que parece melhor caracterizá-lo está na PARTE UM, sob o subtítulo ‘O morcego tísico’. O narrador se recorda da noite em que esteve com Augusto, a seu chamado, e recebeu a notícia de que ele e a esposa partiriam para Minas Gerais. O poeta é descrito como um ser superior, para quem a infelicidade foi propícia à própria personalidade, como alguém que acreditava que tudo o que sucede ao ser humano é para o seu bem. Nesse instante o narrador se expressa também através de

⁸ Os poemas citados vieram a público nos jornais paraibanos e posteriormente foram coletados e publicados (bem como todos os outros) em VIDAL, Ademar. *O outro EU de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, páginas 44, 45, 47, 48 e 50, respectivamente.

uma imagem que se repete, a do pássaro como metáfora de Augusto dos Anjos: “*E nessa disposição de espírito calou-se, como um pássaro necrófago na sua solidão*” (UQ, p.119).

O personagem de Ana Miranda é coerente com a imagem de Augusto que acabou por se solidificar. O retrato do poeta feito por Órris Soares, que o conheceu pessoalmente, passa-nos exatamente essa idéia e já utilizava essa mesma metáfora:

*Foi magro meu desventurado amigo, de magreza esquálida — faces reentrantes, olhos fundos, olheiras violáceas, a testa escavada. A boca fazia a catadura crescer de sofrimento, por contraste do olhar doente de tristura e nos lábios uma cristação de demônio torturado. (...) Os cabelos pretos e lisos apertavam-se no sombrio da epiderme trigueira. A clavícula, arqueada. Na omoplata, o corpo estreito quebrava-se numa curva para diante. Os braços pendentes, movimentados pela dança dos dedos. O andar tergiversante, nada aprumado, parecia reproduzir o esvoaçar das imagens que lhe agitam o cérebro. (...) Feriu-me de chofre o seu tipo excêntrico de pássaro molhado, todo encolhido nas asas com medo da chuva.*⁹

Como todo o processo narrativo está vinculado à memória do personagem narrador, é através de suas lembranças que temos acesso à vida pregressa do poeta e principalmente do homem Augusto dos Anjos. Esse processo é desencadeado pela morte de Augusto, metaforizado em um filhote de pássaro agonizante, encontrado logo após o narrador receber a notícia dessa morte:

No chão, avisto um filhote de pássaro agonizando: um corpo magro, os ossos delineados sob a pele, o peito estufado pulsando. A visão deste animal ainda mal emplumado, que morre sem jamais ter experimentado a plenitude de sua existência, que é o ato de voar, me leva novamente a pensar em Augusto. Por causa deste pequeno pássaro que parece um feto, rememoro uma das muitas vezes em que visitei Augusto, uns dois ou três anos atrás (UQ, p.16).

O narrador a seguir conduz o texto justamente traçando um perfil de Augusto dos Anjos como um homem que não conheceu a plenitude de sua existência, lembra-se de

⁹ Depoimento citado em NÓBREGA, J. Flóscolo. *A sombra do “Eu”*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba. Departamento Cultural, 1965, p.56.

outra visita feita a ele, logo após o primeiro aborto de Esther. O sonho de ter uma família numerosa, como a que tivera no engenho do Pau d'Arco, começava a se esfacular. A tristeza e a miséria que cercavam o poeta são comovedoras e, mais uma vez, o narrador se utiliza da imagem do pássaro, agora comparando-o com o filho morto de Augusto:

A criança tinha sete meses incompletos quando nasceu, devia ser alguma coisa tão frágil quanto este filhote de passarinho que vejo moribundo a meus pés aqui no Passeio Público. Tomo-o da maneira mais cuidadosa possível, formo um berço para ele com a concha de minha mão e o afago, quem sabe com o calor de meu corpo, com o afeto, ele possa se não recuperar-se ao menos sentir-se reconfortado no momento de sua morte (UQ, p.24).

Esta atitude revela o sentimento do narrador em relação ao amigo. Como muitos outros personagens ao longo da narrativa, ele se sente de certa forma responsável pelos sucessivos fracassos de Augusto. Mesmo assim, jamais o ajudou, o que colabora para intensificar sua necessidade de ir ao enterro do amigo, como uma espécie de redenção no momento do encontro entre Augusto e sua musa maior, a morte. Apesar dos laços que o unem a Augusto (lembramos que ele, o narrador, aprendeu a ler tendo-o como mestre), sabemos que há um outro interesse imperioso que o conduz a Leopoldina, Esther, a esposa de Augusto, por quem ele nutre um amor idealizado.

Por isso, confortar o pássaro agonizante é como confortar Augusto, redimir-se pelo que poderia ter feito, por isso ele o mantém no bolso e o acaricia enquanto conversa com Olavo Bilac, que também perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro naquela noite de 12 de novembro de 1914. Após separar-se do “poeta das estrelas”, já com o pássaro morto, o narrador faz o enterro simbólico do amigo:

Ajoelho-me num gramado, aos pés de uma árvore, um lugar de muita paz, como um cemitério, e tiro do bolso o filhote de pássaro. (...) deito-o na relva, cavo uma pequena cova entre as raízes e o enterro (...). Não sou religioso, não acredito na vida eterna, mas faço o sinal-da-cruz e rezo. ‘Senhor’, digo, sem saber a que senhor me dirijo, ‘faça com que este pequeno animal esteja em paz. Que a morte não seja o fim de

tudo. Senhor, fizeti com que a atormentada alma de Augusto tenha encontrado alguma resposta, e que Esther um dia volte a ser feliz. Amém (UQ, p.55).

Bastante complexa, a relação entre esse narrador e Augusto é, às vezes, contraditória, como não poderia deixar de ser, justamente por termos acesso a ela através de uma narrativa em primeira pessoa. Toda a comoção diante da morte de Augusto, toda a admiração que perpassa suas recordações, toda a dívida que ele tem para com o mestre se transforma em alguns momentos em acirrada disputa. A insinuação que o próprio narrador faz de que os outros poetas, entre os quais ele se inclui, teriam inveja do “*espírito neurótico baudelairiano*” (UQ, p.110) de Augusto confirma isso.

De modo bem mais explícito, essa competição se revela mesmo após a morte de Augusto. Ter perdido a vida antes do narrador lhe dá a vantagem final:

Meus sofrimentos sempre foram menores diante dos de Augusto, sempre competimos de certa maneira sobre quem sofria mais grandiosamente, como um jogo de xadrez em que as peças não fossem cavalos, bispos, torres, reis, rainhas mas a angústia, a dor física, a dor mental, o vazio existencial, a depressão, as forças subterrâneas, a morbidez, a neurose, o pesadelo, a convulsão de espírito, a negação, o não ser, a mágoa, a miséria humana, o uivo noturno, as carnações abstêmias, os lubrificos arroubos, a fome incoercível, a paixão pelas mulheres impossíveis, a morte; e nesse momento ele parece zombar de mim, como se dissesse: ‘Vê, como são tolos seus sofrimentos? Você perdeu um amigo e eu perdi a vida (UQ, p.192).

Embora o narrador se refira à depressão, à neurose etc., ele mesmo nos informa de que quem viveu efetivamente atormentado por todos esses males foi Augusto e não ele que, pelo contrário, vive confortavelmente de rendas, jamais trabalhou, ocupa-se apenas com viagens, com mulheres e com os poemas que fortuitamente escreve.

Ambigualmente, por piedade ou para se livrar de um rival, o narrador planeja matar Augusto. Revelando uma visão um tanto romântica da existência, ele crê que a morte daria oportunidade para Augusto mostrar ao mundo sua dimensão divina, acha que ele deveria se suicidar, mas como ele não o faz, toma a decisão de matá-lo. Começa a

freqüentar aulas de tiro, anota a rotina do amigo, escolhe o momento certo para levar a efeito seu plano, mas lhe falta coragem. Novamente ele nada fez para alterar, minimizar ou acabar com o sofrimento de Augusto.

Sem a grande vocação poética do poeta de 'Versos íntimos', sem a sua genialidade, e obcecado por ele, o narrador promete queimar todos os seus poemas caso Augusto chegasse a fazer uma publicação, como se não pudesse suportar essa derrota. Falta-lhe novamente coragem diante dos textos, diante de um em especial, um poema feito para Esther. Desiste e, de forma um tanto patética, pendura-os num varal para que secasse o querosene que já havia derramado sobre eles. Nesse trecho temos presente a outra causa das disputas entre os dois, a bela e inteligente Esther, tão inteligente que, segundo o próprio narrador, escolheu casar-se com Augusto, seduzida por sua inteligência, preterindo o outro pretendente (o narrador), mesmo sabendo que teria uma vida mais difícil, menos confortável, em termos materiais, ao lado de Augusto.

Idealizada ao extremo por esse narrador apaixonado, ela parece estar acima de tudo e de todos, ninguém a merece, nem mesmo Augusto. Apesar disso, um dos pensamentos que assalta esse personagem logo após a morte do rival é conquistá-la, chega a idealizar uma estratégia para isso quando, depois do enterro, decide visitá-la e planeja aproximar-se através dos filhos, o ponto mais fraco de qualquer mãe, segundo ele. A presença de outro pretendente, colega de Augusto no colégio, e a lembrança de Camila, a jovem paraibana refugiada em sua casa, o impedem de levar adiante seus planos de sedução, mas o amor idealizado por Esther permanece até o final da narrativa. Mesmo cercado por duas mulheres, as irmãs Camila e Marion Cirne, apaixonadíssimas por ele, muitas vezes se entrega a admirar quase com idolatria a imagem da amada num quadro a óleo que um pintor leopoldinense fizera dela e que ele fizera questão de comprar.

Esse drama de consciência vivido pelo narrador, essa disputa que o mantém ligado a Augusto revela sua obsessão. Segue-o como se fosse uma espécie de sombra e testemunha nele um poder de decisão que ele jamais experimenta. Augusto se casa com Esther, parte da Paraíba, publica seus poemas enquanto que ele só decide mudar-se para o Rio de Janeiro alguns dias depois da partida do amigo. Por compaixão ou não, resolve matar Augusto, mas desiste, como desiste igualmente de queimar os próprios poemas e de conquistar Esther. Ele fica, comodamente, com Camila e com Marion Cirne, que não precisam ser conquistadas, tem seus poemas publicados por iniciativa de Camila e não por sua própria. Desse modo, Augusto talvez seja a contraparte dele, a coragem, o caráter e a consciência que ele, paradoxalmente, deseja ter e da qual foge ao mesmo tempo. Por outro lado, Augusto fracassa na tentativa de ter seu talento literário reconhecido, e tem seu oposto, na visão desse narrador, também poeta, representado por Olavo Bilac, estereótipo do homem de letras bem sucedido, no que basicamente difere do jovem paraibano.

Nesse jogo de contrastes e semelhanças, o narrador se debate. Augusto paga o preço de sua originalidade, não se filia à moda literária do momento como também não faz parte de nenhum dos grupos de intelectuais, escritores e jornalistas que se reúnem nas confeitarias e livrarias, sobretudo não transpõe a ‘Sublime Porta’¹⁰ da Garnier e acaba sendo esquecido pela crítica de seu tempo. Pobre e desempregado, amarga suas desilusões e fracassos. Bilac, um dos medalhões da Garnier, é reconhecido e saudado nas ruas, nos jornais, recebe favores do governo, e lhe presta alguns, é óbvio; consegue enfim

¹⁰ RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.54. A entrada dessa livraria ficou assim conhecida em referência à sede do governo turco, diante da qual os súditos tinham que se curvar. ‘Entrar’ nos domínios da Garnier significava ser aceito e reconhecido por algum dos grupos que lá se reuniam.

a sonhada estabilidade financeira o que lhe permite, além de outras regalias, por exemplo, viajar à Europa uma vez por ano para visitar a amada Paris. No estudo da produção pedagógica bilaciana (ao todo foram sete livros publicados), escrito por Marisa Lajolo, Antônio Cândido, no prefácio da obra, faz uma interessante afirmação sobre a posição assumida por Bilac durante sua vida:

O herói deste livro variou como pluma ao vento e acabou aceitando com sinceridade o ponto de vista do rolo compressor. A sua eminência de escritor cotadíssimo foi útil a uma ideologia oficial, que ele introjetou e que lhe permitiu alcançar uma comunicabilidade poucas vezes atingida por gente da sua categoria em nossa vida cultural. (...) O resultado é que se tornou intérprete fiel do pensamento oficioso e, assim, um dos mais reputados 'guias da juventude', como se dizia (1992, p.9).

O apelo desse ídolo é inevitável ao narrador, mas a sombra de Augusto o persegue, ele não consegue optar entre os impulsos que os dois simbolizam, Eros e Tânatus. Desconhece na verdade os percalços de Bilac para chegar onde chegou. Em uma entrevista a João do Rio, o 'poeta das estrelas' declarou "*(...) se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento.*"¹¹ Não morrerá de fome este moço escritor, também poeta, fio condutor das três trajetórias que se cruzam, até porque dinheiro não lhe falta, ele sonha com a glória e a terá, meio que por acaso, pela iniciativa de Camila, a mulher que o ama, mas a terá.

Ele não é o único, muitos sonham com a glória e como outros jovens paraibanos, o que inclui Augusto, e de outras regiões do país, abandona sua terra natal e parte em busca da efervescência, das possíveis oportunidades da cidade grande. Para Augusto,

¹¹ Entrevista citada em JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, p.235.

entretanto, há um agravante: mesmo pobre, era reconhecido publicamente na Paraíba como um grande poeta. Intelectual respeitado, ressentia-se ao não conseguir uma licença do cargo de professor interino de História da Literatura no Liceu Paraibano. O cargo de professor efetivo fora dado a um deputado em quem o presidente da província tinha interesses políticos. Magoado, ele promete jamais voltar à Paraíba, o que realmente faz. Essa negação em ajudá-lo se repete ao longo da perambulação de Augusto no Rio de Janeiro em busca de um emprego. Como ele nada tem a dar em troca aos políticos ou poderosos, permanece na miséria, até conseguir a nomeação para diretor do Grupo Escolar de Leopoldina, por influência de seu cunhado Rômulo.

Essa busca infrutífera por um emprego decente, que lhe proporcionasse uma vida digna, revela um traço importante das relações trabalhistas no Brasil: a troca de favores. Instituído, incorporado à vida nacional e aceito com naturalidade, o favor era a alternativa que restava aos que não estavam nos extremos da sociedade, ou seja, não eram os ricos proprietários de terra nem os marginalizados, em geral analfabetos. O personagem Augusto representa claramente a fatia da sociedade que fica entre essas duas camadas. Ao chegar ao Rio de Janeiro, sua busca por um emprego se restringe a visitar políticos influentes ou tentar ser apresentado a algum deles. Augusto, personalidade empírica, chamava essa atividade, em cartas a sua mãe, de “cavação” (VIDAL, 1967, p.174), e não há, em momento algum, restrição a esse tipo de comportamento, o que comprova o que já disse Roberto Schwarz, ao se referir ao “*homem livre*”, *na verdade dependente*. (...) *Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do ‘favor’, indireto ou direto, de um grande*” (1981, p.21). Aceito com naturalidade no princípio do século, esse é um comportamento do qual certamente não nos livramos de todo ainda hoje.

É inegável que tanto o testemunho da obra do poeta quanto a figuração apresentada por Ana Miranda nos dão a imagem de um homem em constante conflito. As reminiscências do narrador nos dão detalhes da vida do poeta, nos levam à infância, à adolescência, à relação castradora com a mãe, às descobertas sexuais, às primeiras incursões no mundo literário, ao casamento, à mudança para o Rio de Janeiro, à pobreza, ao descaso da crítica para com o *Eu*, às humilhações, à hipocondria, etc. Apesar de evitar constantemente qualquer julgamento ou parecer mais definitivo sobre Augusto, os dados acabam por criar, ou alimentar, nossa concepção de Augusto como um homem infeliz, incompreendido por si mesmo e por todos que o cercaram. Perguntado pelo narrador por que motivo afirmara que Esther havia cometido um erro ao casar-se com ele, sua resposta é sintetizadora do modo como se sentia:

Há em mim, não sei por que sortilégio de divindades malvadas, uma tara negativa irremediável para o desempenho de umas tantas funções específicas da ladinagem humana. O que eu encontro dentro de mim é uma coisa sem fundo, uma espécie aberratória de buraco na alma, e uma noite muito grande e muito horrível em que ando, a todo instante, a topar comigo mesmo, espantado dos ângulos de meu corpo e da pertinácia perseguidora de minha sombra (UQ, p.22).

Paralelamente a essa figuração da pessoa, temos a do poeta Augusto, que começa a se delinear logo nas primeiras páginas do texto. O poema “Versos íntimos” é citado na íntegra pelo narrador ao personagem Olavo Bilac, que diz claramente não ter gostado do poema. Essa cena reafirma a incompreensão e por vezes o descaso da crítica e do público perante a obra de Augusto dos Anjos. Diante desse desencontro é que o narrador afirma que Augusto deveria se matar ou ser morto para mostrar ao mundo sua dimensão divina, o que se transforma numa espécie de profecia que se concretiza. Alguns anos após a morte do autor, o livro *Eu* é reeditado e se esgota rapidamente, outras edições são

impressas e a obra chega a vender cinquenta mil exemplares, tornando-se um sucesso na época.

Os comentários feitos pelo personagem Augusto a respeito da intelectualidade carioca revelam seu posicionamento em relação à arte, frontalmente contrário ao que estava em vigor na época. Isso explica, em parte, a marginalização sofrida por ele. Considerava uma tolice os intelectuais se ocuparem com, por exemplo, uma discussão para que se fizesse uma estátua do escritor português Eça de Queirós, que se tornou amigo pessoal de Olavo Bilac e era idolatrado pelos escritores brasileiros. O narrador se coloca ao lado de Bilac na discussão, vale dizer, permanece entre a maioria: *“Eu disse, citando Bilac, que viver no bronze era melhor do que não viver nem no bronze nem na carne, que não viver nem no bronze nem na carne era como não viver nem no céu nem no inferno, e nem viver em lugar nenhum”* (UQ, p.31-32).

O posicionamento de Augusto fica ainda mais evidente quando ele afirma, diante da estátua de Gonçalves Dias: *“as formas só têm valor se um espírito as anima”* (UQ, p.32). E o narrador, fiel à forma em seu sentido tradicional, imobilizada, o que significa dizer fiel ao ideário parnasiano, segue admirando as estátuas de José de Alencar e de Antônio José. O texto sugere de modo claro o que já é consenso: a marginalização da poesia de Augusto dos Anjos se explica, pelo menos em grande parte, pelo fato de ele ter sido diferente daquilo que estava sendo consagrado como belo naquele momento, a poesia parnasiana.

Explicar esse distanciamento, esse estranhamento causado pelos textos de Augusto, usando como justificativa a escolha de um vocabulário ‘exótico’, científico, ou uma obsessão pela imagem da morte e da putrefação, ou ainda considerar sua poesia

mero resultado de um caso patológico (hipóteses aceitas durante muito tempo e ainda hoje causadoras de polêmicas), significa simplificar e até mesmo desconsiderar a importância da contribuição desses textos para a trajetória da Literatura Brasileira. A modernidade de Augusto dos Anjos revela-se no momento em que ele dessacraliza a palavra, incorpora a sua poesia todo um léxico rejeitado pela estética do belo, inclui o prosaico, acumula frases nominais e faz a apreensão fragmentária do cenário, por exemplo. As imagens da morte e da putrefação não são meros índices de uma obsessão pelo escatológico, pelo horrendo ou pelo putrefato. São imagens constitutivas, linhas de força dos eixos em que se elabora a visão de mundo do poeta. Para a professora Lucia Helena, Augusto *“sempre escreveu um único poema, o poético interrogar da destinação e da trajetória do homem, que encontra na arte a expressão máxima da existência”* (1977, p.12).

A mesma professora explica o desinteresse pela obra de Augusto situando-o na encruzilhada do pós e do pré, entre os estilos pós-românticos, parnasianos e simbolistas, e os gestos antecipadores do Modernismo. Chega a apontar os elementos que colocam o poeta, hoje, nesse lugar privilegiado de precursor, mas que na época lhe valeram o descaso e a incompreensão:

uso de vocabulário considerado até então a-poético, presença marcante da terra e do 'telus', que será, de modo diverso, objeto do interesse da fase localista do Modernismo brasileiro, opção nitidamente crítica, conduzida pela 'antropofagia bestialógica', instaurada pelo verme, pela putrefação (elementos que projetam, numa escavação incessante, a necessidade jamais satisfeita de questionar a existência e o mistério), utilização de recursos impressionistas (real despojado das correções lógicas do observador objetivo) e índices aproximadores do expressionismo (1977, p.23).

Anatol Rosenfeld, em suas considerações sobre a poesia de Augusto, também o aproxima do expressionismo alemão, citando inclusive alguns poetas alemães cujas produções em muito se assemelham à do poeta paraibano, embora não tenham sido lidos

por ele. Essa poesia que desafia o conceito de belo tem sua raiz na concepção baudelairiana de uma arte que *“ainda do horroroso e feio, da fosforescência da podridão, tira uma beleza artificial e alexandrina, haurindo seus melhores efeitos do fascínio excitante provocado por motivos e vocábulos (...) causadores de ‘choques’”* (1969, p. 260). Mais que escandalizar, os versos de Augusto, matemáticos, tentam traduzir a ‘imortalidade das idéias’: *“cabe-lhes exprimir e promover a ‘abolição’, desencarceramento da obscura forma humana, a libertação do apodrecimento, através de um artificialismo mental que não participa da decomposição de tudo que é orgânico”* (1969, p.262). A angústia de Augusto é a da palavra, pela procura da palavra, de uma forma alternativa de expressão. Livrar-se da prisão que a palavra representa significa atingir a tão sonhada imortalidade das idéias.

É bastante óbvio que a trajetória poética de Augusto dos Anjos aponta muito mais para a mudança do que para a permanência, o que nos obriga a pensar na situação do *Eu* no espaço da história da Literatura Brasileira e, por consequência, nos aponta a necessidade de repensar a periodização literária.

Importante também é lembrar que Augusto não fez parte de nenhum dos grupos que se encontravam nas confeitarias e principalmente em livrarias como a Garnier. Brito Broca, em seu estudo sobre a vida literária brasileira no princípio do século, dá a medida da importância desses encontros entre os escritores, ao se referir à Sublime Porta da Garnier:

Além dos cafés, as livrarias eram os pontos de reuniões dos escritores. E entre todas se destacava, como a mais freqüentada, e realmente a primeira, sob qualquer aspecto, a Garnier. A ‘Sublime Porta’ denominavam-se os umbrais do famoso estabelecimento. ‘Atravessá-la — escrevia João Luso — representa já um primeiro êxito, qualquer coisa como transpor de um passo resolutivo e heróico o marco da estrada

simbólica, para aquém do qual tudo é obscuridade, para além do qual tudo é consagração' (1975, p.41-42).

Augusto permanece aquém da Garnier, equivale dizer, distante das modas literárias de seu tempo. Há aqui o aspecto mais importante da obra de Ana Miranda: a instauração de um outro discurso, uma outra forma possível de avaliarmos como se estabelecem os cânones literários. Para ser considerado bom escritor no princípio do século, era preciso ser boêmio, ser citado pelos amigos nos jornais de maior circulação, viajar a Paris, freqüentar a Garnier, pertencer a um grupo elitizado, enfim. Tanto Olavo Bilac quanto o narrador se enquadram perfeitamente nesse padrão e são ambos reconhecidos publicamente, o que acentua o contraste entre eles e Augusto dos Anjos. O fato do reconhecimento desses dois poetas ocorrer em momentos diferentes estabelece uma distância temporal entre os dois acontecimentos, insinua, ou melhor, confirma que os equívocos podem se repetir.

A estranheza provocada pela poesia do autor de 'Versos íntimos' é motivo de um duelo verbal entre o narrador e um professor, colega de Augusto, em Leopoldina. A discussão se dá sobre estilos literários e conseqüentemente sobre a possível filiação de Augusto a algum deles. Embora o motivo que desperta esse embate seja a presença de Esther, já que ambos estavam ali, na casa dela, claramente dispostos a conquistá-la, os argumentos são bastante válidos para provocar uma reflexão sobre o que e como realmente se constitui uma escola literária. A afirmação do narrador, citando Francis de Croisset, de que as escolas são formadas por uma única pessoa talentosa que se vê acompanhada por um bando de médiocres, justifica as febres literárias vividas em determinados momentos, especialmente se pensarmos no Parnasianismo instaurado como regra geral no período em que Augusto dos Anjos publicou seus poemas.

Além dessa afirmação temos pela primeira e única vez no livro, de modo explícito, um personagem que afirma não gostar dos poemas de Bilac e desfia suas críticas ao Parnasianismo, comparando as produções dessa escola a uma mulher ricamente vestida, como uma rainha, mas que por trás disso escondesse sua real feiúra, tivesse pernas tortas, olhos vesgos, nádegas murchas, etc. Quem faz essa afirmação é ainda o professor, pretendente de Esther, definindo a estética parnasiana como muitos outros a definiram: perfeita em termos formais, externamente, mas com muito pouco a dizer.

Defendendo Augusto, o narrador afirma não ter ele pertencido a escola nenhuma e faz uma síntese do caminho particular e atormentado traçado pelo poeta em sua produção, ressaltando justamente esse como tendo sido seu maior mérito, o de ter permanecido fiel a si mesmo, a suas próprias convicções:

Augusto partia do real e mergulhava no ideal. Nesta ascensão, tinha seu negror, sua sinfonia, sua alma tocada de luz. A poesia de Augusto não é simbolista, nem cientificista, nem parnasiana; (...) Seus poemas são lâminas de aço polido que refletem seu rosto descarnado. (...) Os que se filiam a escolas são mentirosos, e Augusto jamais mentiu. Quanto mais conflagrados os tempos, mais ele era sincero. Revelou seu tormento cruciante, sua amargura, seu horror, seus suplícios, seus cancrios, seus venenos, sua sofreguidão intelectual, sem temer despertar piedade ou repulsa. (...) sentia em si as dores do mundo, o nascimento e o desvanecimento da matéria. Que escola é esta? (UQ, p.237).

Marisa Lajolo, referindo-se ao julgamento da crítica literária, aponta para uma tradição brasileira que parece não ser restrita ao início do século: *“Em nossa tradição, o julgamento de uma obra de arte como melhor ou pior não compete ao público. Bilac e Cruz e Sousa foram praticamente contemporâneos, mas o rebuliço das ‘Poesias’ em 1888 contrasta bem com o silêncio popular que receberam ‘Missal’ e ‘Broquéis’ (1893), obras que mais tarde viriam a ser consideradas superiores pela crítica” (1992, p.47).* A

autora se refere ao equívoco com relação à poesia de Cruz e Sousa e podemos sem dúvida afirmar o mesmo com relação a Augusto dos Anjos e sua estranha poesia.

O personagem Bilac sintetiza em determinado momento do romance de Ana Miranda esse silêncio equivocadamente em relação a Augusto. Após ter dito ao narrador que não gostara do poema 'Versos íntimos' e que não conhecia o poeta morto naquele dia, reaparece com o livro *Eu* nas mãos, diz ter vindo justamente da Livraria Garnier onde vira a obra num balcão de saldos, por um preço mísero e a comprara. Percebemos que ele está mentindo. Na verdade já conhecia o poeta e não quisera confessá-lo. Impossível que nunca tivesse ouvido falar em Augusto, já que o poeta paraibano tinha sido convidado a fazer parte da comissão que elegeu Bilac Príncipe dos Poetas Brasileiros. Embora não tenhamos certeza de que ele de fato participou desse concurso, o simples convite da revista *Fon-Fon*, promotora do evento, dá a certeza de que Augusto obtivera algum tipo de reconhecimento após a publicação do *Eu*. Essa mesma revista inclusive publicou, em julho de 1912, um artigo sobre Augusto ilustrado com um retrato do jovem poeta. Ele foi também citado e criticado em alguns jornais cariocas bastante respeitados na época, como *A Tribuna*, *Correio da Manhã* e *Diário de notícias*. Além desses, o próprio jornal em que Bilac trabalhava, *Gazeta de Notícias*, publicara um dos poemas de Augusto, juntamente com um retrato do poeta. O jornal em que Raul Pompéia colaborava, *Jornal do Comércio*, certamente lido por Bilac já que nele o romancista de *O Ateneu* publicara o famoso texto criticado duramente por Bilac e que os levou ao desafio para um duelo (que acabou por não acontecer), também publicou uma crítica a respeito do *Eu*. É óbvio que o romance *A última quimera* não tem compromisso assumido com a veracidade dos fatos, mas é óbvio também que a autora, ao compor seu personagem Olavo Bilac é muitas vezes irônica, como comprovam alguns trechos da obra. Por exemplo, ao voltar a falar

com o narrador, com um exemplar do *Eu* nas mãos, Bilac desculpa-se pelo que dissera a respeito do poeta morto. Faz várias observações sobre os poemas de Augusto que revelam claramente seu critério parnasiano de avaliação, espanta-se por perceber que o poeta não consultara nenhum dicionário de rimas, arrisca uma paradoxal definição, em forma de questionamento, para a estranha produção que, tão inesperadamente, ganhou o seu respeito:

Quero compreender por que motivo ele era tão sombrio, o que o levou a escrever coisas tão infernais, pálidas, martirizantes. Por que chama um filho morto de feto esquecido, panteisticamente dissolvido na noumenalidade do não ser, faz versos aos cães, aos embriões informes, chama os vermes de deuses, viaja ao lado do esqueleto esqualido de Ésquilo, diz que ama o esterco, a podridão lhe serve de evangelho e, todavia, é tão rutilante (UQ, p.51).

Bilac formula sua inquietação a partir de vários dos poemas do *Eu* e mesmo a referência à rutilância do poeta, aparentemente uma constatação sua, está na definição que o próprio Augusto deu de si mesmo, em 'Psicologia de um vencido': "*Eu, filho do carbono e do amoníaco, Monstro de escuridão e rutilância,*" (EU, p.56). Além disso, faz afirmações estatísticas sobre a obra de Augusto dos Anjos, o que nos faz deduzir que ele leu e fez esse levantamento todo durante o tempo em que esteve sentado com o narrador, de madrugada, no Passeio Público, ou que ele já conhecia o *Eu* de antemão. Difícil imaginar que a primeira hipótese seja verdadeira, mais ainda quando o próprio narrador, fã de Bilac, insinua exatamente isso:

Teria Bilac mentido para mim quando me disse nunca ter ouvido falar em Augusto? Provavelmente. Mas por quê? Talvez desconhecesse a poesia de Augusto; ou desejasse eximir-se de dar opinião. É possível que sentisse inveja da alma de Augusto (O espírito neurótico baudelaíriano de Augusto é almejado pelos poetas. A poesia não mente, um poeta mórbido é necessariamente uma alma patológica; hoje todos aspiram a possuí-la (UQ, p.110, grifo meu).

Essa cena em que o personagem Bilac surge, já nas primeiras páginas do romance, e diz não conhecer Augusto dos Anjos, praticamente se repete na última página, com

semelhanças inclusive textuais, reforçando a idéia de que os possíveis equívocos da crítica não são de forma alguma privilégio do final do século passado. Depois de ouvir o narrador declamar emocionado o poema ‘Versos íntimos’ e ser bastante grosseiro ao se referir ao autor dos versos, ele “*se cala, visivelmente perturbado. Olha para os lados. Num impulso súbito deseja livrar-se de mim. ‘Pois se quem morreu é o poeta que escreveu esses versos’, ele diz, ‘então não se perdeu grande coisa.’ E parte, caminhando depressa, como se fugisse*” (UQ, p.13, grifo meu).

Na cena final é o narrador quem é interpelado, também de madrugada, por alguém desconhecido, só que agora uma mulher, e poeta. É uma forma de reflexo do princípio do romance, já que neste momento o narrador é um poeta famoso e, tal qual Bilac, não dá atenção à desconhecida a não ser quando ela se refere a Augusto dos Anjos (também reflexo, porque Olavo Bilac só deu atenção ao narrador quando este se referiu a Théophile Gautier, a quem o poeta das estrelas admirava). Como ele, narrador, fizera, a poeta declama um poema que ele mal ouviu: “*Quando termina, abre os olhos e me fita, à espera de uma palavra. Mas não tenho tempo para conversar. Camila está se sentindo mal e tenho que chegar em casa, preciso me livrar logo dessa desconhecida que me impede a passagem. Olhos para os lados. ‘Preciso ir’, digo. E saio, caminhando depressa, como se fugisse*” (UQ, p.292, grifo meu).

As duas cenas sugerem o que Seymour Menton chamou de caráter cíclico da história. Mais uma vez é inevitável a reflexão sobre o cânone literário, de forma atualíssima, pois é também inevitável pensarmos em como se estabelece hoje o que é bom ou não em termos literários. Quais as chances de um jovem e desconhecido poeta paraibano que, às portas do século XXI, decidisse mudar-se para o Rio de Janeiro em busca de espaço para mostrar seu talento literário? É difícil responder, mas é possível

especular que o caminho desse poeta seria muito difícil. Se quisermos, e realmente podemos ampliá-la, essa reflexão nos leva a pensar a história, num sentido mais amplo, não apenas literário. Quem ou o quê determina a importância deste ou daquele fato e não de outro para a história? Desta ou daquela pessoa? Esbarramos em outra característica do que o teórico citado chamou de novo romance histórico: o caráter imprevisível da história já que *“los sucesos más asombrosos e inesperados pueden ocurrir”* (MENTON, 1993, p.276).

O inesperado também ocorre com o narrador criado por Ana Miranda. Ele se torna Príncipe dos Poetas, passa a fazer parte dos eleitos, dos bem-sucedidos entre os escritores da época, já que do seletto grupo dos ricos e privilegiados sempre fizera parte. E é esse mesmo narrador quem, com ironia, questiona claramente o enorme sucesso obtido por Olavo Bilac: *“grande poeta finissecular ou apenas um equívoco causado pela excitação que sua poesia ousada, repleta de amor e sexo, provoca nos peitos dos leitores, acompanhada pelo mito de sua vida boêmia com casos de amores impossíveis, prisões políticas, disputas literárias através dos jornais, duelos a florete”* (UQ, p.61, grifo meu).

Ironias mais sutis são construídas quando o narrador insinua que Bilac, poeta das estrelas, não olhou para elas enquanto conversavam, sugerindo possuir ele uma postura artificial; também quando diz que todos os homens iam a Paris atrás das francesas, menos Bilac; e com um pouco menos de sutileza, diz que ele cheirava a álcool quando se encontraram, lembrando a vida de noctívago e boêmio tão valorizada naquela época.

O reverso da fama do personagem Bilac também está presente. Visado, guardadas as devidas proporções, como um ator da Rede Globo hoje, nas ruas do Rio de Janeiro,

era vítima de insinuações, fofocas sobre sua vida pessoal. Incesto (ele teria um filho com sua irmã, Cora), necrofilia, tendências homossexuais e mesmo o alcoolismo faziam parte da aura de mistério que pairava sobre a cabeça do poeta. Afrânio Peixoto, citado por um dos biógrafos de Bilac, faz referência a essa rotulação no modo de ver o poeta: *“Quando cheguei ao Rio, a fama de Bilac era execrável. O mundo havia-o por bêbado, desordenado e até de costumes pervertidos. Entretanto, nada mais oposto à realidade. Acredito que esta fama lhe teria vindo da fictícia boêmia que criara a roda em que vivia e principalmente do cronista dessa boêmia”* (JORGE, 1995, p.215).

As opiniões divergem, como era de se esperar, em se tratando de pessoa com tamanha fama. Há também os que o consideravam mesmo um pervertido, como há os mais interessados no papel intelectual representado por ele, como é o caso de Nestor Vítor, também citado em uma biografia do poeta das estrelas e que garante que ele só levava a sério: *“o seu divino ócio de preferido das musas”* e que ele nunca haveria de ser:

um homem grave, no sentido pesado da palavra. (...) Esse ócio, no entanto, como o tem aplicado ele até hoje? Simplesmente, naturalmente, num inteiro e completo acordo com a natureza de que foi dotado. Lendo livros quase sempre ligeiros, revistas leves, fazendo crônicas para ganhar algum dinheiro, e no mais flanando com os amigos, freqüentando cafés e teatros, deitando-se tarde, levantando-se tarde igualmente (JORGE, 1995, p.224).

Além das opiniões diferentes, bastante naturais, dos outros em relação a ele, o próprio Bilac muitas vezes colaborava para criar polêmicas, como por exemplo quando ia para a Europa e fazia questão de desmerecer o Brasil, comparando-o aos países do velho continente. Justamente ele, autor de sete livros infanto-juvenis dedicados principalmente a despertar sentimentos nacionalistas nos mais jovens. Ou quando afirma, a respeito de seu próprio trabalho poético: *“inspiração é quebradeira... Eu, de mim, confesso: depois que*

comecei a ter algum dinheiro, perdi um pouco a veia poética..." (JORGE, 1995, p.260).

Figura controvertida mesmo hoje, após tantos anos de sua morte e tantos estudos sobre sua vida e sua obra, Ana Miranda é fiel a esse traço ao transportá-lo para a ficção.

A participação política de Olavo Bilac, também polêmica, aparece em *A última quimera* com uma dose de ironia. Defendendo a volta de Deodoro da Fonseca ao poder, deposto por Floriano, seu interesse era movido mais pela curiosidade, pelo apego às controvérsias e possivelmente à fama que elas poderiam lhe proporcionar, do que propriamente por uma posição política solidamente definida. Chegou a ser preso por cinco meses, utilizou seu espaço na imprensa para combater Floriano e por isso precisou refugiar-se em Minas Gerais: *"Tinha se metido na revolução apenas por um impulso de curiosidade, vontade de conhecer por dentro um movimento político, por uma conduta platônica, por vocação para mártir. Sim, ele tinha vocação para o sofrimento, com seus olhos caídos, suas sobranceiras melancólicas, seu queixo fino. (...) Atacava os republicanos mas odiava os monarquistas"* (UQ, p.70-71).

Por conta desse seu confuso modo de pensar as questões da política nacional é que se dá o grave problema com Raul Pompéia, episódio aproveitado por Ana Miranda em seu texto. Bilac considerou que o colega louvara demasiadamente a Deodoro em artigo no *Jornal do Comércio*, de 6/3/1892. Publicou ou deixou que publicassem, na seção *Vida Fluminense*, sob sua responsabilidade, no jornal *O Combate*, um texto que dizia exatamente que por ser empregado do governo, Pompéia estava exagerando nos elogios. Até aí, o jornalista estava em seu pleno e saudável direito de emitir uma opinião, mas resvalou para a questão pessoal quando insinuou, com alguns detalhes, como era a vida sexual do romancista. Ofendido, Pompéia não foi procurado por Bilac para se desculpar, já que, embora o texto não tivesse assinatura, estava na seção dele. Fiel a esses

fatos, o narrador nos diz: *“Depois de muito tempo, finalmente Raul resolveu responder, na mesma moeda, escrevendo em sua coluna que, embora se sentisse apenas respingado de lama, os tipos que o afrontaram eram alheados ao respeito humano, e marcados pelo estigma do incesto”* (UQ, p.62), numa referência clara à notícia corrente de que Bilac teria um filho, Ernesto, com a própria irmã, Cora. No primeiro encontro entre os dois houve briga e o desafio para o duelo que afinal acabou não acontecendo, pois Bilac se retirou do embate. O narrador, coerente com seu papel de admirador e fiel súdito do Príncipe dos Poetas Brasileiros, dá a sua versão para os fatos:

Dizem que Raul suicidou-se por causa desse duelo. Ele teria ficado abatido, melancólico, enfermo, mesmo depois que tudo aquilo foi esquecido não podia dormir em paz, assaltado pelos demônios noturnos. A verdade é que Bilac é um homem generoso, e se retirou porque sabia de sua superioridade física sobre Raul; não queria feri-lo, considerou uma covardia bater-se com um homem tão terrivelmente míope e desgovernado em seus movimentos. Para Bilac, ao contrário, aquele duelo não teve nenhuma importância (UQ, p.68).

Esse episódio parece confirmar o gosto que Bilac sentia por polêmicas que lhe valessem a fama. O impacto de toda essa confusão em Pompéia, anteriormente seu amigo, não lhe interessa.

Mordaz é a ironia com que se descreve o interesse de Olavo Bilac em tornar o serviço militar obrigatório para garantir assim que todos fossem alfabetizados. Homenageado por aqueles que tinham grande interesse na questão, há a clara insinuação de que os objetivos do famoso poeta deveriam ser outros, visto que se o problema fosse realmente a erradicação do analfabetismo, o serviço militar deveria ser obrigatório apenas para os jovens analfabetos. A essa altura ele já moldou seu comportamento de acordo com o que se esperava de um príncipe e de um inspetor escolar: *“emprego público que tanto esperou a vida toda. Esse é mais um encontro dele com sua época — o apego à estabilidade respeitosa, à honorabilidade burguesa, antes desprezada, quando imposta*

pelo pai. (...) Ele foi a síntese de sua classe, de sua cidade, de seu grupo, das duas primeiras décadas da República Velha, do Rio de Janeiro dos idos de 1900, dos fregueses da Colombo” (LAJOLO, 1992, p.43).

O Olavo Bilac de Ana Miranda tem interesses particulares e não coletivos em todas as questões nas quais se envolveu. Teve lugar de destaque entre a intelectualidade aceita como tal, teve espaço garantido na imprensa, etc., teve enfim sucesso nem sempre por seus verdadeiros méritos. Contou com certos empurrõezinhos às vezes dados por ele mesmo. As ironias que ajudam a compor o personagem colaboram para a necessidade de se refletir sobre a mitificação de algumas figuras históricas, não apenas literárias, volto a afirmar. Por isso, ao contrário do modelo idealizado que ele representava na época (uma das falas da personagem Iaiá, irmã de Augusto, revela seu sonho de que o irmão se tornasse um poeta famoso, importante e rico, como Olavo Bilac), o personagem em questão é tão humano quanto qualquer um de nós. Suas virtudes e seus defeitos, seus atos nobres e vis fazem parte de sua constituição. Nem melhor nem pior que o personagem Augusto dos Anjos, Olavo Bilac é apenas diferente, individualizado, o que não nos impede de perceber um sutil maniqueísmo na construção dos dois.

Essa complexidade do personagem se revela principalmente quando o narrador, de forma onisciente, coloca-nos diante dos últimos dias de Bilac. Paralelamente à sua glória, temos a sua solidão, sua luta contra a bebida, sua doença, seu sofrimento enfim. É perceptível que nesse momento ele está mais próximo do que nunca de Augusto. A morte e a dor os deixam nas mesmas condições. Famosos, respeitados, frustrados ou sem nada disso, o fim é o mesmo. Na morte eles se equivalem, mas a vida, vale dizer a sociedade, continua marcando a diferença entre os dois. O enterro de Bilac é feito com pompa, largamente noticiado. Comparecem escritores famosos, conferencistas, membros da

Academia Brasileira de Letras, freqüentadores das rodas boêmias e literárias, etc. e, é claro, muitas mulheres, das mais variadas classes sociais. Ao de Augusto comparece praticamente toda a cidade de Leopoldina. Comerciantes ricos e poderosos, fazendeiros prósperos, autoridades políticas, assim como trabalhadores, alunos da escola que fora dirigida por Augusto, pessoas descalças, camponeses, etc. e também as prostitutas da cidade que seguem o enterro a distância. Mas o traço que me parece mais diferenciador entre os dois enterros está na impessoalidade presente no de Bilac, que mais parece uma cerimônia formal do que propriamente o adeus a alguém querido. Em nenhum momento se fala da presença de sua família, enquanto que no de Augusto os familiares estão ao lado do esquife e, marcando ainda melhor essa diferença e obviamente a parcialidade do narrador, há uma frase na descrição do enterro de Augusto que revela uma certa superioridade dele em relação a Bilac: "*Pessoas choram.*" (UQ, p.164), prova maior do maniqueísmo a que me referi: os pobres, os marginalizados são amados mais verdadeiramente do que os ricos e famosos.

Ao voltar do enterro de Augusto ao Rio de Janeiro, o narrador, crente que está livre de sua obsessão, se vê diante do trabalho de demolição do sobrado em que Augusto morara com Esther, resquício do bota-abaixo iniciado pelo prefeito Pereira Passos. Diferentemente do que esperava, isso não marca o fim absoluto da presença de Augusto, pelo contrário, ele conclui que a lembrança é ainda mais poderosa que a realidade. Não há como se separar por completo do amigo e rival Augusto, justamente porque todo o conflito interior vivido por esse narrador, ao longo do romance, resume-se no embate entre as duas grandes forças representadas por Augusto e por Bilac.

O contraste delineado entre os três personagens poetas presentes no texto ganha relevo se pensarmos no espaço narrativo destinado a cada um deles. Embora o texto

tenha como base o referente Augusto dos Anjos, afinal sua morte é o fato desencadeador da narrativa, sua trajetória nos é contada em detalhes, por uma testemunha ocular, o que faz com que tenhamos também acesso detalhado à vida desse segundo personagem. E, é claro, temos um largo espaço destinado a Olavo Bilac, que surge já na primeira página do romance e está presente também na penúltima, quando sua morte é narrada minuciosamente, como fora a de Augusto. Os dois parecem sombras do narrador, ou seus dois lados opostos tentando chegar a um consenso, o que acaba por acontecer após a morte deles e a clara opção pelo mito Olavo Bilac.

3. A SEREIA FALACIOSA

Era preciso transformar a cidade pocilga em Éden maravilhoso, fonte suave de beleza e de saúde, centro para onde afluem estrangeiros que, até então, medrosamente nos visitavam, apavorados, todos, com a febre amarela: americanos, ingleses, italianos, alemães, que aqui chegam trazendo-nos além de um esforço pessoal apreciável, capitais e estímulo, e o que é melhor ainda, a visão civilizadora de pátrias adiantadas e progressistas.

LUIZ EDMUNDO, *O Rio de Janeiro do meu tempo.*

Definida como romance histórico já na orelha, a obra de Ana Miranda faz a figuração¹² do Rio de Janeiro em um de seus mais conturbados e interessantes momentos, o final do século XIX e primeiros anos do XX. O que me interessa aqui é perceber como se dá a relação entre essa obra da autora e a história do Rio de Janeiro. Se considerarmos que um romance histórico tem como uma de suas metas criar um mundo ficcional cujos personagens pensem, se comportem, falem, vivam enfim de acordo com o que era

¹² Termo utilizado em WEINHARDT, Marilene. *Figurações do Passado (O romance histórico contemporâneo no Sul)*. São Paulo, 1994. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira), USP.

possível naquele mundo que está sendo figurado, essa relação ganha importância fundamental.

Capital do país, palco de transformações que o abalaram, porto de chegada das novidades européias e passando pelas modificações provocadas pelo processo de urbanização, resquícios do famoso bota-abaixo, a cidade é a escolhida pelo poeta Augusto dos Anjos, que abandona sua província natal para, no Rio de Janeiro, tentar realizar seus sonhos. Centro de acontecimentos históricos de relevância nacional, seu cotidiano apenas aparentemente sem importância também é retratado com sutileza pela autora. A Revolta da Chibata, o governo de Hermes da Fonseca, a influência política de Rui Barbosa, a Primeira Guerra Mundial, tanto quanto os preços das passagens de trem e os primeiros automóveis circulando pela cidade, recebem o mesmo cuidado na transposição do referente externo para a ficção.

Em alguns desses momentos, de forma mais evidente, a obra realiza com ironia aquelas inserções de personagens que, empíricos ou não, como diria Umberto Eco se referindo a *O nome da rosa*, nos fazem compreender a história de uma outra forma: “*O que os personagens fazem serve para fazer compreender melhor a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, entretanto dizem sobre a Itália da época coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza*” (1985, p.63-64).

Um exemplo que me parece ilustrar essa afirmação é dado quando o personagem Olavo Bilac se dirige ao alto de um morro para encontrar o homem que iria dirigir o movimento contra Floriano Peixoto: “*Mas o homem de ação apareceu só de ceroulas e*

gorro na cabeça, espirrando e disse que não ia fazer revolução nenhuma porque estava 'endefluxado'. 'Vou tomar um chá de jaborandi', disse" (UQ, p.69).

É por esse Rio de Janeiro — dos boêmios, da Livraria Garnier, das confeitarias, das rodas que se diziam literárias e nem sempre o eram e, principalmente, da forte influência parisiense — que Augusto dos Anjos não será compreendido. Não fará parte dos verdadeiros clãs que determinavam a moda a ser seguida pelos demais, inclusive em termos de literatura.

Brito Broca se refere à influência francesa como algo que atingiu igualmente outros países e não apenas o Brasil; mais, afirma que essa influência se tornou vital para a França, derrotada em 1870:

Nunca exerceu Paris tão forte influência sobre nossa vida literária quanto no período de pré-Guerra 1914, quando o próprio cinema — que seria, mais tarde, grande veículo de infiltração norte-americana em nossos costumes — vinha então da França. (...) Recalcando o pesar do desastre, em lugar de empenhar todas as forças vivas e as reservas nacionais no preparo de uma nova guerra, sentira a predestinação de dominar, não pelas armas, mas pelo fascínio do espírito, a universalidade. (...) Paris ditando figurinos e fórmulas, seduzindo os povos com o feitiço irresistível de uma cortesã, tudo isso constituía uma espécie de desforra, ou pelo menos uma inebriante compensação para o golpe de 1870 (1975, p.91).

Paris é também cenário para o romance de Ana Miranda, pois o narrador, em visita à cidade, segue Olavo Bilac pelas ruas, até uma igreja. A cena, como é recorrente na narrativa, aproxima-os, na medida em que, sendo ambos partes desse furor francês, consideram imprescindível, fundamental à vida de qualquer pessoa visitar a França. Há uma grande ironia nesse momento, pois ao mesmo tempo em que o narrador parece reiterar essa necessidade de se estabelecer um vínculo com a metrópole francesa, também diz da suprema solidão que experimentou lá, do quanto se sentiu diferente dos parisienses e principalmente do quanto tudo diferia do Rio de Janeiro. *"Ninguém sorria para mim.*

Ninguém tinha aquela mania provinciana de reparar no corte de cabelo, no sapato (...); na província um sorriso mais generoso era sempre motivo de murmúrios, olhares enviesados. Nada disso acontecia em Paris” (UQ, p.57). Ele chega a confessar que fora a Paris, na verdade, para conquistar uma francesa, já que tudo que vinha da França tinha fama de melhor, o que incluía as mulheres. Nisso ele diz não ser diferente de todos os outros homens, o que desmitifica de forma irônica a idéia da necessidade vital de ir até lá, beber cultura na própria fonte. A afirmação de que todos iam até lá com esse objetivo, digamos, menos nobre, vem acompanhada de outra, bastante ambígua: *“Menos Olavo Bilac”* (UQ, p.58). Poderíamos entender isso como uma confirmação da imagem que alguns tinham de Bilac, como alguém acima dos pobres mortais, algo como um semideus. Ou talvez como uma ironia com os boatos sobre o possível homossexualismo do poeta das estrelas.

De todo modo, esse primeiro encontro entre os dois poetas é construído a partir do momento em que (nesse instante a autora se vale claramente do referente externo) Bilac já bastante cansado e doente, passava horas nas catedrais parisienses, contemplando-as. Mais tarde as reproduzia em papelão (ou mesmo outros monumentos históricos europeus) e as dava a alguma criança da vizinhança.

Os dois poetas em questão são claros reflexos desse momento tão afrancesado do Brasil, pertencentes ao que um dos biógrafos de Bilac chamou de *“geração de escritores que se ufanava de possuir duas pátrias: a pátria do nascimento, dos laços afetivos, e a pátria do espírito, da inteligência e da cultura, que era a França”* (JORGE, 1991, p.276).

A figuração construída por Ana Miranda é bastante fiel a essa fase em que o Rio de Janeiro passa por um processo de demolição e reconstrução para atender às expectativas dos que queriam que a cidade perdesse as feições provincianas e coloniais. As iniciativas do governo de Campos Salles (1898-1902) trouxeram a consolidação política e uma certa estabilidade financeira, com ingresso de capital europeu, o que viabilizou a prática do ideal de remodelação do Rio de Janeiro, tendo como inspiração as reformas de Paris, engendradas pelo barão de Hausmann.

Pereira Passos, já próximo dos setenta anos, é escolhido para chefiar as tarefas. Conta com a colaboração de Lauro Müller, ministro dos Transportes e Obras Públicas, que nomeou Paulo de Frontin e Francisco Bicalho, representantes de um poderoso grupo de engenheiros e empresários, para a direção das melhorias da área do porto, cuja reforma foi transformada em bandeira do governo Campos Salles. Era necessário criar uma imagem de credibilidade aos olhos considerados mais civilizados da Europa e dos Estados Unidos. O preço pago foi bastante alto, já que não bastava mudar o espaço físico, era preciso mudar também o modo de vida e a mentalidade dos cariocas. Segundo Nicolau Sevcenko, as mudanças foram regidas por quatro princípios básicos:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizadora da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (1983, p.20).

Os patrocinadores de toda a transformação são os representantes das elites e é óbvio a eles será reservada a área central da cidade, que deve ser saneada (inicia-se o

processo com o médico Oswaldo Cruz) e higienizada, o que, pode-se ler nas entrelinhas, significava expulsar os pobres desse espaço tão cuidadosamente planejado.

Para Renato Cordeiro Gomes, *“as transformações não devem ser vistas apenas enquanto empreendimento, mas também pelo viés da comunicação simbólica. Indicam como o Brasil pôde encenar a ‘modernidade’ em sua capital, mesmo que periférica. (...) Transforma-se o Rio numa ‘floresta de símbolos’, para que possa ser lido como ‘moderno’”* (1996, p.18), o que traz como consequência evidente a alteração do conjunto de experiências dos moradores. Cria-se e alimenta-se no imaginário das pessoas o mito do futuro utópico. Consolida-se o mito com o epíteto de Cidade Maravilhosa, criado, sintomaticamente, por uma francesa, Jeanne Catulle Mendès, que visitou a cidade em 1912. De natureza exuberante, a cidade recebe uma mãozinha dos homens que a urbanizam. A cidade já pode vislumbrar mais claramente o momento em que deixará de ser desclassificada em relação a outras cidades modernas: *“o emblema grudou-se à cidade e ao imaginário oficial e popular, tornou-se um clichê, que a marchinha carnavalesca de André Filho, de 1936, fixou para sempre, até ser decretada hino oficial da cidade. A exaltação da alegria do ‘coração do Brasil’ reveste o mito da cidade”* (GOMES, 1996, p.18).

Por trás de toda essa alegria perambulam os menos privilegiados, como é o caso de Augusto, que não encontra espaço para sua arte e nem mesmo para viver com alguma dignidade. A trajetória desse personagem revela o reverso da medalha.

João do Rio, segundo um de seus biógrafos, foi quem muito provavelmente fez a primeira descrição de uma favela carioca: *“mais de quinhentas casas e cerca de 1500 pessoas abrigadas lá em cima (...) Todas são feitas sobre o chão, sem importar as*

depressões do eterno, com caixões de madeira, folhas de Flandres, taquara (...) várias ruas estreitas, caminhos curtos para casinhotos oscilantes, trepados uns por cima dos outros(...) (GOMES, 1996, p.23).

Desiludido com as dificuldades para viabilizar a publicação de seus versos, Augusto confessa ter vindo para a capital com uma imagem errada da cidade. Definitivamente ela lhe parece mais uma aldeia do que propriamente uma cidade cosmopolita, apesar de todos os esforços dos políticos e da imprensa em tentar convencer a comunidade do contrário. Num desabafo ao amigo, narrador, ele define a cidade como uma *“aldeia repleta de injustiças sociais, um espetáculo de miseráveis ao lado de caleças e automóveis que tornavam as ruas tristes corredores”* (UQ, p.31). E em seguida a autora utiliza o depoimento de Augusto, entidade empírica, em uma das cartas que enviou a sua mãe, para reforçar essa constatação feita por ele, logo que chegou à cidade: *“O Rio de Janeiro é uma espécie de sereia falaciosa, pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que vêm pela primeira vez”* (UQ, p.31).

Seduzidos por essa sereia, vieram muitos, como Augusto, e se decepcionaram. Numa espécie de reação em cadeia, o Rio de Janeiro representava para os provincianos mais ou menos o que Paris representava para os cariocas. O desejo de conhecer essas grandes cidades era imperioso, inevitável. O som da sereia carioca era o do sangue do país correndo, dos poetas famosos declamando seus versos, dos risinhos das cocotes, dos discursos dos políticos famosos, das francesas se expressando em seu sedutor idioma, dos grandes bailes, dos duelos entre os boêmios. Em síntese, esse som era, ou pelo menos tentava ser, um eco longínquo de Paris, de modo que a província também tentava reproduzi-lo, já filtrado pela passagem pelo Rio de Janeiro.

O narrador criado por Ana Miranda expressa esse fascínio exercido pelo Rio de Janeiro, chegando a compará-lo à excitação física:

todo o país copiava o comportamento dos homens fluminenses, os duelos dos boêmios no Rio se multiplicavam pelo interior, as novidades femininas eram ditadas pelo Rio de Janeiro, disputavam-se avidamente os jornais fluminenses nas estações de trem (...). O que se passava no Rio de Janeiro era exatamente a vida, a grande Vida, era o que fazia nosso coração bater mais forte e nossos membros ficarem para cima. E os jovens deixavam suas províncias, aos magotes, rumo à glória cosmopolitana (UQ, p.103).

Como sempre, os outros sons que a cidade produz, como o lamento dos miseráveis por exemplo, não é ouvido. Nada mais atual que essa contatação, lembremos, como exemplificação, de uma canção de Herbert Viana, líder do grupo Paralamas do sucesso, chamada Alagados, na qual, ao se referir ao êxodo para as grandes cidades, em especial para o Rio de Janeiro, o músico diz: *“E a cidade, que tem braços abertos no cartão-postal, mostra os punhos fechados na vida real”*.¹³

Perspicaz, a figuração de Ana Miranda sutilmente desvenda esse outro lado da cidade, tão cuidadosamente varrido para debaixo do tapete. Um outro exemplo disso acontece quando o narrador se dirige, de automóvel, à estação de trem para ir até Leopoldina, participar do enterro do amigo. Ele se sente constrangido por possuir um bem tão caro e exibi-lo em meio a tanta miséria. Já na estação, seu chofer não precisa entrar na fila para comprar o bilhete de passagem, sinal evidente de tratamento diferenciado para os que são também considerados diferentes da maioria. Além disso, os preços das passagens são determinados pela condição social dos passageiros, embora de forma implícita, ou seja, passageiros calçados pagam mais que os descalços. Considerando-se que sapatos eram artigos quase que de luxo no princípio do século, é

¹³ VIANA, Herbert. *Ao vivo em Montreaux*. São Paulo: Polygram do Brasil Ltda, 1988. 1 disco compacto (49 min): digital, estéreo. 531 929-2.

possível imaginar o quanto devia ser reduzido o número de passageiros que podiam pagar a tarifa mais elevada e ter como compensação acomodações melhores. Dentro do trem, a separação entre as classes sociais aparece como metáfora do que a cidade propõe em sua dura realidade, uma espécie de retrato social:

No vagão de quarta classe a maior parte dos passageiros é de camponeses maltratados, mal vestidos, possuídos por um instinto melancólico, um ar levemente de animal domesticado; carregam sacos, gaiolas cobertas com pano, cachos de banana; (...) não usam sapatos e quando os têm carregam-nos nas mãos, por falta de costume, ou para que não se estraguem, ou porque machucam-lhes os pés, ou para pagarem uma passagem mais barata (UQ, p.128).

No vagão de terceira classe viajam os estudantes, no de segunda algumas famílias, com as quais Ana Miranda é irônica, quase mordaz. Uma das senhoras presentes está exageradamente enfeitada, para alguém que está apenas viajando, além disso, fala demais, excitada, chamando a atenção dos outros. Um senhor, talvez o marido dessa mulher, olha sombriamente pela janela e o narrador arrisca dizer que ele talvez esteja preocupado com suas dívidas, com jogos ou com mulheres. Se estamos entendendo essa cena no trem como metáfora da sociedade carioca, a classe média aí está, com seus valores materiais tão arraigados e sua hipocrisia tão evidente.

No de primeira classe, confortável e silencioso vai o narrador, representante daquela pequena e afortunada fatia social que não precisa se preocupar com trabalho, contas, etc.

A partir da chegada do narrador a Leopoldina, temos a figuração desta, o que encerra o jogo de comparações entre as três cidades. No pólo oposto à Paris descrita anteriormente, está a provinciana Leopoldina: todos prestam atenção em quem vem de fora. Os moradores parecem ser mais lentos, acostumados que estão ao ritmo de uma cidade em que a criminalidade quase não existe e onde só é possível ler os jornais do dia

anterior. As novidades se restringem a acontecimentos como a presença de libaneses acampados na praça central, a morte do professor e poeta Augusto dos Anjos e o desmaio de Francisca na estação de trem. Nessa entediante calmaria só permanecem os mais contidos, já que os agitados, os impacientes não se acostumam nunca e acabam procurando outros lugares.

Habituaado a outro modo de vida, o narrador chega a uma irônica conclusão: “*a pessoa precisa ter um caráter especial para morar num lugar como esse. Primeiro, não pode gostar da solidão, a solidão é algo que só encontramos nos desertos, nas cavernas, nas grandes cidades; depois, não pode gostar de sonhar, pois se sonhar acaba indo embora daqui*” (UQ, p.159, grifo meu).

Entre os que permanecem na cidade está o padre Fiorentini, personagem também pinçado da realidade. Ele conversa com o narrador na praça da cidade e faz referências a Augusto, com quem mantinha uma estreita relação afetiva, o que também é buscado em informações registradas por alguns biógrafos do poeta.

De volta ao Rio de Janeiro, o bota-abaixo continua fazendo seus estragos, as transformações não param. Até mesmo o sobrado onde Augusto morara com a esposa está sendo demolido. Percebe-se nesse momento a preocupação da autora em fazer em detalhes a figuração da cidade. São descritas as ruas, lojas, o cais, o Arsenal da Guerra, os primeiros automóveis, negras lavando roupas no campo de Santana, pessoas se dirigindo à corrida de cavalos, etc.

Já incorporado à cidade, surge Rui Barbosa, que cruza com o narrador. Mesmo rápida, a visão do famoso político desperta nele uma melancólica reflexão: “*ele me parece envelhecido, menos ereto, como se começasse a perder a altivez, cada golpe que*

recebe deve encurtar em alguns anos sua vida. As acusações, as calúnias, as derrotas que permeiam sua vida política o abatem pouco a pouco, como um mal invisível” (UQ, p.261-262).

A figuração da cidade do Rio de Janeiro se encerra com a consagração literária do narrador. Ironicamente, a cidade oferece a ele o que sempre negou a Augusto dos Anjos.

4. MOBILIDADE NEFELIBÁTICA

Et perdez-vous encore le temps avec des femmes?

ANA MIRANDA, *A última quimera*.

A última quimera se constitui num caso raro na Literatura Brasileira. Temos uma autora que constrói um narrador do sexo masculino, fazendo uma sutil e inteligente intromissão no universo dos homens, o que, por oposição ou por complementação, delinea também o universo feminino do princípio do século. Em termos de figuração histórica, esse painel do feminino ganha importância ainda maior se considerarmos que ele instaura um outro e novo discurso sobre uma parcela significativa da sociedade que raramente teve voz.

A beleza é para as mulheres um atributo essencial numa sociedade em que elas não têm oportunidade de mostrar nenhum outro talento. Possuem o que o narrador classificou como “*mobilidade nefelibática*” (UQ, p.90), ou seja, estão um pouco acima do chão. Idealizadas, é como se pertencessem a outro mundo que não o real, domínio absoluto dos homens.

A definição que o personagem Augusto dá para um ato sexual demonstra muito claramente o modo como as mulheres eram vistas por essa sociedade: “*uma contorção neurótica de um bicho misturada à ferocidade de uma horda de cães famintos, que é o homem; devorando um ser ilusório feito de mistério e luz, que é a mulher*” (UQ, p.143, grifos meus). Passivamente devoradas, o sexo permanece um mistério para elas.

Para homenageá-las, o narrador, lembrando fatos da adolescência, afirma ter participado de um jornalzinho chamado *Nonevar*. Feito especialmente para agradar às mulheres, nele todas eram exaltadas, mesmo as mais feias. Entre os participantes incluía-se Augusto. A afirmação do narrador de que “*Toda mulher é bonita*” (UQ, p. 148) exemplifica seu particular posicionamento diante delas. Ele as adora, sem distinção, e essa postura revela um modo nada incomum de encarar a mulher como alguém que precisa ser seduzido, cortejado e necessariamente desse modo.

Argumentando em favor dessa afirmação, o narrador diz que a glória, a fama, o reconhecimento público são buscados para se ter mais facilidade em conquistá-las, ou seja, o homem deve cumprir seu papel social, que é o de obter sucesso, garantir a tranqüilidade financeira, fazer o maior número possível de conquistas, enquanto a mulher deve manter-se bonita, submissa e pronta para se deixar seduzir, para ser escolhida.

A palavra *papel* é bastante significativa para que se compreenda que não se trata necessariamente de um conflito entre mocinhas e bandidos. Cada um cumpre a obrigação que lhe foi há muito destinada, antes mesmo do nascimento. Quando o narrador, em pelo menos três momentos, diz claramente que as mulheres representam ao estarem em público e que são outras quando sozinhas, ele exemplifica essa condição imposta a elas.

À procura de um quarto de hotel, em Leopoldina, ele afirma preferir sempre aqueles que lhe possibilitem ver outras janelas, através das quais possa observar mulheres, pois: “*Em seus momentos de solidão as mulheres são mais naturais e belas; quando sentem-se observadas, adquirem uma postura quase sempre teatral*” (UQ, p. 174).

De volta ao Rio de Janeiro, ele fala das mulheres que observa nas corridas de cavalo. Tanto elas quanto os homens, comparecem em suas melhores roupas. “... *fingem*

se esconder atrás de leques para despertarem desejo nos homens que por ali as admiram" (UQ, p.261).

E há, finalmente, a cena em que a personagem Alice, tia do narrador, após o enterro de Augusto, mostra explicitamente seu sofrimento. Embora sincero, esse sentimento é descrito também como *uma forma de atender às expectativas dos outros, para quem ela representa.*

É inevitável ampliar o alcance dessas cenas. Se elas, as mulheres, representam, é porque acreditam ser esse o comportamento esperado e de fato é, na medida em que os homens também representam o seu papel, admirando-as, escolhendo-as, embora o narrador, sendo homem, não toque nesse detalhe.

As relações desse narrador com o feminino se dão a partir de uma triangulação (traço aliás recorrente na obra). Três mulheres povoam mais diretamente a vida desse personagem: Esther, Marion Cirne e Camila. A diferença entre o mundo masculino e o feminino é muito bem explicitada pela personagem Marion Cirne. Abandonada no altar pelo narrador, o que a faz refugiar-se num convento e tornar-se freira, ao reencontrar o ex-noivo recebe dele a mesma explicação já dada anteriormente para o abandono. Ele fora salvar da prisão um amigo, afinal: *"... nós homens temos que ter nossa honra, então fui até a delegacia"* (UQ, p.242).

A conclusão dela não é diferente disso: *"(...) você apreciava mais a companhia masculina do que a minha, queria estar sempre com Augusto, você é como a maior parte dos homens, são poucos os que apreciam verdadeiramente as mulheres como amigas e companheiras, Augusto também era assim"* (UQ, p.243).

Belas ou não, elas são desejadas, bem-vindas, mas nem sempre. Há um limite que elas são consideradas incapazes de transpor, daí a separação, o abismo tão evidente entre os dois mundos. A elas pertence o espaço da cozinha, são elas que cuidam de todos os detalhes domésticos para que nada falte aos que foram ao enterro de Augusto. Francisca, a empregada do narrador, é quem lhe faz as vezes de mãe e esposa, tomando conta dele, organizando-lhe a casa e até mesmo repreendendo-o quando ele não se comporta da maneira que ela acha correta. Olga, a cunhada de Esther, demarca tão bem esse território que obriga o marido a fumar no quintal ou no jardim, jamais permitindo a invasão desse hábito tão masculino em seu domínio doméstico.

Na figuração que Ana Miranda traça dessa sociedade, não há opção para as mulheres além de preparar-se para o casamento, atingir esse objetivo e passar todo o tempo que restar cuidando da casa, do marido e dos filhos. Francisca, irmã de Augusto, que não consegue cumprir com essa obrigação, apesar de todo o empenho da mãe (que apelou até mesmo para a superstição), obedece a outra regra social: “(...) *era ela quem cuidava de doentes da família, quem assistia os partos difíceis das mulheres dos cassacos, quem cerrava os olhos dos mortos no engenho, quem ia representar a família nos enterros, quem fazia companhia aos velhos quando os rapazes queriam se divertir. Era quase uma escrava dos irmãos*” (UQ, p.139, grifo meu). Marion Cirne, em situação parecida com a de Francisca, escolhe o caminho religioso como forma de servir às outras pessoas.

Há ainda as que não se encaixam em nenhuma das duas categorias, as marginalizadas pela sociedade mas que de alguma forma participam dela. São as prostitutas, tão queridas pelo narrador e por Olavo Bilac, presentes também na poesia de

Augusto. Elas comparecem, mesmo a distância, ao enterro do poeta, desencadeando no narrador uma reflexão sobre a possibilidade de o sombrio autor do *Eu* também ter sido frequentador dos lupanares, tanto em Leopoldina quanto na Paraíba, em Recife e no Rio de Janeiro. A imagem que o narrador tem desses possíveis encontros se compõe de Augusto declamando seus poemas a elas, o que as faria adorarem-no. É uma sutil espetada no estereótipo da mulher que se vende, que é pecadora, que é demoníaca. No texto, elas possuem sentimentos e são capazes de se emocionar com a poesia. O narrador, fazendo jus a sua fama de conquistador, e acima de qualquer sofrimento com a morte do amigo, deseja uma das prostitutas que acompanham o enterro, revelando uma sintonia entre o mundo dele e o dessas mulheres, jamais alcançada com as outras, as de família: *“Vestem-se de maneira discreta e não usam pintura no rosto, mas ao primeiro olhar reconheço-as, pela maneira de se moverem, pela posição no cortejo, pelos olhos ousados, expressivos, que se comunicam com os homens de uma maneira íntima, como se guardassem todos os nossos segredos”* (UQ, p.165, grifo meu).

As descobertas do narrador a respeito das mulheres revelam o ritual de passagem da fase ingênua para a maturidade. Ele relata que sua paixão pelas mulheres começou muito cedo. Observava-as a distância, qualquer acontecimento público, festa, procissão religiosa, novena, tudo era desculpa para lançar olhares dissimulados a elas. Apaixonava-se facilmente e compunha modinhas para elas. As prostitutas com as quais ele sonhava eram todas idealizadas. Belas e felizes estariam sempre à disposição dos homens. Até que a visão de algumas mulheres miseráveis perambulando pelas ruas, jogando-se nos braços de qualquer um lhe fez perceber que *“há várias classes de prostitutas”* (UQ, p.250).

A partir dessas constatações ele se envolve em diversas aventuras amorosas. Raptos, confusões, tiroteios, demonstrações de coragem para seduzir o maior número

possível de mulheres e tentar esquecer a mulher amada: Esther. Os desencontros o levam a refletir sobre os desejos femininos, a teorizar sobre o que elas procuram nos homens: *“os sujeitos muito jovens acham que as mulheres gostam da força bruta; só mais tarde descobri que elas apreciam também a doçura no homem, a delicadeza, desde que não seja desprovida de virilidade. Por causa do sentimento maternal, elas também gostam dos homens desamparados e dos que têm sobrancelhas caídas e assim adquirem uma expressão desconsolada”* (UQ, p.251).

As personagens femininas estão sempre presentes, como que a rodear os homens da história; mas, mais que isso, elas muitas vezes são a mola propulsora das ações masculinas. Algumas em especial fazem isso. Complexas e intrigantes, elas podem enganar em sua aparente falta de importância.

Esther, a esposa de Augusto e por quem o narrador é apaixonado, é uma representante típica do mundo feminino no final do século. Sua aparente fragilidade física, que contribui para lhe conferir um certo ar de mistério, de distanciamento, aproxima-a das heroínas românticas, o que não é difícil explicar se lembrarmos que a obra é narrada em primeira pessoa e que esse narrador, permanentemente enlevado, idealiza-a ao extremo: *“Esther está em seu pedestal, sobre-humana e clássica. Se penso em alguma intimidade com ela, é possuído pela santificada e funda reverência diante do sagrado ato da reprodução humana que preserva a nossa espécie. Esther também é uma deusa que habita minha alma, e que não possui nenhum caráter demoníaco”* (UQ, p.252-253).

Coerente com o modo de vida de sua época, Esther limita-se a cuidar da casa e dos filhos, não sem grandes sofrimentos, devido aos constantes problemas financeiros do marido. Instruída e inteligente, poderia dar aulas particulares para colaborar no

orçamento doméstico, mas é impedida pelo orgulho de Augusto. Para agravar a situação, acaba sendo vítima de dois abortos, o que, além das consequências psicológicas, físicas e financeiras, decepciona seu marido e a família deste, pois nesse sentido Esther não consegue cumprir suas obrigações de mulher. Augusto, vindo de uma família numerosa, sonhara ter nove filhos, a esposa só consegue lhe dar dois.

Segundo Iaiá, irmã de Augusto, Esther não era mulher para ele. Ela gostava de festas, teatro, alegria enfim, o que parecia ser bastante raro em sua vida de casada. Para o narrador, ela se casara com Augusto seduzida por sua inteligência, mas sugere também que uma gravidez precipitara a decisão. De todo modo, o casamento não agrada à família dele, que não acha que Esther seja capaz de cuidar dele, função social que lhe era atribuída, como a qualquer esposa.

O silêncio tão típico nela, seu recolhimento, desaparecem após a morte do marido. Se na presença dele ela sequer permanecia na sala quando recebiam visitas, viúva, ela conversa com desenvoltura com o narrador, de certo modo toma a iniciativa de convidá-lo a entrar já que ele, mais uma vez, hesitava. Recebe-o na cozinha, com intimidade, revelando o quanto seu espaço, seu poder de decisão, eram restritos na presença do marido. O tom bastante pessoal dessa conversa, em que Esther expressa sua dor e relata os últimos dias de vida do poeta, é conseguido por Ana Miranda ao utilizar como fonte a carta que Esther Fialho dos Anjos escreveu à sogra, dando essas informações.¹⁴ A personagem revela o desejo de escrever à mãe do marido, temendo ser considerada negligente durante a doença do marido.

¹⁴ A carta escrita por Esther quinze dias após a morte do marido e enviada à sogra, na Paraíba, foi publicada em ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*: volume único. Organização, fixação do texto e notas, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.803.

Apesar dessa aparente maior liberdade, Esther passa a sentir o que significa ser uma mulher sozinha, com dois filhos para cuidar, numa cidade em que tem também que enfrentar o peso de ser “a viúva do poeta” que “se tornara a atração do momento” (UQ, p.286), o que condiciona duplamente seu comportamento. Sem poder trabalhar, é obrigada a se desfazer dos móveis que possuíam e contar com a solidariedade dos moradores de Leopoldina. Seu segundo casamento, mesmo depois de nove anos de viuvez, gera comentários maldosos.

O narrador, sempre apaixonado por ela, lamenta-se que não tenha sido com ele o casamento. Ele crê que o escolhido por Esther tenha sido o professor, colega de Augusto, com quem ele duelara verbalmente em Leopoldina, numa tentativa de ambos para impressioná-la, já que reconheciam o poder de sedução da inteligência quando se tentava conquistar uma mulher como ela.

Não sabemos muito dessa personagem, a não ser o que é possível perceber através do olho e das lembranças do narrador, do que sempre temos uma leve desconfiança, tamanha é a obsessão dele em relação a ela. Apesar disso, para confirmar a afirmação que fizemos de que algumas das personagens femininas podem enganar em sua aparente falta de importância, aí está Esther, um dos fortes motivos condutores da vontade do narrador em comparecer ao enterro do amigo, fato que desencadeia a narrativa.

A mudança de Esther e do marido para o Rio de Janeiro é explicada pelo anseio em deixar a província, conhecer a capital, participar das oportunidades culturais e especialmente literárias que só uma cidade maior poderia oferecer. Apesar disso ser explicitado claramente no texto, há também a insinuação de que uma mulher seria a

responsável não só pela ida dos dois para o Rio de Janeiro, como também pela promessa do poeta de jamais voltar à Paraíba. Essa mulher seria a mãe de Augusto, com quem ele parece ter tido uma relação doentia. Presente na narrativa apenas através das lembranças ou informações de outros personagens, Córdula, ou Dona Mocinha como era chamada, exercia um poder assustador sobre o filho, que lhe mandava cartas semanais dando conta de tudo que lhe acontecia e aguardando notícias: *“Quando demorava a chegar uma carta de sua mãe, Augusto se tornava inquieto, fumava cigarrilhas de cânfora ou de eucalipto para evitar um ataque de asma, tomava banho de água muito fria, falava a cada instante na falta de notícias, temeroso de significar alguma doença, ou mesmo a morte, de sua adorada mãe”* (UQ, p.19). Ele escreveu também alguns poemas para ela e outros para a irmã Iaiá, mandou-lhes *“folhas de canela com a palavra Saudade, ou então Lembranças, escritas com furinhos de alfinete”* (UQ, p.140).

Dominadora, Córdula teria tomado providências drásticas e até cometido um crime para manter a vida do filho de acordo com a sua vontade. Ela teria demitido uma empregada do engenho, por quem Augusto se encantara. Como o filho teimosamente deu continuidade aos encontros, Córdula teria mandado alguns homens baterem na moça, que, grávida, acabaria morrendo. Descrita como uma mulher de personalidade forte e feroz condutora de toda a família, ela é caracterizada também como louca, *“Uma semana antes de Francisca viajar, sua mãe quebrou as louças da casa, e os vidros das janelas; rasgou as roupas dos filhos, como fazia antigamente, quando moravam no engenho. Pobre Dona Mocinha. Gritava de noite, tinha pesadelos, uivava feito um cão do mato”* (UQ, p.144, grifos meus).

Não apenas essa forma permanente de loucura foi conhecida por Augusto, já que não era privilégio de sua mãe agir de modo tão incomum. Havia ainda na família Acácio,

irmão mais novo de Córdula, que “*vivia solitário, trancado em seu quarto (...), sem jamais aparecer à janela, que mantinha fechada, e sem abrir a porta para quem quer que fosse (...). Dizem que Acácio saía furtivamente nas noites sem lua, embrenhava-se nos canaviais e uivava como um cão triste, retornando para o quarto antes do amanhecer*” (UQ, p.132, grifo meu).

Outra personagem que mesmo quando ausente representa uma força poderosa, quase um fardo pesado na vida do narrador, é Camila, a jovem paraibana que se apaixonara por ele quando, ainda na província, ele e Marion Cirne iam se casar.

Camila é uma personagem que tem sua existência suspensa, ela ficcionaliza uma vida para si, é quase uma personagem de si mesma. Considerada morta por todos que a conheciam, passa a viver com o homem que ama de uma forma romântica, idealizada. Chamada pelo narrador de “*uma triste dama das camélias, sem regeneração porque não houve pecado*” (UQ, p.82), passa seus dias em casa, na cama, lendo jornais e romances, sofrendo as intermináveis esperas pelo amado, que nem sempre sabe o que fazer com ela, e tossindo. Colaborando com o estereótipo da heroína romântica, é tísica, inspira cuidados, está sempre próxima da morte e sabe se utilizar de toda essa fragilidade para manter o homem que ama por perto. Quando ele está saindo para o enterro de Augusto, Camila joga sua última carta, dizendo que na volta ela já não estaria mais ali. Isso não o impede de partir, mas o mantém em permanente inquietação em relação à saúde dela, ou seja, a afirmação em tom de ameaça garante o retorno do homem amado.

Atormentado pela imagem dela escarrando sangue, o narrador a sente o tempo todo por perto, como um fantasma. Mesmo no sonho que ele tem com Augusto, depois do enterro, Camila aparece.

Quando desiste definitivamente de conquistar Esther e volta ao Rio de Janeiro, Camila passa a ser a única possibilidade de redenção: *"Pedirei perdão a Camila, ajoelhado. Farei tudo o que ela me pedir. Jantaremos à luz de velas, quando lerei para ela poemas de amor; celebrarei seus encantos de mulher; adorarei sua forma; (...) Vou curá-la e à sua doença, ela nunca mais cuspirá sangue na bacia. Camila é a minha redenção"* (UQ, p.254). Novamente temos uma personagem feminina determinando o comportamento de um homem, mais que isso, salvando-o de um de seus maiores tormentos, Augusto. Afastar-se de Esther e passar a ter uma vida menos atribulada, mais caseira e menos boêmia, ao lado de Camila, especialmente porque ele não precisa se esforçar muito para ser amado por ela, ajuda-o a encontrar um pouco de sossego.

De volta do enterro, numa cena dramática, de tensão crescente, ele reencontra Camila muito mal, e ela só começa a dar sinais de recuperação quando, como seria de se esperar em se tratando de uma personagem tão romântica, reconhece o seu amado. Relevante também nessa cena é que o narrador reconhece no rosto dela a mesma expressão que vira no rosto de Marion Cirne, amor misturado ao ódio. A partir disso, é fácil entender a atitude de Marion Cirne, que decide morar com os dois, embora o texto não nos dê maiores informações sobre como essa atitude é aceita, se é que chega a ser, pela família da moça, tampouco nos dá detalhes sobre essa estranha união entre um homem e duas irmãs que o amam.

Mais que uma certa tranquilidade, é Camila quem vai garantir ao narrador sucesso literário. Pedindo que lhe escreva sonetos, ela os manda a uma editora que os publica e logo ele é eleito Príncipe dos Poetas. Ele consegue, através de uma mulher, tudo que sonhara, e de quebra ainda tem o amor e a presença (apenas?) da irmã dessa mulher.

Há ainda uma outra personagem feminina que faz uma aparição relâmpago no texto, mas de grande importância. É a poeta que surge apenas na última página, protagonizando um papel muito parecido com o que o narrador desempenhara logo no início da narrativa. Se no início o poeta marginalizado era Augusto dos Anjos, nesse momento já com seu talento reconhecido publicamente, agora há uma mulher tentando encontrar espaço, mostrar ao menos os textos que produz. Se por um lado há o descaso do narrador pelo poema que ela lhe declama, por outro há a iniciativa de uma mulher que, ao tentar se aventurar num domínio masculino, marca uma tomada de posição importante para poder, se não lhe permitirem outra coisa, ao menos imaginar que os limites que lhe eram impostos poderiam ser ampliados.

Diante de toda uma galeria de personagens femininas que marcam a figuração histórica do princípio do século, a poeta que surge nessa última página traça a diferença. Restritas ao espaço doméstico, sujeitas a escolhas que se resumem ao casamento, à vida religiosa ou a ser a solteirona que se incumbe dos demais membros da família, nenhuma delas se atreve a invadir o mundo tido como masculino. Lembremos ainda que a cena em que a *“jovem num vestido escuro, xale sobre os ombros, um singelo chapéu de feltro cobrindo seus cabelos”* (UQ, p.292) interpela o narrador acontece de madrugada, ou seja, ela está sozinha num espaço do dia reservado para os homens, à exceção, é claro, das prostitutas, o que não é o caso dela. Tão importante quanto isso é a afirmação do narrador de que ela tinha *“rosto pálido, expressão de alguém dotado de uma intensa e sofrida vida espiritual”* (UQ, p.292, grifo meu), o que revela algo que com certeza seria surpreendente para muitos homens, e até mesmo mulheres, a capacidade de possuir uma vida interior, de se ocupar com algo mais que organizar a casa e a vida dos filhos.

Apesar da aparente resignação das personagens femininas, é possível perceber, às vezes sutilmente, que algumas delas elaboram, talvez nem sempre de forma consciente, algum tipo de reação. Esther luta com as armas que possui para sustentar os filhos após a morte do marido e enfrenta os comentários maldosos da população de Leopoldina para se casar novamente. Marion Cirne, depois da frustração com seu casamento, opta por viver com o homem que ama, o que se por um lado revela uma certa dependência em relação a ele, por outro revela também sua determinação em permanecer com ele, o que não deixa de ser uma escolha. Camila, mesmo que romanticamente, também faz sua escolha, constrói uma vida para si.

A obra, cujos personagens se debatem numa estrutura patriarcal, revela os conflitos e angústias decorrentes dessa situação. As insinuações de incesto com as irmãs, presentes tanto na vida de Augusto dos Anjos quanto na de Olavo Bilac e aproveitadas pela autora em sua figuração, revelam apenas parte das dolorosas consequências de uma situação de pressão e controle constantes.

5. O LEÃO É FEITO DE CARNEIROS ASSIMILADOS

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

MICHEL FOUCAULT (citado por
Linda Hutcheon).

Depois dos ensinamentos de Bakhtin tornou-se difícil refletir sobre a linguagem sem considerá-la em seu caráter social, já que toda palavra é como que o resultado de uma relação de força entre o eu e o outro. Toda voz traz em si a perspectiva da voz do outro, a intenção do outro, o ponto de vista do outro. Desse modo, nesse jogo dialógico que se estabelece durante qualquer ato de comunicação, compreender é um processo ativo, exige às vezes mais, às menos atenção dos, digamos, jogadores, pois é preciso não esquecer que essa relação permanente entre a minha palavra e a do outro expressa também uma hierarquia. Só mesmo o Adão mítico, como bem disse Bakhtin, poderia evitar a dialogização.

A questão que me interessa é refletir sobre um tipo muito específico de linguagem, a literária, para poder então encaminhar essa reflexão para um melhor entendimento da obra *A última quimera*. É evidente que não se pretende aqui esquecer que a linguagem literária só existe como tal se considerada em relação com todas as outras linguagens sociais. É a palavra vista positivamente como impura, dupla. Esse ponto, aliás, torna esse estudo ainda mais interessante se pensarmos que na obra em questão o diálogo não só é parte da linguagem como em qualquer outra situação como também é intencionalmente buscado pela autora, na medida em que literatura e história se entrecruzam abertamente ao longo do romance.

Considerando que a linguagem literária não espelha nem reflete o diálogo, mas que ela é parte integrante dele, indissociável, nutre-se das milhares de vozes sociais que circundam o autor, sendo ele, também, uma voz entre outras e, como as outras, contaminada criativamente pela linguagem alheia e entendendo Augusto dos Anjos como uma parte importante do nosso passado literário que portanto nós só podemos “*‘conhecer’ em oposição a vivenciar’*” (HUTCHEON, 1991, p.168), através de nossas narrativas, pensemos no modo como Ana Miranda constrói o seu porta-voz, o seu narrador, cuja voz recebe os ecos de muitas outras, e, principalmente, em que medida esses ecos colaboram ou não para a manutenção da visão estereotipada do poeta do *Eu*.

Toda classificação, do que quer que seja, não passa de uma tentativa racional de entender, abarcar o todo ou o que nos for possível. Em se tratando de arte, esse processo fica ainda mais complexo. Assim, procurar entender o narrador da obra *A última quimera* me leva à tipologia de Norman Friedman¹⁵.

¹⁵ O acesso a essa classificação se deu via CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994, Série Princípios, n.º 4.

Ao elaborar seu estudo, o autor fez questão de ressaltar que se trata sempre de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, pelo menos em boas obras, qualquer uma das categorias narrativas em estado puro.

A categoria narrativa que parece mais se aproximar da obra em questão é o narrador-testemunha, já que ele está sempre presente, às vezes de modo mais explícito, às vezes um pouco mais distante nos momentos decisivos da vida de Augusto. Um bom exemplo é o da cena em que Augusto está vendendo seguros pelas ruas do Rio de Janeiro e é observado a distância por esse narrador, que especula sobre o quanto o poeta devia se sentir humilhado por se ver obrigado a tentar sobreviver da mistura de algo para ele tão dolorosamente sério, a morte, com o comércio.

O ponto de vista a partir do qual é narrado o romance *A última quimera* é o do amigo e companheiro de infância e adolescência de Augusto dos Anjos, o que compromete a narrativa na medida em que temos acesso aos fatos somente a partir de um *eu* determinado, cujas emoções, opiniões e principalmente obsessão interferem diretamente na narrativa. Outra constatação que essa escolha narrativa nos permite fazer é a da opção temporal da autora. Temos um narrador que foi contemporâneo a Augusto dos Anjos, de modo que os olhos que se voltam tanto para esse personagem quanto para uma parcela de nosso passado histórico e literário são de alguém que vivenciou aquela época, que não tem, portanto, o privilégio do conhecimento futuro.

A morte do amigo desencadeia no narrador todo o processo. Envolto pela emoção causada pela morte prematura de Augusto é que toda a história vai sendo construída. De modo ambíguo delinea-se a relação entre esses dois personagens, já que, com nossa visão apenas parcial dos fatos, só podemos especular sobre os verdadeiros

sentimentos que os unem. Parece mais coerente que falemos numa obsessão, já que se mesclam sentimentos que vão da quase idolatria do narrador em relação a Augusto, até a mais mesquinha inveja, passando pela piedade.

Nessa posição, o narrador algumas vezes parece se deixar contaminar pela veia poética de Augusto dos Anjos. Se nos poemas do *Eu* são freqüentes metáforas como “*Na podridão do sangue humano imerso, Prostituído talvez, em suas bases...*”, “*A podridão me serve de Evangelho*”, “*Somente achei moléculas de lama / E a mosca alegre da putrefação!*”, “*E a mão que enchi de beijos / Róida toda de bichos, como os queijos*”, a voz do narrador acaba por se misturar à dele, seu modo de percepção parece se aproximar do expresso por Augusto, criando trechos que se destacam do restante do discurso, justamente pelo uso de metáforas que em muito se assemelham às de Augusto dos Anjos. Um exemplo ocorre quando, ao tentar queimar seus poemas, o narrador os relê e chega a uma inusitada conclusão: “*A leitura me trouxe inúmeras recordações, algumas que inundavam meu coração de alegria, outras que o deixavam comprimido como um bacalhau seco dentro de uma barrica*” (UQ, p.42, grifo meu). Ao se referir à mão de Camila, ele a caracteriza como “*mole como um filhote de lagartixa (...) Ainda tem as unhas róidas*” (UQ, p.137). Predominantemente frágil e romântica, surpreende-nos a descrição de Camila como alguém cujos “*dedos estavam sempre sangrando, era desconfortável vê-la puxar com os dentes os fiapos de unha e arrancar as peles das cutículas, como um coelho faminto, um esgar sardônico na boca*” (UQ, p.139).

Há ainda outros momentos que também servem para justificar essa proximidade, como quando se descreve que Dona Mocinha “*gritava de noite, tinha pesadelos, uivava feito um cão do mato*” (UQ, p.144) ou quando o narrador se refere a uma igreja em Leopoldina “*entre uma usina leiteira (de onde emana um cheiro de estrume) e um*

parque” (UQ, p.158, grifo meu). Mas a metáfora que sem dúvida nos remete de imediato à poesia de Augusto, cercada de vermes se alimentando de cadáveres, é a utilizada pelo narrador para fazer referência justamente ao corpo do poeta “*vejo (...) a mesa de jantar sobre a qual deve ter ficado o corpo de Augusto, como se fosse um trágico banquete*” (UQ, p.183, grifo meu).

Embora não de modo tão explícito, já quase no final da narrativa, temos uma cena de tensão crescente que nos remete ao que Anatol Rosenfeld apontou como uma coincidência notável entre o estilo de Augusto e o expressionismo alemão.¹⁶ Trata-se do momento em que o narrador chega a sua casa, voltando de Leopoldina. O ambiente é descrito de modo assustador. Tudo parece abandonado, sujo, feio, há flores roxas no jardim, um rolo de fumaça se espalhando pelo céu. No quintal, uma grande fogueira onde ardem os objetos pessoais de Camila. Ao entrar em casa o narrador se vê diante de todos os empregados, que permanecem calados e imóveis, de olhos arregalados; há também um pássaro negro e vermelho, parecido com o que o pai de Augusto tinha no engenho. O narrador aponta na cena elementos plásticos:

a tonalidade da cena parece a de um quadro de pintor espanhol, com muitos vermelhos, fogo, brasas no forno, panela de cobre, fumegante; um galo preto sobre a mesa, maços de rabanetes, pilhas de pratos e talheres sujos numa bacia que estavam sendo lavados por uma mulher de avental e turbante. Um pequeno macaco, preso a uma corrente, dá um salto repentino no ombro de uma das crianças. A governanta (...) exclama em seguida uma expressão africana (UQ, p.264-265).

O tom quase bizarro dá a medida da angústia do personagem, que não sabe se Camila continua viva, até que finalmente consegue chegar a ela, no andar superior da

¹⁶ O crítico reconhece a quase total impossibilidade de Augusto ter lido as produções de poetas expressionistas alemães, mas chama a atenção para a poesia que incorpora o feio, que deforma o mundo de modo hediondo. Para maiores esclarecimentos ver ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.260.

casa. Quase morta, com manchas roxas no rosto, lábios inchados, boca ressecada, recostada num travesseiro respingado de sangue, está Camila, completando a cena.

Ainda sobre a linguagem utilizada por essa voz narrativa, parece-me necessário observar o cuidado da autora em colocá-la em sintonia com a época que o romance retrata. Assim, todo o modo de expressão do narrador e demais personagens é coerente com o modo de expressão do princípio do século. Mesmo sem um levantamento estatístico, chega a saltar aos olhos a presença de alguns vocábulos que hoje, se não são de todo desconhecidos, ao menos causam uma certa estranheza. É o caso, por exemplo, de pneumáticos, gare, bufarinheiras, tasca, magotes, canícula, mulheres para agenciamento, birosas, lupanares, entre outros.

Impossível não notar, mesmo numa leitura menos comprometida, um traço estilístico presente na obra: as enumerações. Há inúmeras e não apenas em *A última quimera*; elas são bastante freqüentes também em outras obras da autora. Esse traço colabora para conferir um tom ensaístico ao texto. No caso específico de uma narrativa que figura um determinado período histórico, a enumeração se torna um recurso ainda mais funcional, já que garante a possibilidade de ambientação dos personagens àquele determinado espaço. Um bom exemplo é o momento em o narrador descreve as prostitutas e ao mesmo tempo as ruas e hábitos comuns do centro do Rio de Janeiro. Enumera também as cenas dos primeiros filmes eróticos assistidos por ele no princípio do século. Outro exemplo é o da enumeração dos vários alimentos que compunham a mesa do engenho em que Augusto morou quando criança, o que nos leva a perceber por que era tão terrível para ele ter que passar pelas privações às quais se submeteu.

Muito já se disse sobre o homem e sobre o poeta Augusto dos Anjos. Suas cartas pessoais foram publicadas, várias biografias foram escritas, muitos estudos críticos sobre os poemas também foram feitos e sua própria obra poética em si nos diz algo a respeito do artista. As vozes mais atuais são uníssonas em afirmar o talento e até mesmo a genialidade de Augusto dos Anjos. Por outro lado, persiste a imagem do incompreendido pela sua época, do miserável, do pobre coitado, feio, magro demais, com fama de excêntrico e louco. Órris Soares, que o conheceu pessoalmente e foi responsável pela segunda edição do *Eu*, fez dele o que foi considerado o retrato mais fiel, por isso reiterado por diversos outros estudiosos. Esse retrato nos dá bem a imagem de uma criatura diferente de seus pares, que chama a atenção justamente por demonstrar até mesmo fisicamente todo o seu sofrimento interior. Diante do enigma que o poeta representou para a sua época e, de certa forma, ainda hoje, inúmeras foram as tentativas de entendê-lo. O mesmo Órris chegou a apontar três fatores que, segundo ele, explicariam a profunda tristeza do poeta:

*O primeiro dentre eles foi o da própria morte que o poeta trazia no seio. A princípio sofreu muito por obsessão da doença, depois a doença lhe abriu os sulcos da consternação. O segundo (...) decorreu do meio ou, se quiserem mais forte, saiu da raça. Muitas gerações brasileiras ainda serão predominantemente, numa percentagem de 75, tristes por força e causa dos elementos atávicos que atuaram na sua formação: o índio perseguido, o negro escravizado e o europeu emigrado. (...) Na América do Sul há uma distância clamorosa entre o homem de letras e o público. No Brasil, o caso se extrema — insignificante minoria profundamente culta e um vasto oceano de ... (...) entre nós, o homem de pensamento tem que ser triste porque se educa em livros estrangeiros, idéias estrangeiras (...). Foi este o terceiro fator, o chamado espiritual, na formação da tristeza do poeta paraibano.*¹⁷

Essa concepção, visivelmente influenciada pelo cientificismo e pelo Positivismo, fez escola. Basta lembrar que alguns médicos estudaram Augusto dos Anjos como um

¹⁷ SOARES, Órris. *Elogio de Augusto dos Anjos*. Imprensa Oficial da Paraíba, 1920, p.72. Artigo utilizado como prefácio à segunda edição do *Eu*, presente na *Obra completa de Augusto dos Anjos*, publicada pela Nova Aguilar, em 1994.

caso patológico, produziram teses pseudomédicas e pseudopsiquiátricas a partir dos textos escritos por ele, tanto os poéticos quanto os pessoais. No trabalho de Ana Miranda essa imagem não se modifica, ao contrário, ela se mantém solidamente presente até porque a autora cria explicitamente um jogo de vozes em seu texto, utilizando-se do que também se convencionou chamar de intertextualidade. Esse procedimento se constitui num dos paradoxos do pós-modernismo: ao mesmo tempo em que se sacraliza o passado, ele é questionado.

O título do romance evidencia a intenção da autora em construir sua obra a partir de um dos poemas mais famosos de Augusto, ‘Versos íntimos’, o que também esclarece de início o posicionamento dela diante do agora personagem Augusto dos Anjos: prevalecerá, ao longo do texto, a visão pessimista da vida, o descrédito em relação ao ser humano (o poema é citado na íntegra logo na terceira página de *A última quimera*).

Por outro lado, prevalece também no texto (e a conjunção proposital de vozes reforça isso) a clara intenção de estabelecer mais um discurso a respeito de Augusto dos Anjos e não a verdade absoluta e acabada sobre ele, conceito aliás já superado. A literatura, tanto quanto a história, parece estar bem consciente de que é apenas uma construção verbal a respeito de determinados fatos, como tal, aberta para outras construções: “(...) *entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores*” (HUTCHEON, 1991, p.166).

O romance de Ana Miranda poderia ser definido como a transposição para a prosa desse já antológico texto de Augusto dos Anjos, cujos versos “*Vês! Ninguém assistiu ao*

formidável / Enterro de tua última quimera.” (EU, p.117) nos remetem ao caminho escolhido pela autora para nos conduzir ao universo literário e particular do poeta do *Eu*.

Toda a narrativa é desencadeada pela morte de Augusto e a conseqüente necessidade que sente o seu amigo de infância e narrador de comparecer ao enterro, o enterro da última quimera, o momento final de Augusto na terra. Cercado pela ingratidão, a famosa pantera, o poeta encontrou algum respeito e dignidade em Leopoldina, mas morreu logo em seguida. Terrivelmente pessimista, o poema ‘Versos íntimos’ exemplifica a visão que o poeta tinha da vida. A opinião de Ademar Vidal é de que os versos do poema contêm “*amargo pessimismo e total descrença no altruísmo e na solidariedade humana. (...) possuem uma filosofia cínica e vindicativa oposta ao perdão das ofensas e ao oferecimento da outra face, a quem nos tem agredido*” (1967, p.147).

Além dessa referência explícita ao poema, há a cena em que o narrador tem um sonho ou um delírio com Augusto, após a morte deste. Adormecido na sala da casa do poeta, em Leopoldina, depois do enterro, o narrador vê Augusto ao seu lado e a cena é de modo claro uma retomada dos dois tercetos do poema ‘Versos íntimos’, onde o poeta ironiza a condição humana, na qual prevalece a indiferença das pessoas em relação umas às outras, a volubilidade de seu comportamento, sempre determinado por interesses particulares. “*Toma um fósforo. Acende teu cigarro! O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / A mão que afaga é a mesma que apedreja. Se a alguém causa inda pena a tua chaga, / Apedreja essa mão vil que te afaga, Escarra nessa boca que te beija!*” (EU, p.117).

No sonho, os dois conversam, Augusto pergunta ao amigo o que achara de sua morte, fala sobre ela, fazendo referência a outro famoso poema seu, ‘Psicologia de um

vencido' (EU, p.56), pede um beijo ao amigo, oferecendo-lhe a face gélida; é a véspera do escarro. A cena reflete o inconsciente do narrador, possivelmente punindo-se ao lembrar do quanto fora indiferente ao drama de Augusto, o quanto estivera mais interessado na mulher dele, Esther, e na disputa pessoal que se estabelecera entre eles, ainda na Paraíba, do que propriamente em ajudá-lo. Percebendo o suor em abundância do narrador, Augusto lhe oferece um lenço, mas lhe estende uma caixa de fósforos, "*Como não a pego de sua mão, ele a abre e acende um palito; pego um cigarro turco na cigareira, ele estende até minha boca a pequena chama e acende meu cigarro*" (UQ, p.198).

Ressonâncias diretas da obra do poeta são bastante recorrentes em outros momentos do romance. Por exemplo, quando o narrador descreve uma conversa com Augusto em que o poeta se refere à morte do primeiro filho e afirma que a criança teria sido "*uma vigorosa representação típica da morfogênese de sua família*" (UQ, p.25), o que foi buscado no poema escrito para esse filho. Nos comentários de Olavo Bilac a respeito da poesia de Augusto, ressoa esse mesmo poema. Também chama nossa atenção o termo usado para definir Augusto: "*rutilante*". Essa palavra aparece em alguns dos textos do poeta do *Eu* e acabou sendo facilmente associada a ele por causa do poema 'Psicologia de um vencido', em que, paradoxalmente, Augusto se define como um "*Monstro de escuridão e rutilância*" (EU, p.56). Parece haver aqui uma sutil ironia da autora pois essa mesma palavra havia sido usada na primeira página do romance, pelo narrador, para definir o próprio Olavo Bilac, que tem seu 'brilho', sua 'rutilância', associado à idéia de homem de sucesso, famoso, "*com quem um simples passeio na rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária*" (UQ, p.11). Ironia, porque a definição dada por Bilac soa como lugar comum se considerarmos o quanto o poema

‘Psicologia de um vencido’ é conhecido, e mesmo que não o fosse, do mesmo modo, o poeta das estrelas se utiliza de uma definição que não é dele. Aliás, utiliza-a parcialmente, pois a importância do modo como Augusto se definiu está justamente no paradoxo, uma das causas possíveis para o estranhamento que o *Eu* causou. Como se isso não bastasse, ainda há a clara associação de Bilac à fama facilmente conseguida; não é necessário ter muito talento, basta conhecer as pessoas certas e circular com elas pelos lugares certos, de preferência pela rua do Ouvidor, em se tratando do Rio de Janeiro do começo do século.

Os títulos de vários outros poemas de Augusto são citados durante a narrativa, como por exemplo ‘A árvore da serra’, ‘Versos a um coveiro’, ‘A um carneiro morto’ e ‘Versos a um cão’. Menos explicitamente ecoa o poema ‘Noite de um visionário’ em cuja primeira estrofe o poeta diz “*Número cento e três. Rua Direita. / Eu tinha a sensação de quem se esfolia / E inopinadamente o corpo atola / Numa poça de carne liquefeita!*” (EU, p.113), quando o narrador cita um trecho dessa primeira estrofe e se refere ao escândalo que esse texto causou, já que teria sido escrito em uma referência à noite de núpcias do poeta. Em outro momento, a intertextualidade com a obra do poeta é novamente utilizada, quando, lamentando a sorte do amigo, o narrador diz “*Pobre Augusto, era profundissimamente hipocondríaco.*” (UQ, p.149), numa clara referência ao poema ‘Psicologia de um vencido’ (EU, p.56).’

Os títulos dados às subdivisões de *A última quimera*, retomados no corpo do texto, são, em sua maioria, buscados na obra do poeta paraibano. O segundo título da primeira parte é EU e obviamente corresponde ao momento em que o personagem Augusto conversa com o amigo narrador sobre a publicação da obra. ‘Um urubu pousou na minha sorte’, quinto verso do soneto ‘Budismo moderno’ (EU, p.74), aparece na

terceira parte do romance. A frase em francês “*Et perdez-vous encore les temps avec des femmes?*”, de Corneille, também presente na terceira parte, é citada por Órris Soares no prefácio à segunda edição do *Eu*, quando se refere à tematização do amor na poesia de Augusto.

O jogo intertextual se torna também bastante evidente entre o texto de Ana Miranda e as cartas enviadas por Augusto a sua mãe e a sua irmã. Talvez na tentativa de aproximar a voz de seu personagem à da entidade empírica Augusto dos Anjos, são muitas as vezes em que longos trechos das cartas são utilizados, especialmente quando o personagem Augusto fala, define-se ou mesmo quando opina sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre o Marechal Hermes, informa sobre a Revolta da Chibata e tantos outros episódios de importância histórica testemunhados por ele.

Outro texto de caráter pessoal que ecoa em *A última quimera* é a carta escrita por Esther à sogra, para informá-la dos detalhes da doença e da morte de Augusto. No momento em que Esther conversa com o narrador, no dia seguinte ao enterro do marido, suas palavras são claramente buscadas nessa carta.

Frutos de uma farta pesquisa histórica, também estão presentes as vozes de jornalistas e críticos que se pronunciaram a respeito da obra de Augusto. Atendendo à coerência interna da obra, a autora selecionou textos que foram publicados enquanto o poeta estava vivo. Chega a utilizar alguns que foram publicados depois, mas que se enquadram na faixa temporal que o romance recobre. Textos de Oscar Lopes (*O País*), de Osório Duque Estrada (*Correio da Manhã*), Rodrigues de Carvalho (*A União*) e de Órris Soares (texto que aparece na introdução da segunda edição do *Eu*, em 1920) são utilizados quando o narrador nos informa do impacto causado pelos poemas de Augusto,

tanto quando ainda eram conhecidos apenas através de jornais, quanto depois da publicação do *Eu*. Até mesmo um texto publicado no *A União*, quando da comemoração do vigésimo quinto aniversário de Augusto, foi utilizado pela autora quando o narrador nos informa do reconhecimento público ao talento do poeta, na Paraíba, e da indignação de muitos após o conflito ocorrido com o presidente da província, fato que acabou desencadeando a vinda de Augusto para o Rio de Janeiro.

A intertextualidade com o texto em que Órris Soares prefacia a segunda edição do *Eu* também se dá na última subdivisão da PARTE TRÊS do romance, cujo título é uma frase em francês, de Corneille, citada quando o crítico faz referência à ausência do tema do amor na poesia de Augusto.

Um trecho bíblico, buscado no Eclesiastes, também é citado textualmente quando o narrador faz uma referência às mulheres e seus poderes de sedução.

De forma implícita, é possível perceber, em pelo menos dois belos momentos descritivos da narração, ecos longínquos do texto de Ademar Vidal, aluno particular de Augusto, na Paraíba, e que, desse modo, conheceu de perto o modo de vida do poeta e o descreveu em seu *O outro EU de Augusto dos Anjos*. No primeiro desses trechos, o narrador descreve o ambiente em que Augusto nasceu e viveu durante muito tempo, dizendo claramente que quem nasceu no espaço urbano talvez jamais possa entender o que isso significou para o poeta. Tanto a descrição de Ademar quanto a feita pelo narrador tentam justificar a tristeza, o pessimismo, a visão de mundo enfim de Augusto, usando como argumento o fato de ele ter nascido em um ambiente sombrio.

Quando o narrador, ao se chocar com a pobreza da refeição que é servida na casa de Augusto, lembra-se da fartura da mesa no engenho do Pau-d'Arco, também é possível

perceber a ressonância do texto de Ademar Vidal, que se dedicou longamente a descrever as delícias sempre presentes nas refeições partilhadas pela família de Augusto.

Após a morte de Olavo Bilac, o narrador, em visita à casa dele, descreve o quarto do poeta, onde ele teria escrito “*Ama tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem que eu não tive*”. Essa frase foi dita pelo poeta, em uma entrevista, a João do Rio: “(...) *se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!*” (JORGE, 1991, p.235). As últimas palavras ditas por Olavo Bilac antes de morrer, e que causaram grande polêmica por aparecem de formas diversas em textos diferentes, também são utilizadas por Ana Miranda. De acordo com Fernando Jorge, um dos biógrafos do poeta das estrelas, ele teria dito “*Já está amanhecendo... dêem-me café, papel e pena... eu vou escrever*”. (1991, p.306). Ironizando a paixão de Olavo Bilac pela França, a frase escolhida para aparecer em *A última quimera* é a mesma, só que grafada em francês, versão que segundo muitos seria a verdadeiramente pronunciada pelo poeta.¹⁸ O personagem de Ana Miranda morre fiel a sua paixão pela França.

Nessa saudável mistura entre história, literatura e biografia, a autora esboça sua plena consciência de que, como disse Paul Valéry, lembrado por Silviano Santiago: “*Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé*” (SANTIAGO, 1978, p.28).

¹⁸ O biógrafo Fernando Jorge é quem dá essas informações a respeito das várias versões que circularam na época, para as possíveis últimas palavras ditas pelo poeta, ao morrer.

CONCLUSÃO

A ANTÍTESE DO NOVO E DO OBSOLETO

A arte contemporânea vem estabelecendo uma nova forma de relacionamento com o passado. Não se trata de, simplificarmente, dar voz aos esquecidos ou calados pela história oficial, mas sim de reconhecer que o acesso que temos ao passado só é possível através do discurso de um outro, sempre parcial, dada a impossibilidade de ser diferente disso. Desse modo, o máximo que podemos fazer é estabelecer um novo discurso a respeito de um determinado fato, o que equivale a dizer que a verdade em estado puro não existe. O que há são verdades possíveis.

Se não há a crença ingênua em tentar estabelecer a verdade, há o saudável diálogo entre os vários discursos, entre as várias versões, o que Ana Miranda faz, e muito bem, com seu *A última quimera*.

O poeta Augusto dos Anjos está sem dúvida entre os pouco ou quase nada compreendidos por seus contemporâneos e mesmo na atualidade. Ao transformá-lo em personagem de sua narrativa ficcional, a autora estabelece um outro discurso que nos inquieta com o seguinte questionamento: como a crítica literária chega à canonização deste ou daquele escritor? Depois de participarmos como leitores do jogo de semelhanças e diferenças entre Augusto e os outros dois poetas que compõem a narrativa, ficamos exatamente diante dessa interrogação. Obviamente a autora não responde, apenas aponta para a possibilidade de acontecerem alguns equívocos durante o processo de reconhecimento do valor de um determinado artista.

O modo como, em termos estéticos, a obra se realiza, aponta para sua inserção na vertente atual de produção de textos em que a ficção e a história dialogam aberta e fértilmente. A história deixou-se contaminar positivamente pela arte e pela psicologia, perdeu seu caráter de ciência inquestionável, comprovada através de documentos ou do

relato de testemunhas. Assumi que é um construto verbal tanto quanto a ficção, passou a ser denominada de outros modos: História das Sensibilidades, das Mentalidades, o que ampliou seu campo de atuação. Em termos de ficção, os lucros também não são pequenos. Temos nos deparado com um grande número de obras ficcionais acessíveis a um público bastante significativo e ao mesmo tempo muito bem realizadas em termos estéticos.

O verso "*A antítese do novo e do obsoleto*", de Augusto dos Anjos, serve muito apropriadamente para expressar o paradoxo pós-moderno. Já constatamos que nada é absolutamente novo, nossos discursos refletem outros, são partes de outros, e ao mesmo tempo nos relacionamos com o passado de uma forma saudável e muitas vezes irônica. A intertextualidade é uma das formas de assumir sem ingenuidade nenhuma esse diálogo com o que já foi dito, assim como a metaliteratura e a ficcionalização de entidades empíricas. O questionamento da objetividade narrativa parece ter nos trazido a este estágio da discussão, de modo que é consenso assumir a impossibilidade de que alguém consiga ser imparcial em seu relato, seja ele histórico ou ficcional. O discurso é subjetivo e por isso mesmo não assume o papel de verdadeiro. Em *A última quimera* temos essa característica de modo muito explícito: há um narrador em primeira pessoa, o que nos leva a assumir aquele discurso como sendo subjetivo, mas ao mesmo tempo é exatamente isso que nos faz questionar a possibilidade de que o discurso fosse diferente disso, mesmo que em terceira pessoa.

Diante da frequência de produções literárias que problematizam questões como o dialogismo, a metaliteratura, a ficcionalização de personalidades históricas, a subjetividade, a referência, os teóricos tentam encontrar formas de compreender melhor essas obras, o que inclui tentar nomear essa tendência. Linda Hutcheon criou o termo

“metaficção historiográfica”, Seymour Menton as chamou de “nuevas novelas históricas”, mas ambos apontam para traços muito semelhantes na constituição dessas narrativas ficcionais, de modo que percebido o fato de existir uma tendência e compreendido como ela vem se realizando, podemos trocar essas denominações “por qualquer outro nome”.

Assim, *A última quimera* pode ser chamada de metaficção historiográfica ou de NNH (sigla proposta por Menton), o que importa é o modo como a autora realizou sua obra. Ao optar por ficcionalizar Augusto dos Anjos, Ana Miranda incluiu em sua figuração um momento delicado da história do Brasil, o princípio do século XX, e justamente um dos espaços escolhidos é o da cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, onde as atribuições se concentravam. Ainda vivendo a adaptação para um novo regime de governo, a República, a cidade foi palco de transformações radicais. Revoltas, conflitos políticos, resquícios do bota-abaixo, intolerância e preconceito na expulsão dos pobres do centro da cidade, desemprego, doenças, miséria, enfim, compõem o quadro histórico recortado pela autora. Outro traço muito característico desse momento brasileiro era a idealização da França, aproveitado na narrativa tanto para compor personagens como o narrador e Olavo Bilac, como também figurando a própria Paris. Fechando o paralelo entre as cidades, temos Leopoldina, interior de Minas Gerais, onde Augusto morreu.

Ainda como parte do recorte histórico, o universo feminino do princípio do século é delineado de uma forma bastante original, já que o narrador é um homem, criado por uma mulher, caso raro na literatura brasileira. Esther, Camila, Marion Cirne, Olga, as prostitutas, a mãe de Augusto, a poeta que surge apenas na última página, assim como as declarações do narrador a respeito de suas descobertas sexuais, suas paixões, definem para nós o espaço destinado às mulheres nessa sociedade.

Os personagens Augusto dos Anjos e Olavo Bilac não diferem dos oficializados pela crítica, o que a autora faz é humanizá-los, de forma que perde a importância procurar um culpado para o descaso com que Augusto foi tratado. Por inúmeras contingências, inclusive pela produção de uma arte mais dentro dos padrões da moda da época, Olavo Bilac conseguiu, ainda vivo, o que Augusto só obteve depois da morte. Não há o herói da história, como não há o bandido, há dois homens tentando conseguir reconhecimento para o talento que ambos possuíam. Tanto os sucessos quanto as fraquezas dos dois nos são mostrados, às vezes com algum maniqueísmo, como nas cenas dos enterros, mas isso não chega a comprometer a narrativa.

O discurso que Ana Miranda instaura sobre Augusto dos Anjos é claramente buscado na obra do poeta e nas cartas que ele escreveu, principalmente para a mãe. Sem ingenuidade, a autora assume o diálogo com esses textos como também com algumas biografias do poeta. Talvez a melhor forma de se expressar sobre *A última quimera* seja dizendo que, como muitas, ela é uma obra de caráter híbrido, ou seja, mistura ao discurso ficcional o histórico e o biográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DE ANA MIRANDA

MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

----- *Clarice Lispector: o tesouro de minha cidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996, (Perfis do Rio; nº3).

----- *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

----- *Sem pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

----- *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

----- *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

2. SOBRE ANA MIRANDA (periódicos)

CASTELLO, José. Intuição vigorosa. *Revista IstoÉ Senhor*. 31 maio 1995. p. 137-138.

COUTO, José Geraldo. Ana Miranda agora busca escrita singela. *Folha de São Paulo*. 6 jun. 1996, Caderno Mais, p. 14.

PORRO, Alessandro. A bela que queria algo com o Boca. *Revista Veja*. 24 abril 1991, p. 68-70.

SABINO, Mario. Emboabas embolados. *Revista IstoÉ Senhor*. 28 agosto 1991, p. 70-71.

VIEIRA, Nelson H. A ficção da história. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.25, nº3, p.47-60, setembro/1990.

3. DE AUGUSTO DOS ANJOS

ANJOS, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1965.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*: volume único. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

4. OUTRAS OBRAS DE CRIAÇÃO

ALENCAR, José Martiniano de. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, *Obra completa*.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1983.

----- *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1971.

----- *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

----- *Os bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985.

----- *O cemitério dos vivos — memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

----- *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Mérito, 1948.

----- *Coisas do reino de Jambom — sátira e folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

----- *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

----- *Diário íntimo*. Rio de Janeiro: Mérito, 1953.

----- *Feiras e Mafuás*. Rio de Janeiro: Mérito, 1953.

----- *Histórias e sonhos — contos*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1951.

----- *Marginália — artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1950.

----- *A nova Califórnia e outros contos*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

----- *Numa e ninfa*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1950.

----- *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

----- *Vida urbana: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BILAC, Olavo. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927.

- . *Tarde*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.
- . *Poesia*. (Org. Alceu Amoroso Lima) Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- . *Ironia e piedade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.
- . *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1912.
- . *Crítica e fantasia*. Lisboa: Livraria Clássica, 1904.
- BRASIL, Luís Antônio de Assis. *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- . *As virtudes da casa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- CUNHA, Euclides da Cunha. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- DOCTOROW, E.L. *Ragtime*. Trad. A. Weissenberg. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- . *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOMERO. *La Iliada*. Version directa y literal del grieco por Luis Segala y Estalella. Buenos Aires: Jose Ballesta, 1951.
- LLOSA, Mario Vargas. *A guerra do fim do mundo*. Trad. Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 1976.
- . *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.
- . *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1991.
- . *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1976.
- . *Quincas Borba; notas e orientação didática por Dirce Côrtes Riedel*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- . *Esau e Jacó; notas e orientação didática por Flávio Loureiro Chaves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MARANHÃO, Haroldo. *Memorial do Fim*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- PIÑON, Néida. *República dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIO, João do. (Pseudônimo de Paulo Barreto). *A profissão de Jacques Pedreira*. São Paulo: Scipione, 1992.

----- *A correspondência de uma estação de cura*. São Paulo: Scipione, 1992.

----- *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.

----- *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Inelivro, 1978.

----- *Uma antologia*. Rio de Janeiro: INL, Editora Sabiá, 1971.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCLIAR, Moacyr. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Deonísio da. *Avante soldados, para trás*. São Paulo: Siciliano, 1992.

SILVA, Francisca Júlia da. *Poesias*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, Coleção Poesia. Introdução e Notas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, 1961.

SOARES, Jô. *O Xangô de Baker Street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Café pequeno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

----- *Jóias de Família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VEIGA, José J. *A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

XAVIER, Valêncio. *O Mez da Grippe*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Trad. Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

5. DE APOIO TÉCNICO E CRÍTICO

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

ANDRADE MURICY, José Cândido de. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: INL, 1973.

- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurea Bernardini. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1981.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio. Radicais de ocasião. In: -----. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p.83-94.
- . *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- . *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.
- CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

- CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994, (Série Princípios, nº 4).
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América, 1969, 2v.
- CRUZ COSTA, João. *Pequena história da República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- . *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- FILHO, Domicio Proença. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988 (Série Princípios, 154).
- FREITAS, Maria Teresa. A narrativa pós-moderna francesa e o caso Modiano. In: *Revista Uniletras*. Ponta Grossa, ano 13, p. 13-19, 12/1991.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis - Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. (Perfis do Rio; nº13).
- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho — Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- . *Pós-moderno & cultura*. In: CHALUB, Samira (org.) *Pós-moderno &...* . Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Série Diversos) p. 37-83.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter Greenen. São Paulo: Mestre Jon, 1972, 2v.
- HELENA, Lúcia. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JORGE, Fernando. *Vida e obra de Olavo Bilac*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

LAILOLO, Marisa Philbert. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

LUKÁCS, Georges. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1972.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

MANN, Thomas. A arte no romance. In: *Ensaio*. (Sel. Anatol Rosenfeld). Trad. Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

MERQUIOR, José Guilherme. A aranha e a abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna (trad. de Luíza Lobo). In: *Crítica (1964-1989). Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 395-404.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, s.d.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça. Uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

NÓBREGA, J. Flóscolo da. *A sombra do "Eu"*. Paraíba, Universidade Federal da Paraíba: Departamento Cultural, 1965.

PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

----- O art nouveau na literatura brasileira, Augusto dos Anjos e o art nouveau e Do particular ao universal. In *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.64-98.

PRADO, Antonio Arnoni. Mutilados da belle époque. Notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

----- A flor e o espinho. In: *Histórias da gente alegre: contos, crônicas e reportagens da belle-époque carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: *Texto:Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.259-266.

ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-moderno. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 2, p. 28-53, 5/1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

----- . O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1995 (Coleção Primeiros Passos, 165).

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

VIDAL, Ademar. *O outro Eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. In: *Revista Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, nº 43, p. 49-59, 1994.

----- . *Figurações do Passado (O romance histórico contemporâneo no Sul)*. São Paulo, 1994. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira), USP.