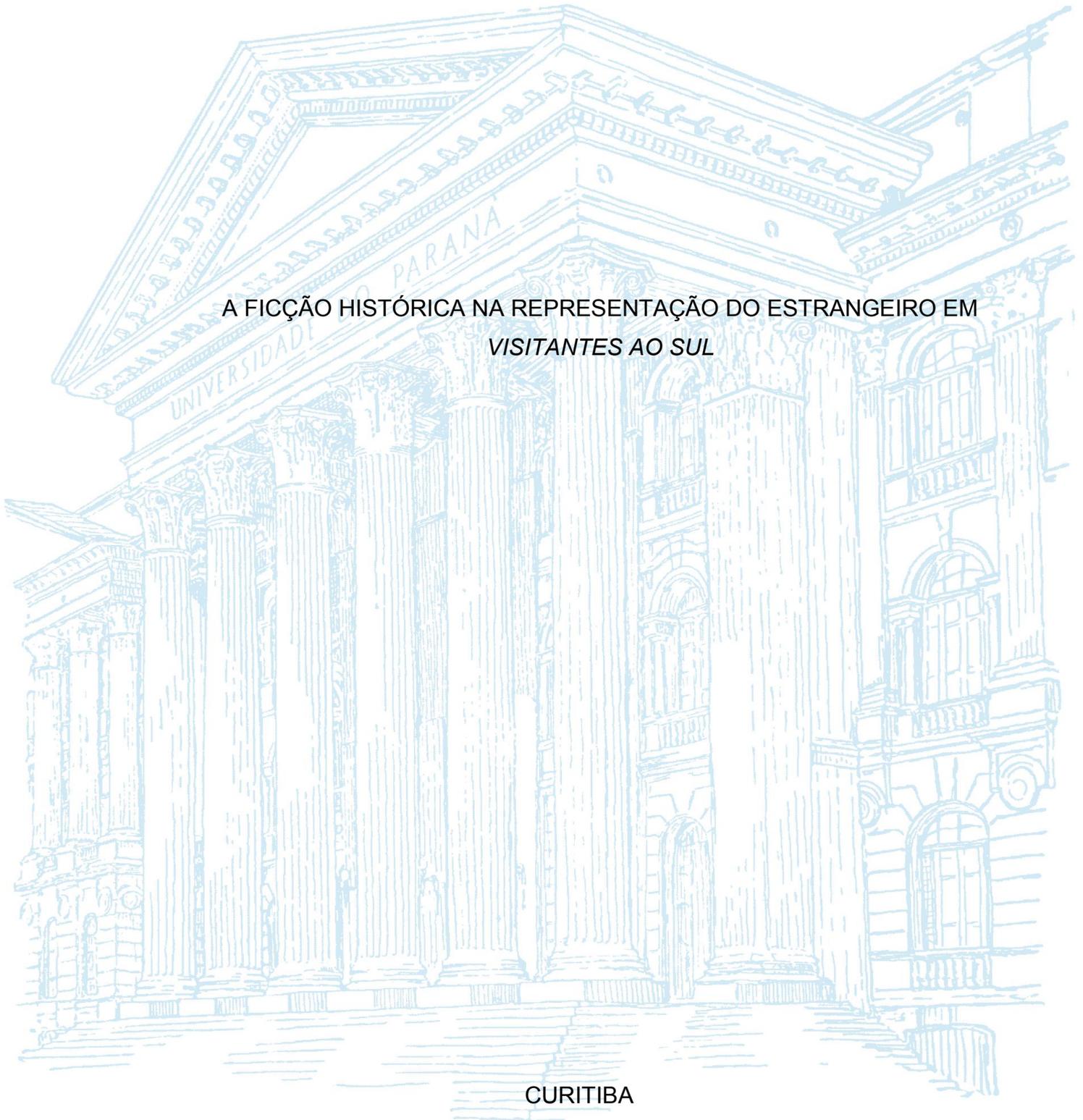


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLEIA DA ROCHA

A FICÇÃO HISTÓRICA NA REPRESENTAÇÃO DO ESTRANGEIRO EM
VISITANTES AO SUL



CURITIBA

2018

CLEIA DA ROCHA

A FICÇÃO HISTÓRICA NA REPRESENTAÇÃO DO ESTRANGEIRO EM
VISITANTES AO SUL

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora Prof^a Dr^a Marilene Weinhardt

CURITIBA

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca de Ciências Humanas
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584.
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rocha, Cleia da.

A ficção histórica na representação do estrangeiro em *Visitante ao Sul* / Cleia da Rocha. – Curitiba, 2018.

192 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná . Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Marilene Weinhardt

1. Ficção brasileira – Sec XIX . 2. Brasil, Luiz Antonio de Assis, 1945-. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD B869.343



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CLEIA DA ROCHA** intitulada: **A ficção histórica na representação do estrangeiro em Visitantes ao Sul**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 23 de Março de 2018.

MARILENE WEINHARDT
Presidente da Banca Examinadora

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Avaliador Interno

EDNA DA SILVA POLESE
Avaliador Externo

MARIA EUNICE MOREIRA
Avaliador Externo

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO
Avaliador Interno

Dedico este trabalho às pessoas que, perto ou longe, torceram,
incentivaram e contribuíram para a execução desta pesquisa.
Lembro especialmente de Claudia da Rocha, César Augusto Ibañez
e Oseias Balzaretto.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Marilene Weinhardt, que acreditou neste trabalho e contribuiu para a sua realização.

Aos colegas e professores do grupo de pesquisa Estudos sobre ficção histórica no Brasil pela colaboração crítica.

Aos professores do programa de Pós-graduação em Letras da UFPR, que acompanharam minha trajetória ao longo desses anos.

À minha irmã Claudia e a meu companheiro Oseias pelo incentivo e ajuda constante.

Ao meu amigo César Augusto que tanto contribuiu para a realização desse objetivo.

o tempo não é nada mais do que um rio correndo pelo nosso passado.

(Do filme A forma da água)

Como acredita o homem, em sua juventude, estar tão perto de seu objetivo! É a mais bela de todas as ilusões com a qual a natureza ampara a fraqueza de nosso ser.

(Hölderlin)

RESUMO

Esse trabalho se propõe a analisar a tetralogia *Visitantes ao Sul*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, publicada entre 2001 e 2012, composta pelos seguintes títulos: *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio*, *Música perdida* e *Figura na sombra*. Esses romances configuram-se em “variações sobre um tema”, no caso a chegada, no século XIX, de viajantes, estrangeiros ou brasileiros, ao território do Sul, especificamente ao Rio Grande do Sul. Por associar os acontecimentos da vida das personagens aos eventos paradigmáticos da época, entendemos que a tetralogia pode ser lida sob o viés da ficção histórica. Pretendemos mostrar como se dá a apropriação do plano histórico pela ficção no conjunto referido, analisando o rendimento alcançado pela ficcionalização dos dados históricos na organização narrativa, bem como sua contribuição para a coerência interna e para a verossimilhança.

Palavras-chave: Ficção Histórica. Século XIX. Pampa. Assis Brasil.

ABSTRACT

This work proposes to analyze the tetralogy of *Visitantes ao Sul*, by Luiz Antonio de Assis Brasil, published between 2001 and 2012, composed by the following titles: *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio*, *Música perdida* and *Figura na sombra*. These novels are set in "variations on the one theme", in the case the arrival in the nineteenth century of travelers, foreign or Brazilian, to the territory of the South, specifically to Rio Grande do Sul. For associating the events of the life of the characters to the paradigmatic events of the time, we understand that tetralogy can be read under the bias of historical fiction. We intend to show how it occurs the appropriation of the historical plane by the fiction in the referred set, analyzing the yield achieved by the fictionalization of historical data in the narrative organization, as well as its contribution to the internal coherence and the verosimilitude.

Keywords: Historical Fiction. XIX century. Pampa. Assis Brasil.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2 | FICÇÃO HISTÓRICA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 13 |
| 2.1 | FICÇÃO HISTÓRICA: PERCURSO TEÓRICO CRÍTICO..... | 15 |
| 2.2 | PERCURSO DA FICÇÃO HISTÓRICA NO BRASIL..... | 20 |
| 3 | AS DIVERSAS FACETAS DE <i>VISITANTES AO SUL</i> SOB O VIÉS DA FICÇÃO HISTÓRICA..... | 29 |
| 3.1 | DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA EM <i>O PINTOR DE RETRATOS</i> | 34 |
| 3.2 | LABIRINTOS DA MEMÓRIA EM <i>A MARGEM IMÓVEL DO RIO</i> | 51 |
| 3.3 | <i>MÚSICA PERDIDA</i> : O MUNDO É O PAMPA..... | 66 |
| 3.4 | <i>FIGURA NA SOMBRA</i> : A HISTÓRIA DA MOVÊNCIA..... | 85 |
| 3.4.1 | Aimé Bonpland: uma vida nas sombra..... | 86 |
| 3.4.2 | Aimé Bonpland: uma vida em movimento..... | 99 |
| 4 | APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS EM <i>VISITANTES AO SUL</i>..... | 115 |
| 4.1 | REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO..... | 116 |
| 4.1.1 | Relações entre espaço e identidade..... | 126 |
| 4.1.2 | Relação entre espaço e imaginário..... | 128 |
| 4.2 | REPRESENTAÇÃO DO TEMPO..... | 134 |
| 4.2.1 | Tempo histórico..... | 136 |
| 4.2.2 | Tempo individual..... | 141 |
| 4.2.3 | Tempo cósmico..... | 151 |
| 4.2.4 | Relação entre os três tempos..... | 156 |
| 4.3 | CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS..... | 160 |
| 4.4 | FOCO NARRATIVO..... | 171 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 183 |
| | REFERÊNCIAS | 186 |

A FICÇÃO HISTÓRICA NA REPRESENTAÇÃO DO ESTRANGEIRO EM *VISITANTES AO SUL*

1 INTRODUÇÃO

Francis Wheen relata na introdução de *O capital de Marx: uma biografia* que em fevereiro de 1867, pouco antes de entregar o primeiro volume de *O Capital* aos editores, Karl Marx insistiu para que seu amigo Friedrich Engels lesse *A obra-prima ignorada*, de Honoré de Balzac. Segundo ele, o livro era, sem trocadilho, uma pequena obra-prima “repleta da mais fina ironia”. A ironia, por certo, observada no enredo da obra, aplicava-se também às inquietações de Marx em relação ao seu próprio trabalho.

A obra-prima ignorada conta a história de Frenhofer, um grande pintor que passa dez anos trabalhando arduamente em um retrato, que segundo ele iria revolucionar a arte. No entanto, ao exibir a obra a dois colegas pintores, descobre que seu quadro não passa de uma “bruma de formas aleatórias e uma confusão de cores sem nexos”. Como Frenhofer, Marx trabalhou por anos em sua própria obra-prima, todavia, ao contrário do pintor fictício, nunca a considerou pronta. Segundo Wheen, Marx dizia aos que cobravam a conclusão da obra: “Não, não! Ainda preciso fazer alguns retoques. Ontem, ao entardecer, pensei que tinha terminado.... Hoje, à luz da manhã, reconheci meu erro”.

Doze anos depois, ainda longe de finalizar o trabalho, explicou que “tudo se desenrola com extremo vagar porque, tão logo se inicia a apresentação final de temas a que se dedicaram anos de estudo, eles revelam novos aspectos e demandam reflexões mais profundas” (MARX apud WHEEN, 2007, p. 9). E assim foi por quase mais uma década.

Marx, ao pedir que Engels lesse o livro de Balzac, queria justificar a possível inconclusão de sua obra. Nós, ao replicarmos essa história, o fazemos pelo mesmo motivo. Com a devida humildade – sabemos da grandiosidade de *O Capital* e de sua importância para a configuração social, econômica e política das sociedades que receberam as suas ideias – o sentimento que nos assalta é semelhante ao de Marx, pois tememos que a reação dos leitores possa expressar a mesma decepção dos pintores Poussin e Porbus, os críticos da obra de Frenhofer.

Não obstante nosso esforço, o trabalho que agora apresentamos traz a marca da inconclusão e do inacabamento porque a cada vez que o lemos, nos surgem novos aspectos, antes impensados, e os velhos nos “demandam reflexões mais profundas”. O perigo evidente é, nesse desespero de fazer e refazer, carregarmos as mãos de tinta e deformarmos o projeto inicial.

Após esse desabafo, à guisa de justificção, ainda que para nós mesmos, passamos agora a apresentar os aspectos introdutórios desta pesquisa.

Este trabalho pretende analisar a série *Visitantes ao Sul*, tendo em vista a sua realização enquanto ficção histórica cuja temática aborda a percepção sobre o Sul por viajantes e estrangeiros no século XIX. É necessário esclarecer que a palavra estrangeiro não é utilizada aqui em seu sentido usual, para fazer referência a quem nasceu em outro país, mas sim em sentido mais amplo, para referir-se a quem não pertence ao Sul, inclusive a personagens brasileiras.

Luiz Antonio de Assis Brasil situa a narrativa em um tempo bastante determinado, abordando aspectos da vida social e cultural de diversos espaços, e explorando as vivências das personagens migrantes relacionadas com o contexto oitocentista e com os espaços de trânsito, dentre os quais se destaca o pampa gaúcho. Como pretendemos demonstrar por meio das análises, essa é uma das marcas fundamentais da ficção histórica em sua tetralogia.

Ao escolher o Sul como espaço essencial para o desenvolvimento de suas narrativas, o escritor se insere na tradição literária mediante uma abordagem, em certa medida, regionalista, o que o coloca na linhagem do também gaúcho Erico Veríssimo. A opção pelo romance de fundo histórico e regional está bastante clara já na produção anterior de Assis Brasil, da qual se destacam romances como *Um quarto de légua em quadro*, *A prole do corvo*, *Cães da província*, *Videiras de cristal* e *Um castelo no pampa (trilogia)*.

A particularidade de *Visitantes ao Sul* está – como aponta o próprio autor, na nota de *Figura da sombra* – em ser uma série composta por quatro títulos que comportam “leituras independentes, mas com similaridades entre si, o que permite o autor classificá-las como “variações sobre um tema” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 261). É oportuno marcar que nosso trabalho analítico se deixa influenciar por esse procedimento, por vezes, retornando sobre o caminho já percorrido, com pequenas variações, na busca de refinar as análises.

Partindo do pressuposto de que *Visitantes ao Sul* são narrativas independentes, mas que apresentam uma mesma temática e um mesmo modo de abordagem ficcional, comportando pequenas variações, dividimos nossa análise dessa produção em três capítulos. Essa divisão busca ainda respeitar o trajeto da pesquisa, ao longo desses quatro anos.

Assim, o capítulo intitulado “Ficção histórica: considerações iniciais” busca recuperar um pouco da crítica acerca da ficção histórica, partindo de nomes como Lukács e chegando a pesquisadores mais contemporâneos como Jameson, Anderson e Weinhardt; visa, ainda, perceber as manifestações dessa forma entre nós, ou seja, o status da ficção histórica na produção brasileira recente.

O capítulo, “As diversas facetas de Visitantes ao Sul, vistas sob o viés da ficção histórica” centra-se na exposição das particularidades de cada título da série; busca, ainda, delinear os possíveis contornos da ficção histórica, tendo em vista a proposta de cada narrativa. Assim, observamos que *O pintor de retrato* enfatiza a relação entre entidades migrantes e nativas; *A margem imóvel do rio* permite uma reflexão entre memória e história; *Música perdida* recupera uma etapa da vida cultural do Brasil, e especificamente do Rio Grande do Sul; e *Figura na sombra* pensa a ciência do século XIX, bem como o caráter do cientista viajante.

O último capítulo, intitulado “Aproximações e distanciamentos em Visitantes ao Sul”, se debruça sobre as similaridades e diferenças entre as quatro narrativas, focando na análise dos elementos narrativos utilizados pelo autor e sua relação com a proposta de escrever uma série de ficção histórica. Nesse capítulo, lançamos mão de algumas teorias oriundas de diversos campos das humanidades, principalmente da própria teoria literária, para entender o desdobramento que as opções de representação do tempo, do espaço e de caracterização das personagens e do narrador possibilitam à trama.

Essas escolhas marcam tanto a filiação externa das narrativas à ficção histórica quando os aprofundamentos internos da retomada da figura do estrangeiro/viajante como mote da diegese.

Assim, pretendemos que o leitor perceba que nenhuma escolha é gratuita na composição das obras, mas que visa atender tanto a coerência externa quanto a coerência interna dos romances. São essas escolhas que possibilitam recriar o “tempo público” e inserir nesse tempo figuras enigmáticas e verossímeis, como são as personagens da tetralogia.

2 FICÇÃO HISTÓRICA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho se propõe a fazer um estudo sobre obras que entendemos como pertencentes à matriz da ficção histórica, de modo que se faz necessário efetivar um breve panorama sobre o percurso teórico-crítico do romance histórico, bem como uma reflexão sobre o alcance dessa forma na produção literária brasileira.

Como ponto fundamental para a reflexão teórico-crítica, partiremos dos conceitos propostos por Lukács, somados aos apontamentos de outros teóricos contemporâneos, buscando ainda verificar a configuração dessa forma literária a partir da década de 90, auge dessa produção entre nós, até a produção atual.

O campo dos estudos literários sempre foi próspero para se pensar as relações com outros discursos. Em diversos momentos da historiografia houve a confluência na ficção de outros discursos originários de campos principalmente das ciências humanas, tais como a história, a sociologia, a filosofia, o cinema, as artes plásticas. Atualmente, tais procedimentos são vistos como extrema naturalidade, uma vez que as próprias fronteiras que dividiam essas áreas foram, senão extintas, bastante precarizadas.

No universo ficcional, uma das formas literárias que mais se prestaram à hibridez ou à diversidade discursiva foi o romance, conforme já assinalou Bakhtin. E entre as formas desse gênero, uma em especial torna-se bastante interessante, porque, ainda que esteja associada a uma espécie de tradição literária, vem evoluindo e transgredindo seu universo formal. Trata-se do romance histórico. Houve um tempo em que a própria denominação dessa forma de romance trazia em si uma contradição, pois se entendia romance e história como termos bastante conflitantes. A celeuma se dava principalmente entre historiadores, pois esses entendiam que o termo histórico remetia, invariavelmente, à verdade, enquanto romance era usado como sinônimo de ficção. A mudança de perspectiva deu-se quando os próprios historiadores passaram a questionar o status de verdade do relato histórico.

Assim, na contemporaneidade, as polêmicas que cercam o termo romance histórico não dizem mais respeito à questão da apropriação contraditória do termo histórico. A reflexão agora recai sobre a ressignificação do termo histórico, ocorrida no seio da História, e sobre a possibilidade dessa forma literária nos dias atuais, em um momento em que o discurso histórico passa por uma série de transformações.

O termo romance histórico é tributário da teoria de György Lukács, pensada na primeira metade do século XX, tendo em vista as reflexões da história de então e sua correspondência com as obras de ficção do século XIX. No entanto, desde Lukács, a forma sofreu profundas mudanças, de tal modo que muitos críticos contemporâneos optam por chamar a essa modalidade de *ficção histórica*, *metaficção historiográfica* ou *novo romance histórico*.

Em nosso trabalho, daremos preferência para o uso da expressão ficção histórica, por entendermos tratar-se de uma denominação mais abrangente e menos eivada do compromisso com o romance histórico de matriz tradicional. Assim, parecemos que essa denominação dá conta das transformações operadas pelo discurso teórico-crítico acerca das relações entre literatura e história.

Na concepção de György Lukács, o romance histórico nasce e morre no século XIX, tendo em vista que o surgimento do romance realista burguês, centrado na configuração do presente, impossibilitaria a continuidade do gênero. Sem dúvida, essa é uma das afirmações mais problemáticas da teoria lukasiana, uma vez que muitas narrativas enfocando o passado histórico foram escritas após o Realismo. A questão é se seriam elas romances históricos, formas mutantes do subgênero ou ainda um novo subgênero como afirmam alguns teóricos (Jameson, 2007; Menton, 1993; Hutcheon, 1991).

A questão, embora seja bastante relevante para o estudo sobre a intersecção entre discurso histórico e ficcional, não é o cerne deste trabalho. Portanto, apenas a veremos de forma sucinta, tendo em vista a necessidade de avançar em outra direção. Não intencionamos responder diretamente a questão proposta por Jameson (2007) “O romance histórico ainda é possível? ”, embora invariavelmente nossas leituras nos direcionem para tal questionamento.

Assim, sem titubear, de pronto já esclarecemos que, enquanto leitores de ficção, observamos que, à parte toda essa discussão crítica, atualmente os autores continuam escrevendo ficções, que, muitas vezes, são romances que se apropriam literariamente de acontecimentos históricos, embora alguns neguem veementemente a denominação de romance histórico para suas obras. Neste sentido, é interessante lembramos a afirmação do crítico Perry Anderson (2007) de que nunca se deixou de se escrever romances históricos desde Scott, ainda que muitos fossem de qualidade duvidosa.

Na contemporaneidade, a recuperação dessa forma literária é tão evidente, a ponto de a crítica Linda Hutcheon (1991) afirmar que toda a ficção do chamado pós-modernismo poderia ser considerada *metaficção historiográfica*. Ainda segundo ela, o surgimento de uma série de narrativas de ficção histórica é decorrente do fenômeno do revisionismo histórico, que nada tem de comum com a ideia de heroizar o passado, pelo contrário, visa desconstruí-lo pelo viés do presente.

Conforme veremos na seção que trata sobre as publicações do gênero no Brasil, aqui também esse fenômeno está atrelado ao propósito revisionista, uma vez que se evidencia a partir da década de 90 do século XX, justamente como tentativa de resgatar criticamente os episódios da história nacional, motivados pelas comemorações dos 500 anos.

2.1 FICÇÃO HISTÓRICA: PERCURSO TEÓRICO CRÍTICO

No ensaio *O Romance histórico* - publicado em 1937, principal referência aos estudiosos do tema - György Lukács assinala o nascimento do romance histórico no início do século XIX, a partir das narrativas do escocês Walter Scott. Segundo o crítico, as obras de Walter Scott seriam as primeiras a empregar, de fato, na intriga romanesca o elemento histórico, compreendido como “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33) ou ainda como definiu Marilene Weinhardt (2011b, p. 26), “a especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens”.

Desta forma, o termo romance histórico remete diretamente ao texto e às ideias de Lukács, sendo que as discussões propostas pelo filósofo têm sido tomadas por muitos como direcionamento teórico-crítico para pensar o conjunto de ficções que “encenam o passado histórico” (WEINHARDT, 2011b, p. 13).

Nesse ensaio, Lukács não se preocupa apenas em descrever os procedimentos empregados por Scott, ele também prescreve quase que uma fórmula, partindo do modelo scottiano, o qual considera um exemplo de romance histórico genuíno. Preocupa-se em estabelecer uma espécie de filiação ao romance histórico, tendo em vista o respeito a certos elementos romanescos observados em Scott. Como exemplo de romances históricos destaca a obra *Os noivos*, de Manzoni e com alguma relutância *Guerra e Paz*, de Tolstói.

Entre os procedimentos que um romance deve apresentar para ser considerado histórico, Lukács destaca os seguintes: as particularidades do tempo histórico devem direcionar a ação das personagens, ou seja, deve haver a interpenetração entre as ações coletivas e individuais; a ação principal caberia às camadas intermediárias e baixas da sociedade, ou seja, aos “heróis medianos”, embora as grandes figuras históricas empíricas possam ser representadas secundariamente no enredo; a ação narrada deveria ocorrer num tempo pretérito à vida do autor (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Podemos observar que muitos dos procedimentos destacados por Lukács são justamente aqueles que representam sua perspectiva marxista da história. Isso explica também por que o romance histórico, segundo ele, só seria possível por meio de uma consciência da história coletiva perpassando a história individual, justificando, assim, o declínio da forma no Realismo e no Naturalismo, movimentos literários em que se focaliza, respectivamente, o individualismo do mundo burguês, e o retrato das agruras do presente, embora ignorando que ambas as coisas eram frutos das “forças motrizes essenciais da história”. (LUKÁCS, 2011, p. 253). O crítico entende que nessas escolas literárias soçobrou a capacidade épica de narrar, colocando o enredo em um eterno presente e diminuindo, portanto, o papel da história nos acontecimentos.

Embora muitos críticos discordem, em muitos aspectos, dos pressupostos de Lukács, a grande maioria tem reafirmado a importância de seu trabalho para se pensar a evolução do romance histórico, assim, “Qualquer reflexão sobre a estranha trajetória desta forma deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida” (ANDERSON, 2007, p. 205).

Como já afirmamos anteriormente, embora um dos pressupostos de Lukács fosse a morte do romance histórico no cenário do realismo burguês, observamos que uma forma derivada, e por vezes muito próxima desse modelo ainda persiste, nos dias atuais. Desse modo, podemos afirmar que o romance histórico mudou desde Walter Scott, sendo que a ele foram acrescentadas novas concepções oriundas da própria reflexão histórica, mas continuou existindo como prática discursiva, ainda que com denominação diversa. Linda Hutcheon (1991, p. 22), por exemplo, chamou de *metaficção historiográfica* a narrativa autorreflexiva que se apropria de “acontecimentos e personagens do passado”.

Partindo do pressuposto de White de que não é possível determinar a natureza concreta dos acontecimentos, na medida em que só temos acesso aos vestígios textuais para recriá-los enquanto fato, Hutcheon (1991) entende que a ficção metahistoriográfica questiona a veracidade do discurso histórico e exterioriza sua condição de “construto discursivo”.

Outro importante estudioso do tema, Seymour Menton, considera que a América Latina, com seu imaginário maravilhoso, forneceu novas perspectivas à reflexão sobre o romance histórico. Mais do que isso, ele situa o aparecimento da nomenclatura para um novo subgênero de romance histórico a partir dos textos dos críticos uruguaios Ángel Rama e Fernando Ainsa, na década de 80, do século XX. Segundo ele, os primeiros a utilizar a expressão *Novo Romance Histórico* para designar as formas peculiares da narrativa hispano-americano (MENTON, 1993, p. 24).

Menton, assim como Hutcheon, entende que um nome que guarda uma dívida tão grande com o século XIX, como a expressão romance histórico, não daria conta das novas características da produção hispano-americana manifestas a partir da publicação de *O reino deste mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier. Ele destaca que as características apresentadas por essas obras como paródia, dialogismo, intertextualidade, anacronismo, consciência metaficcional, entre outros, em muito se diferenciam das destacadas por Lukács. Opta, então, por chamar a essa forma de *Novo Romance Histórico*.

Na atualidade, constituem-se como reflexões basilares sobre essa modalidade narrativa, as efetivadas por Fredric Jameson (2007) e também por Perry Anderson (2007), já citado aqui. Jameson, bastante ligado à teoria lukasiana, no provocativo e sugestivo texto “O romance histórico ainda possível?”, destaca que a forma romanesca do século XIX mudou tanto para se adequar aos pressupostos da modernidade que seria bastante contraditório afirmar que ainda estamos diante de um tipo de romance histórico.

Ao contrário de Hutcheon, para quem o presente está sempre dialogando com o passado, embora muitas vezes o faça para desconstruí-lo, Jameson afirma que vivemos atualmente numa espécie de presente contínuo, tão esvaziado de referências históricas que o olhar para o passado só se dá por necessidade de evasão. Argumenta ainda que, no cenário atual, o público se misturou ao privado, ao mesmo tempo em que as catástrofes, guerras, ou seja, aqueles conflitos que provocavam a consciência

da história sobre o indivíduo, se tornaram tão cotidianos que alteraram totalmente a perspectiva da referência histórica.

As observações do crítico, acerca de nossa relação com a história podem ser comparadas a de outro estudioso, este no campo da História. Koselleck (apud RICOEUR, 1997, p. 367), pensando sobre a época atual, afirma que ela se caracteriza “por um encolhimento do espaço da experiência”, experiência antes possibilitada pela relação entre presente e passado.

Deste modo, essas mudanças na relação do homem com a história e o tempo impossibilitariam o romance histórico, que seria aquela narrativa em que se articulava “uma oposição entre o público ou histórico (definido seja pelos acontecimentos, crises, líderes) e um plano individual, denotado pela categoria que denominamos personagens” (JAMESON, 2007, p.185). Para Jameson, na modernidade dissolveu-se essa dualidade de planos que seria “a condição indispensável para a existência do romance histórico” (JAMESON, 2007, p. 202). Todavia, o próprio Jameson termina sua explanação apontando que “no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos” (JAMESON, 2007, p. 203).

O texto “Trajetos de uma forma literária”, de Perry Anderson, de certa forma, responde às reflexões de Jameson (ambos participaram de um mesmo evento sobre o tema). Anderson, assim como Jameson, retoma Lukács, embora sua análise siga outra direção. Ao contrário de Jameson, ele acredita que o romance histórico ainda resiste, reinventando suas formas e objetos. Aliás, para Anderson, o romance histórico, ou essa “forma literária” como ele prefere chamar, nunca deixou de ser produzida desde o século XIX. O crítico afirma que até a década de 70 do século XX poucas “joias antigas” se aproveitavam do “imenso monte de lixo” produzido na época. No entanto, após esse período, “a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura. Hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX” (ANDERSON, 2007, p. 216). Para o autor, o momento atual é muito profícuo para essa forma narrativa, principalmente na América Latina, que, saindo de um período de ditaduras, sente necessidade de revolver o seu passado traumático.

Nesse sentido, se para Jameson as tragédias cotidianas impossibilitam o olhar para o passado, Anderson, ao contrário, afirma que é justamente devido a elas que o homem contemporâneo sente a necessidade de entender seu percurso no tempo. Ele entende o romance histórico como “forma literária que lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado”, e neste sentido, o romance histórico atual pode ser visto “como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história” (ANDERSON, 2007, p. 19), não uma fuga da história, como acredita Jameson.

Entre os críticos brasileiros, vários pesquisadores vêm pensando a relação entre a história e a ficção, podemos destacar o trabalho dos pesquisadores Antonio Roberto Esteves, da UNESP, e Marilene Weinhardt, da UFPR. As reflexões de Esteves filiam-se aos conceitos de Menton e de seu novo romance histórico, buscando inserir as obras brasileiras no contexto da produção hispano-americana. Marilene Weinhardt, por sua vez, apresenta uma visão mais alinhada à concepção de Anderson, dando contribuições originais para pensar principalmente a produção ficcional brasileira de 1981 até os dias atuais.

Buscando efetivar as bases conceituais de sua sistematização, Marilene Weinhardt (2006a, p.134-135) destaca o que entende como ficção histórica:

Uma resposta mais apressada tende a indicar como histórica aquela ficção que encena o passado. Não é preciso ser filósofo para saber que essa noção é tão vaga que acaba não significando muito se não a cercamos de alguns esclarecimentos. O fonema que se acabou de emitir, as noções sobre criação, expostas por Platão, a infância de qualquer um de nós é passado, o dia de ontem ou o minuto que acabou de passar são passados. O estudo do passado se chama História, mas nem tudo o que passou é objeto da história, porque nem todo passado é histórico. Os historiadores costumam distinguir acontecimento de fato histórico. Dizendo de maneira redutora, transforma-se em fato histórico aquele acontecimento que é aprendido pelo historiador como significativo para entrar em um encadeamento e explicar seu tempo. Ficção histórica é aquela que ficcionaliza a história.

Observamos que a pesquisadora atualiza a própria diferenciação de Lukács entre o romance histórico e o drama de costumes. De tal modo que um romance não é histórico porque situa a ação no passado, mas sim porque aquele passado histórico é determinante para a ação narrativa.

Weinhardt (2006a) entende que a base desse subgênero é sua relação com a história de um modo muito específico, de tal forma que reserva tal denominação para o texto ficcional:

[...] em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico, ou melhor, com discursos históricos (WEINHARDT, 2006a, p. 137).

Podemos observar que tendo em vista a concepção acima citada, uma série de obras brasileiras podem ser lidas como romances históricos, ainda que se afastem em alguns aspectos da prescrição de Lukács.

2.2 PERCURSO DA FICÇÃO HISTÓRICA NO BRASIL

Com relação ao percurso da ficção histórica no Brasil, destacamos que seu início, ainda que com produção em número reduzido, data do século XIX. Neste sentido, bons exemplos seriam os romances *As minas de prata* e *A guerra dos mascates*, de José de Alencar, que recriam enredos ficcionais centrados em episódios históricos do Brasil Colônia.

Até a década de 70 do século XX esse era um subgênero de produção bastante escassa entre nós, quando segundo Baumgarten (2000, p. 170) “assistimos ao aparecimento de um grande número de romances voltado para a recuperação e a escrita da história nacional, que é revisitada em seus diferentes momentos”.

Assim, observa-se que entre as décadas de 70 e 80 do século passado, uma série de romances focalizando acontecimentos importantes de nossa história oficial são publicados. Entre eles, o crítico destaca: *Galvez, imperador do acre* (1976), de Márcio Souza; *A prole do corvo* (1978), de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983), de Moacyr Scliar; *Viva o povo Brasileiro*, (1984) de João Ubaldo Ribeiro; *Os varões assinalados* (1985), de Tabajaras Ruas; *A cidade dos padres* (1986), de Deonísio da Silva (BAUMGARTEN, 2000, p. 170).

Na década seguinte, anos 90, a ficção histórica alcança um número bastante significativo de publicações, conforme apontam os críticos Marilene Weinhardt (2006a) e Antonio Roberto Esteves (2008). Destacam-se alguns títulos: *Videiras de cristal* (1990), de Assis Brasil; *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca; *Sonhos tropicais* (1993), de Moacyr Scliar; *Ana em Veneza* (1994), de João Silverio Trevisan; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes* (1994), de José Roberto Torero; *A última quimera* (1995), de Ana Miranda; *Rios inumeráveis*

(1997), de Álvaro Cardoso Gomes; *Terra Papagalli* (1997), de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta.

Os títulos acima citados se configuram numa amostra de romances que ficcionalizam o passado histórico das mais diversas maneiras. São romances cujos enredos apropriam-se literariamente de acontecimentos históricos sobre conflitos, guerras, migrações; ou ainda do próprio discurso literário, por meio da retomada de autores e personagens literários.

Entre os autores que mais produziram ficções históricas nesse período destacam-se dois nomes. Trata-se de Luiz Antonio de Assis Brasil, de quem analisamos parte da obra nesse trabalho, e Ana Miranda, autora de romances comumente inseridos na linha da metaficção histórica.

Assis Brasil já vinha produzindo romances ambientados em um passado histórico desde a década de 70. *Um quarto de légua em quadro* (1976) e *A prole do corvo* (1978), seus dois primeiros romances situam, respectivamente, o enredo no século XVIII e XIX, abordando a colonização açoriana e a Guerra dos Farrapos.

Na década de 80, dando continuidade a uma obra que já se deixava marcar pelas características desse subgênero, ele publica o romance *Cães da província* (1987), também ambientado no século XIX, e cujo enredo circula entre a vida do teatrólogo Qorpo Santo e um crime absurdo ocorrido em Porto Alegre, na época.

Na década de maior florescimento do romance histórico brasileiro, Assis Brasil contribui com *Videiras de Cristal* (1990); *Um castelo no pampa* – trilogia (1992-1993); *Concerto campestre* (1997) e *Breviário das terras do Brasil* (1997), todos ambientados em um passado constituído historicamente, o que tornam o gaúcho uma referência no gênero da narrativa histórica.

Ana Miranda, que estreara na poesia em 1978, produz em 1989 seu primeiro romance histórico, *Boca do inferno*, no qual ficcionaliza a vida do poeta Gregório de Matos, na Bahia do século XVII. Seu próximo romance, *O retrato do rei* (1990), situa o enredo no século XVIII, focalizando o episódio histórico da Guerra das Emboabas. Nos anos seguintes, a autora publica na linha da ficção histórica, ou metaficção histórica, como parte de sua crítica prefere chamar, *A última quimera* (1995) e *Clarice* (1996), em que ficcionaliza, respectivamente, a vida dos escritores Augusto dos Anjos e Clarice Lispector. Ainda em 1996, publica *Desmundo*, cuja narrativa recria ficcionalmente um episódio empírico do século XVI e *Amrik*, romance sobre a imigração árabe. Por sua proeminente produção, ela também se destaca como uma

autora para quem a matéria ficcional é o passado histórico, e com bastante relevância o próprio passado literário.

As obras e autores acima citados são apenas alguns exemplos dessa tendência que é a atualização de episódios histórico e a eles soma-se uma série de autores que também incursionaram pelo subgênero. Alguns aceitam com naturalidade a denominação de seus romances como históricos, outros relutam contra tal classificação. João Silvério Trevisan, por exemplo, em entrevista a José Castello no caderno 2 de *O Estado de São Paulo*, acerca do romance *Ana em Veneza* (1995) afirma: “Não gosto de romance histórico e não considero que *Ana em Veneza* seja um romance histórico. Nunca me passou na cabeça escrever um romance histórico” (apud ESTEVES, 2008, p. 54). Mesmo à revelia do autor, Antonio Roberto Esteves (2008) e Marilene Weinhardt (2006a) concordam que essa é uma obra que pode ser lida como ficção histórica, justamente por focalizar a ação no passado e fazer “um painel abrangente da cultura brasileira do século XIX até quase o final do século XX [...]” (WEINHARDT, 2006a, p. 154)

No caso da obra *Videiras de Cristal*, a posição do autor é semelhante à de Trevisan. Na nota explicativa, publicada no final da obra, Assis Brasil afirma:

Sempre persegui a idéia de escrever um romance sobre os muckers, um romance que, com maior ou menor fidelidade aos fatos, narrasse a trajetória pessoal de algumas personagens – reais ou fictícias – que tiveram parte de suas vidas ligadas ao episódio do Ferrabrás. Nunca me passou pela cabeça escrever um romance histórico, muito menos uma ‘história romanceada’. Assim, os puristas de plantão devem esquecer o propósito de conferir datas, nomes e eventos; talvez os encontrem subvertidos ou mascarados pela fantasia – não tão feérica – do autor (ASSIS BRASIL, 2002, p. 51).

É interessante destacarmos que, embora alegue não ter a intenção de escrever um romance histórico, o próprio autor cita na nota explicativa uma série de documentos históricos acerca da revolta no morro do Ferrabrás, que segundo ele foram consultados para escrever o romance dos Muckers, mostrando a preocupação em se pautar pela chamada veracidade histórica.

Esteves (2008, p. 54), apesar das advertências de Assis Brasil, destaca que *Videiras de cristal* “segue a seara das narrativas baseadas em episódios históricos” que consagraram o autor gaúcho como “um dos escritores mais importantes da contemporaneidade” e herdeiro literário do também rio-grandense Erico Verissimo. Adiante, Esteves argumentará que, apesar dos protestos dos autores (Trevisan e

Assis Brasil) contra a classificação de suas obras como romances históricos, essa seria a melhor maneira de denominar “essas obras cuja ação ocorre num passado muito anterior ao tempo do escritor” (ESTEVEVES, 2008, p. 55). Observamos que Esteves ainda está empenhado em usar como régua de definição da ficção histórica, ou romance histórico, como ele chama, um dos pressupostos de Lukács que é a narração sobre um tempo histórico “muito anterior” à vida do autor.

Esteves, pensando nos motivos que levam os autores a negar a denominação de suas obras como romance histórico, argumenta que a negativa ocorre por que esses autores associam o romance histórico “aos parâmetros estabelecidos por Sir Walter Scott, no início do século XIX” (ESTEVEVES, 2008, p. 56). O curioso, no entanto, é que segundo ele, essas narrativas:

[...] estão permeadas por uma minuciosa reconstituição histórica, tão cheias de detalhes que muitas vezes se aproximam da reconstituição arqueológica comum nos romances do final do século XIX. Por outro lado, elas mantêm um claro diálogo com uma enorme quantidade de textos históricos e literários, num tom altamente paródico e carnavalizado (ESTEVEVES, 2008, p. 56).

Sem dúvida que a reconstituição histórica é patente em todos os romances do subgênero, uma vez que é ela que garante a verossimilhança e assegura a manutenção do pacto de leitura efetivado junto ao leitor, para que ele acredite que os fatos narrados foram passíveis de ocorrer naquele momento histórico. Contudo, nem todas as obras deixam transparecer o “tom altamente paródico e carnavalizado” com intenção de desconstruir o discurso em que se firmam, no caso o histórico, e há ainda alguns romances que são claramente mais paródicos do que outros. Na seara da década de 90, *Terra Papagalli* (1997), de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes* (1994), de José Roberto Torero, são exemplos claros dessa vertente mais paródica e “debochada” da ficção histórica.

No começo do século XXI, o romance histórico sofre uma guinada. Segundo Weinhardt (2012, p. 246), a ficção histórica que “constituiu uma expressiva linha de força da produção brasileira nas derradeiras décadas do século XX” não se manteve no mesmo patamar no novo século, sofrendo um declínio na “atenção da crítica sobre essa modalidade” e também na própria produção de obras. Conforme alerta a crítica, embora tenha havido uma diminuição no número de obras desse teor, a ficção que se volta para o passado histórico segue sendo uma tendência expressiva no século XXI.

Neste sentido, destacamos ainda a contribuição da produção de Assis Brasil e Ana Miranda. O primeiro dando continuidade à sua literatura do Sul com *O Pintor de retratos* (2001); *A margem imóvel do Rio* (2003); *Música Perdida* (2006) e *Figura na sombra* (2012), em cuja análise centram-se os capítulos seguintes; a segunda revisitando a historiografia literária, com *Dias & Dias* (2002) e *Semíramis* (2014), em que aborda, respectivamente, a vida de Gonçalves Dias e de José de Alencar.

A ficcionalização de personagens literários e escritores, que se apresentava como uma das linhas de força do romance histórico na década de 90, mantém-se firme na primeira década do século XXI. Além das obras de Ana Miranda já citadas acima, são exemplos neste sentido: *A filha do escritor* (2008), de Gustavo Bernardo e *O Dom do Crime* (2010), de Marco Luchesi, *Machado* (2016), de Silvano Santiago que ficcionalizam a obra ou a vida Machado de Assis; *Era no tempo do Rei* (2007), de Ruy Castro, que retoma a personagem Leonardo do romance *Memórias de um sargento de milícias*, recriando uma narrativa na qual essa personagem ficcional convive com a figura de D. Pedro I.

Após 2010, observamos um interesse na ficcionalização do período do Brasil Colônia e do I e II Reinado com a publicação de quatro narrativas enfocando personagens e acontecimentos que vão do século XVIII ao XIX. Referimo-nos à *Máquina de madeira* (2012), de Miguel Sanches Neto; *Em breve tudo será mistério e cinzas* (2013) de Alberto A. Reis; *Quatro soldados* (2013), de Samir Machado de Machado, 2012 e *O bibliotecário do imperador* (2013), de Marco Luchesi.

Um exemplo na contramão da relação entre história e literatura nos é dado pela historiadora Mary Del Priore, que tem revisitado a história por meio dos recursos do discurso ficcional. Em 2007, ela lançou *O príncipe maldito*, um romance de “não ficção”, como declarou Eduardo Bueno na apresentação da obra, sobre o príncipe Pedro Augusto, neto de D. Pedro II. Recentemente, essa historiadora mergulha de vez na apropriação literária do discurso histórico com seu romance de estreia *Beijame onde o sol não alcança* (2015), no qual constrói o relato ficcional de um triângulo amoroso verídico ocorrido nos Oitocentos. Neste sentido, entendemos que a historiadora subverte a lógica usual, segundo a qual são os romancistas que se utilizam do discurso histórico para compor romances.

Mary Del Priore aplica na prática o postulado teórico do também historiador Hayden White, que em seu livro *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX* discute as estreitas relações entre o trabalho do historiador e do romancista. White

considera que o pensamento histórico opera com a representação, portanto, não é isento de ficcionalização. Hayden White, assim como Hutcheon, entende que o historiador tenta explicar o passado por meio da busca de rastros, “achados”, que se perdem nas crônicas do passado. A diferença entre “história” e “ficção” para muitos se deveria ao fato de que o historiador “acha” suas histórias após a pesquisa documental, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. No entanto, ele salienta que a invenção também desempenha um papel importante “nas operações do historiador” (WHITE, 1995, p. 22), de forma que também a história passaria por um processo de invenção.

Afora o exemplo isolado, mas salutar, da historiadora que escreve narrativas ficcionais, um novo elemento é acrescido na relação entre história e literatura no século XXI, esse sim delineando-se como uma tendência. Trata-se da narrativa que recupera o passado histórico por meio da memória, ou melhor, por meio da narrativa em que se ficcionaliza o discurso de memória e que, portanto, se atém a um passado histórico mais próximo do presente da escrita.

A relação entre memória e história não é recente. O tema já foi abordado tanto pela linha da História quanto pela linha da Filosofia da História, respectivamente em *Memória e História*, de Jacques Le Goff e *Memória, história e esquecimento*, de Paul Ricoeur, para citarmos apenas dois exemplos dessa seara teórica. E se a memória é a matriz da história, como afirma Ricoeur (2007, p. 100), nada mais coerente do que a ficção histórica, principalmente a do passado recente, se debruçar sobre o tema.

Neste sentido, o uso como recurso ficcional do discurso memorialístico ou do discurso que o imita, efetiva-se como uma manifestação bastante significativa na ficção histórica recente. Marilene Weinhardt (2012, p. 247), em recente levantamento sobre os romances que ficcionalizam a relação entre memória história, destaca:

Expressiva parcela [de romances], em termos numéricos e particularmente quanto à realização estética, é constituída por discursos em primeira pessoa, figurando a ação de relatar no presente da escrita, ou seja, na contemporaneidade. Os narradores apresentam-se como indivíduos maduros ou mesmo muito idosos, e contam suas próprias vivências, na modalidade memorialística, situando suas ações em conjunção com o momento histórico. Não se tem em vista, nesta seleção, a vertente que se vem denominando autoficção, nem o romance autobiográfico, definido por Philippe Lejeune (WEINHARDT, 2012, p. 247).

A crítica ressalta ainda que, em relação ao uso do discurso de memórias como recurso ficcional, em muitos romances, o tempo da escrita coincide com o tempo de vida do autor. Em outros casos, no entanto, “o tempo do narrador memorialista é situado em faixa que não coincide com o tempo da escrita e do escritor” (WEINHARDT, 2012, p. 247).

No primeiro caso, se tomássemos apenas os pressupostos de Lukács não teríamos um romance histórico, uma vez que não haveria a distância temporal entre a vida do autor e os fatos narrados. No entanto, quase todas as reflexões recentes sobre ficção histórica entendem que esse pressuposto de Lukács é baseado numa concepção de “passado histórico” já superada pelo próprio discurso da história, que cada vez mais se volta para o passado recente.

Eric Hobsbawm registra que há uma “zona de penumbra entre a história e a memória; entre o passado como um registro geral e aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas” (HOBBSAWM, 1988, p. 15). Segundo o autor, essa zona começa com a tradição ou a memória familiar e se estende até o fim da infância, quando reconhecemos que os destinos públicos e privados são inseparáveis e se determinam mutuamente. Esse espaço é chamado de “terra de ninguém” porque os fatos vigoram entre a memória individual e coletiva (HOBBSAWM, 1988, p. 15).

Desta forma, Marilene Weinhardt (2012) entende que os romances que ficcionalizam o passado recente sob o simulacro do discurso de memória, trabalhariam na perspectiva dessa “zona de penumbra”, citada por Hobsbawm. Neste sentido, a crítica destaca que a distância temporal entre a vida do autor e a narração dos fatos não é uma condição *si ne qua non* para a conscientização sobre o caráter histórico dos acontecimentos.

Entre os romances situados nessa “zona de penumbra”, publicados na primeira década do século XXI, que se utilizam do discurso de memórias, do tempo narrado predominantemente no século XX e da conjugação dos eventos pessoais com os sócio históricos, a autora destaca os seguintes títulos: *O fantasma de Luis Buñuel* (2004), de Maria José Silveira; *Não falei* (2004) de Beatriz Bracher; *Sob o peso das sombras* (2004), de Francisco Dantas; *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum; *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher; *Roliúde* (2007), de Homero Fonseca; *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum;

Heranças (2008), de Silvano Santiago; *Yuxin: alma* (2009), de Ana Miranda; e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa.

Marilene Weinhardt alerta que nessa tendência “a listagem é variada”, contendo tanto autores estreantes, como nomes experientes na produção de ficção histórica. Também variam “os espaços geográficos e sociais, seja quanto à origem dos escritores, seja quanto à cena ficcionalizada” (WEINHARDT, 2012, p. 249). A memória também não é um recurso exclusivo dos narradores velhos, como mostram as narrativas de Tatiana Salem e Adriana Lisboa.

Indo além da premissa de Marilene Weinhardt sobre os romances que se apropriam do discurso da memória para estabelecer o diálogo com o passado histórico, entendemos que nessa vertente poderiam ser incluídos os romances nos quais os autores utilizam-se de dados autobiográficos para constituir a matéria ficcional, ainda que o recurso memorialístico não transpareça explicitamente na tessitura narrativa, desde que haja um diálogo entre a memória individual e histórica. Esses relatos circundariam a “zona de penumbra” de fatos históricos que estão entre o espaço da memória e da história.

Sobre a relação desses autores com a história, podemos dizer que eles são, metaforicamente, como o anjo de Benjamim, que a partir de suas memórias olham para o passado, tentando entender a dimensão de suas ruínas individuais e coletivas. São exemplos neste sentido *K. relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski e *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque.

Em ambos os romances, os autores constroem suas ficções a partir das memórias familiares, memórias essas que estão intimamente ligadas à memória histórica. Embora não priorizem a simulação do discurso memorialístico, esses romances se voltam para um passado recente e, tendo em vista a pouca distância temporal, possibilitam que reconheçamos o quanto os destinos públicos e privados estão ligados, além de mostrar os modos pelos quais a memória constitui a história.

K. relato de uma busca trata-se de um conciso romance, que por meio da sobreposição de um conjunto de vozes, tenta recuperar o percurso de Ana Kucinski, desaparecida durante a ditadura militar, centrando-se na narrativa em 3ª pessoa (do pai de Ana), mas entremeado por relatos em primeira pessoa; *O irmão alemão*, de Chico Buarque, por meio de uma narração em primeira pessoa, centra-se na descoberta de um irmão alemão, cujas últimas informações referem-se ao período que antecede à 2ª guerra.

Os exemplos de romances aqui citados nos mostram como a categoria herdada do século XIX encontra novas formas de abordar o discurso histórico, recebendo incursões teóricas da própria história. Essa categoria desconfia de si mesma e marca o seu caráter de construção verbal nas obras metaficcionalis que abordam a obra e vida de autores e o estilo de períodos literários; apropria-se de acontecimentos da história recente por meio dos recursos da memória e passa a tecer suas próprias reflexões sobre a permanência desses eventos na história.

No entanto, seja como filiação à proposta de Lukács, seja como negação dessa, o objeto da ficção histórica ainda é o mesmo: a relação do homem com a história. O romance histórico hoje e ontem trabalha com a noção de consciência histórica, que pode ser resumida em todos os romances como aquele momento em que a personagem se dá conta de que muito de seu percurso se deve às forças do contexto histórico em que está inserido.

Feitas tais considerações sobre as perspectivas teóricas e a produção ficcional dessa vertente na atualidade, doravante vamos abordar a tetralogia *Visitantes ao Sul*, de Luiz Antonio de Assis Brasil pelo viés da ficção histórica.

3 AS DIVERSAS FACETAS DE *VISITANTES AO SUL* VISTAS SOB O VIÉS DA FICÇÃO HISTÓRICA

Entre o grande número de narrativas ficcionais publicadas recentemente, podemos notar que, com relação ao uso do elemento temporal, delineiam-se duas tendências: a primeira é constituída por uma narração ancorada no cenário contemporâneo que, eventualmente, reflete sobre a própria dificuldade de falar do presente; a segunda empreende uma narrativa que se volta para o passado, e ao fazê-lo utiliza-se da perspectiva do discurso histórico.

Entre os autores contemporâneos que situam o enredo de seus romances no passado histórico, como já vimos, destaca-se a figura de Assis Brasil que, como mostraremos, tem se empenhado em criar uma obra atrelando o discurso ficcional ao plano histórico.

Em nosso trabalho, pretendemos analisar quatro obras do autor. Trata-se da tetralogia intitulada *Visitantes ao Sul*, composta por *O Pintor de retratos* (2001); *A margem imóvel do Rio* (2003); *Música Perdida* (2006) e *Figura na sombra* (2012). Objetivamos mostrar que, embora haja variações sobre o enredo desses romances, todos eles se debruçam sobre a vida de certos indivíduos que, por motivações diversas, chegam ao Rio Grande do Sul e são provisoriamente (no caso de *A margem imóvel do rio*) ou permanentemente tragados pelo universo do Pampa.

Uma vez que a inserção desses viajantes na paisagem sulista e o desenvolvimento de suas trajetórias pessoais estão intimamente ligados a uma série de acontecimentos históricos do século XIX, entendemos que as obras dessa tetralogia se configuram no que a crítica literária classifica como ficção histórica. Neste sentido, o objetivo central deste trabalho é estabelecer em que medida uma leitura crítica dessa tetralogia, sob a perspectiva da ficção histórica, se mostra rentável, e ainda analisar os procedimentos romanescos utilizados no desenvolvimento das obras que denotam o uso da história transfigurada pelo viés literário.

Como veremos, a tetralogia *Visitantes ao Sul* se configura sempre pelo contraponto entre o cotidiano interno do pampa e a chegada de alguém de fora desse espaço, trazendo elementos da cultura ocidental (como Ocidente entende-se a Europa) do período. São todos homens desafortunados que, por algum motivo, se descobrem como indivíduos no mundo do pampa, não sem antes negar esse espaço

de barbárie¹. Se as ações individuais das personagens parecem estar em um primeiro olhar desvinculadas das condições sociais, basta uma análise mais profunda para observarmos que elas estão intimamente relacionadas ao momento histórico. Neste sentido, vale frisar que é a própria configuração sociocultural do pampa que reforça o olhar estrangeiro e a dificuldade inicial de adaptação a esse espaço.

Conforme esperamos mostrar, para construir o panorama dessas vidas individuais, nesse espaço com características bem específicas, o autor entrecruza algumas abordagens sobre o tempo e a percepção dele pelas personagens e pelo narrador. Para recriar ficcionalmente o tempo histórico, o autor lança mão de uma conexão entre o tempo individual, garantido nas ações individuais das personagens e o tempo cósmico, vislumbrado no espaço quase mítico do pampa.

De modo geral, podemos dizer que as quatro narrativas são construídas sobre uma mesma fórmula, ou tema, mas o resultado nunca é o mesmo. Neste sentido, observamos, por exemplo, que alguns elementos do enredo se repetem ao longo da tetralogia:

- ❖ A presença do estrangeiro;
- ❖ Os romances se passam no século XIX;
- ❖ O espaço do pampa é determinante na trajetória pessoal das personagens;
- ❖ O narrador exerce a mesma posição nas quatro narrativas: narrador onisciente, com tom professoral;
- ❖ Há a exploração ficcional de uma espécie de imaginário gaúcho em todas as narrativas;
- ❖ Fatos históricos e figuras empíricas permeando a narrativa ficcional;

¹ Para muitas personagens da tetralogia, o Sul é visto como o espaço da barbárie em função da rudeza de seus habitantes e da violência da guerra. Como aponta Mariza Saenz Leme, em reflexão sobre *Os sertões*, e que guardadas as devidas proporções pode ser aplicada à tetralogia assisiana, por muito tempo a interpretação das sociedades operou por meio da dicotomia civilização *versus* barbárie. Sendo a civilização entendida como “sinônimo da Europa que culturalmente se desenvolve de modo ao menos aparentemente hegemônico em moldes iluminista. A Europa do desenvolvimento capitalista – industrial, financeiro, monopolista – do século XIX. Progresso.” e a Barbárie, referindo-se a “tudo que disto se diferencia, se distancia. O outro que não consegue enquadrar. Atraso.” (SAENS apud SILVA, 2001, p. 14).

❖ Personagens femininas secundárias, embora marcantes, inclusive pela postura sexual.

Como o maestro José Joaquim de Mendanha, personagem central de *Música perdida*, Assis Brasil lança mão de um exercício de composição narrativa que se configura em “variações sobre um tema”, como já revelou o próprio autor (2012, p. 261). O tema é a chegada do estrangeiro e sua relação com o pampa. No entanto, as correlações ficcionais internas das obras criam narrativas bastante diversas. Um pintor de retratos/fotógrafo, um cronista, um músico e um viajante/ cientista, todos acabam por mergulhar nesse mundo arcaico, para eles espaço da barbárie, mas também da liberdade individual.

É necessário destacarmos que o termo barbárie aqui evocado, retoma um conceito sobre o qual um grande número de pensadores já se debruçou. O termo bárbaro na Antiguidade servia para denominar quem não era grego ou romano. Identificava assim o estrangeiro, o que tinha outro idioma e outros costumes. Após o Iluminismo, a barbárie se torna um conceito filosófico, uma problemática que envolvia a contradição entre a racionalidade e o rompimento com a unidade ideal da sociedade.

Segundo Jean- François Mattéi, para os pensadores do final do século XVIII, a barbárie significava todo comportamento que rompesse com a harmonia social. Sendo que para muitos esse problema havia sido amenizado pelo pensamento racional do Século das Luzes, ao menos na Europa, estando ainda presente em outras sociedades.

No século XIX, após o triunfo do Positivismo, um grande número de autores, literatos, como Goethe, Hugo, Flaubert, Baudelaire e Poe, mostraram a falência da superioridade civilizatória da Europa, denunciando o progresso das Luzes como o responsável por criar uma sociedade extremamente industrializada, na qual, no entanto, imperava a divisão de classes, injustiça e miséria social. Para eles, no Oitocentos predominava a chamada “barbárie culta” (MATTÉI, 2001).

Embora, como mostra a crítica acima, a Europa tivesse apenas ocultado a ignorância, a guerra e a violência sob o manto do Iluminismo, do progresso positivista e do triunfo da democracia, ela se instaura como um paradigma da civilização, principalmente em comparação com as sociedades dos outros continentes.

No caso, das personagens da série *Visitantes ao Sul*, a sua formação cultural denota sempre um apreço por esse ideal civilizatório que tem na produção europeia um parâmetro, e mesmo aqueles advindos de espaços afastados dos centros

européus acabam por receber essa influência. De tal modo que, ao adentrarem no espaço do Sul, esses homens de formação letrada, artística ou científica, deparam-se com um cenário, que remete em sua cultura de origem a tudo de primitivo e inculto. Por isso o adjetivo bárbaro é tantas vezes utilizado por eles para designar o pampa.

Esses homens, embora pertençam a lugares sociais muito semelhantes, acabam transfigurando, cada um pela profissão que exerce, não só a percepção do espaço, mas também sua relação com o outro. Assim, por meio da fotografia, da crônica de viagem, da música e da ciência, o pampa ganha, ao longo da narrativa, uma dimensão múltipla e complexa.

Uma marca da literatura gaúcha, que tem nas figuras de Verissimo, Dionélio Machado e Josué Guimarães seus maiores expoentes literários, sempre foi a capacidade de refletir sobre a idiossincrasia do Rio Grande do Sul, por meio de uma visão interna, sem, no entanto, se esquecer das inter-relações nacionais. É no conjunto dessa tradição que Assis Brasil pode ser inserido. Todavia, cabe salientar que, nessa tetralogia, diferente dos seus conterrâneos e de sua própria obra anterior, ele constrói a visão desse espaço a partir do olhar do estrangeiro, ainda que seu narrador seja o protótipo do homem sulista.

O tema do estrangeiro está presente em outras obras de Assis Brasil. Em *As Virtudes da Casa*, por exemplo, a passagem de um estrangeiro gera a desagregação dos valores de uma família tradicional gaúcha, no entanto ali a abordagem é de fundo mais psicológico. Na tetralogia *Visitantes ao Sul*, a construção desse olhar estrangeiro possui muitas semelhanças, não obstante, os percursos das personagens serem diferentes, bem como as razões que as trazem ao pampa. Vejamos:

A personagem de *O pintor de retratos*, Sandro Lanari, nasce na Itália, numa família de pintores. Vai estudar em Paris, onde se encanta com a fotografia de Sarah Bernhardt, feita por Félix Nadar, figura muito reconhecida na França da época. Maravilhado com a nova arte, vai ao atelier de Nadar e pede para ser fotografado, mas não se reconhece na foto e, desde então, passa a odiá-lo. Influenciado pela vinda de outros imigrantes italianos, viaja para o Rio Grande do Sul, onde fixa residência, trabalhando como pintor de retratos. Ao longo dos anos acompanha a transformação de um mundo, tanto política como culturalmente. Converte-se à fotografia e volta a Paris para um confronto com Nadar.

A contradição entre o mundo do pampa e a Paris oitocentista é visível na fotografia que Lanari decide mostrar a Nadar, que revela o momento da degola de um prisioneiro, em uma das tantas guerras do Sul.

Em *A margem imóvel do rio*, a personagem é um cronista da casa imperial que, após perder a mulher por quem está apaixonado, viaja ao Rio Grande do sul a pedido do imperador, buscando encontrar um requerente que havia solicitado um título nobiliárquico, prometido vinte anos antes por D. Pedro II. Embora já tivesse estado naquelas paisagens, tudo agora é diferente aos olhos do Cronista. Ele entra no imaginário do pampa gaúcho, integrando-se aos poucos na realidade local. Essa narrativa, ao contrário das demais, estabelece um paralelo entre o microcosmo do pampa e o Brasil em si. No contexto regional presenciamos a morte de um tipo do século XIX, o estancieiro tradicional, ao mesmo tempo, em âmbito nacional, morre também um regime político: a Monarquia.

Em *Música Perdida*, acompanhamos a vida de Joaquim José de Mendanha, Quincazé, músico e maestro mineiro que após uma tragédia pessoal migra para o Sul do Brasil. Quando jovem ele foi aluno do Padre Mestre José Maurício (importante nome da música brasileira do século XIX) e compôs uma cantata grandiosa que se perde, após ter sido enviada a Rossini. Nos acontecimentos da vida desse músico de província imbricam-se os próprios elementos da história cultural do século XIX, e a fixação do personagem no Sul permite traçar os reflexos dessa no contexto gaúcho. Assim como Lanari, em relação a Nadar, Mendanha também não consegue sensibilizar Rossini com sua arte.

Em *Figura na sombra*, livro que fecha a tetralogia, a narrativa se debruça sobre a vida de um botânico. Aimé Bonpland nasceu na França e viveu a era napoleônica, sendo o botânico responsável pelo jardim da imperatriz Josefina. Num século em que as ciências naturais estavam em alta, Aimé Bonpland aceita o convite de Alexander von Humboldt para empreender uma viagem à América. Ambos voltam coroados de glória à Europa, mas cada um toma rumos diferentes. Enquanto Humboldt aproveita seu sucesso na Europa, Aimé Bonpland migra para a América Latina, e se torna estancieiro no pampa, permanecendo como uma figura na sombra de Von Humboldt e da ciência do século XIX.

Como observamos no resumo das quatro narrativas que compõem a tetralogia *Visitantes ao Sul*, é sobre a vida dessas personagens e suas relações com o contexto do século XIX que se articula o enredo dessas narrativas.

Neste sentido, convém explicitarmos que essa perspectiva é fundamental para nosso posicionamento crítico em favor de lê-las como ficções históricas, pois segundo destaca Weinhardt, a base da ficção histórica é sua relação com a história de um modo muito específico, de tal forma que: “Reservamos tal denominação para o texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal” (WEINHARDT, 2006, p.136). Weinhardt (2006, p.136) argumenta ainda que o diálogo “com o discurso histórico, ou melhor, com discursos históricos” pode ser explícito ou não. Assim, a leitura dessas narrativas como ficção histórica explica-se em razão de os acontecimentos, as ações e emoções das personagens estarem intimamente ligado aos determinantes históricos do período em que a narração está situada.

3.1 DIÁLOGOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA EM *O PINTOR DE RETRATOS*

Ao longo de sua carreira como escritor, Luiz Antonio de Assis Brasil tem se dedicado a fazer grandes panoramas da vida gaúcha, se destacando como um dos autores mais produtivos da ficção histórica. São exemplos, neste sentido, *A prole do corvo*, *Um castelo no Pampa*, *Videiras de Cristal* e *Cães da província*, entre outros.

Em *O pintor de retratos* (2001), livro que inicia a tetralogia *Visitantes ao Sul*, o autor se utiliza mais uma vez de elementos da ficção histórica, reconstruindo ficcionalmente eventos da história e da cultura gaúcha do século XIX, e fazendo ainda uma ponte com a cultura europeia de então.

O próprio autor, em entrevista, destaca a importância do elemento histórico em suas obras, pois compreende que “só pela história se entende um povo e sua cultura”, embora seja enfático ao afirmar que não faz romances históricos:

[...] não sou um escritor de romances históricos. O que me interessa é entender as personagens, o que está por baixo. As pessoas, mais do que o fato histórico, que é o pano de fundo. Muitos acham que tenho vocação para destruir mitos, mostrar os podres das personagens históricas e grandes famílias. O que quero é trazer à luz a paixão, o desespero, a tragédia pessoal de cada um [...]. O mito é revisitado para se descobrir sua humanidade (ASSIS BRASIL, 1993, p. 6).

A afirmação de Assis Brasil coopera para entendermos a complexidade que envolve sua produção literária. Na entrevista, ele fala de três pontos salutares de sua

obra, que de modo genérico dizem respeito à relação estabelecida entre a configuração das personagens e a abordagem do tempo. Sua obra intenta trazer ao leitor as paixões, o desespero e as tragédias pessoais das personagens, mas escolhe situar a ação em um tempo histórico bastante restrito, o século XIX, buscando ainda marcar bem os acontecimentos históricos desse tempo. Há ainda a opção pela abordagem do tempo e do espaço que, por vezes, beira a figuração mítica. Esse recurso na utilização dos elementos narrativos cria uma narrativa dinâmica, que em nada lembra a austeridade formal do antigo romance histórico.

O autor não vê com bons olhos a filiação de seus romances à modalidade do romance histórico, justificando que “romance adjetivado não é romance”. Ele entende que mesmo nos romances que se apropriam de fatos históricos “Sua matéria-prima não é a verdade, mas a imaginação e a construção simbólica” (ASSIS BRASIL, 2018).

Para o autor, a História e a Literatura, a partir do Iluminismo se consolidam como discursos diversos, pois, enquanto a primeira “busca legitimação no documento, o qual fundamenta o fato interpretado”; a segunda “não deve nada a ninguém nem a nada, a qualquer documento ou qualquer testemunha; em suma ela se autolegitima, e, assim sendo, sua verdade é interior a si mesma” (ASSIS BRASIL, 2018).

Assis Brasil afirma que, em suas narrativas, “[...] o passado é cenário – e apenas cenário”, e ao escrever busca olhar “para o passado, trazendo-o para uma visão estritamente contemporânea” (Apud SILVA, 2017). Todavia, para fazer a reconstituição ficcional do espaço do pampa, no século XIX, recupera os eventos paradigmáticos dessa época e as personagens empíricas marcantes, em relação com as personagens “criadas” na ficção. Deste modo, a especificidade histórica do passado coletivo condiciona os destinos individuais e o agir das personagens, o que se configura em uma marca da ficção histórica, desde Lukács.

Pensando na especificidade desse subgênero, Célia Fernandez Prieto (1998, p. 177) destaca que a constituição de uma narrativa em ficção histórica se sustenta por três traços, sendo dois de caráter semântico e um de caráter pragmático:

O primeiro, o mais evidente e característico, é a coexistência em seu mundo ficcional de personagens, acontecimentos, e lugares inventados com personagens, acontecimentos e lugares procedentes da historiografia, ou seja, materiais que foram codificados e documentados anteriormente à escrita do romance em outros discursos culturais considerados históricos [...]. O segundo é a localização da diegese (do universo espaço-temporal em que se desenvolve a ação) em um passado histórico concreto, datado e reconhecível pelos leitores graças à representação dos espaços, do ambiente

cultural e do estilo de vida característicos da época (cidades, edifícios, costumes, atitudes, crenças, objetos, vestimentas). O terceiro traço genérico, índice fundamental para a configuração do leitor implícito, e para a proposta do pacto narrativo próprio do gênero, consiste na distância temporal colocada entre o passado em que se desenvolvem os acontecimentos narrados e em que atuam as personagens e o presente do leitor implícito. A novela histórica não se refere a situações ou personagens presentes, mas deve levar seus leitores para o passado, para as realidades mais ou menos distantes e documentadas historicamente² (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 177-178 – tradução nossa).

A partir das assertivas de Fernandez Prieto depreende-se que é condição necessária para a manutenção do pacto da verossimilhança na ficção histórica a construção da diegese baseada nos elementos de um passado público, a que o leitor deve ter acesso *a priori*, ainda que de forma rudimentar. Como passado público podemos entender o conjunto de acontecimentos ocorridos em um tempo concreto, e cuja realização contou com a participação de sujeitos empíricos, historicamente reconhecidos pelo leitor.

Esses são dois recursos utilizados por Assis Brasil em *O pintor de retratos e*, como veremos mais adiante, em outras obras, objetivando, a partir deles, criar um simulacro persuasivo. O mesmo Sandro Lanari, que tem a oportunidade de habitar a Paris oitocentista num momento de grande transformação cultural, posteriormente participará de uma das lutas paradigmáticas do Rio Grande do Sul. Sem dúvida é o processo ficcional, centrado na figura de Sandro Lanari, que permite ao autor relacionar aspectos tão diferentes do século XIX, reunindo na trajetória dessa figura ficcional aspectos da vida central e periférica da época, no entanto para o leitor os aspectos históricos são elementos importantes para dar verossimilhança à trama.

² El primero, el más evidente y característico, es la coexistencia en su mundo ficcional de personajes, acontecimientos, y lugares inventados con personajes, acontecimientos, y lugares procedentes de la historiografía, esto es, materiales que han sido codificados y documentados previamente a la escritura de la novela en otros discursos culturales a los que se reputa de históricos. [...].

El segundo es la localización de la diégesis (del universo espacio-temporal en que se desarrolla la acción) en un pasado histórico concreto, datado, y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característicos de la época (ciudades, edificios, costumbres, actitudes, creencias, objetos, indumentaria). El tercer rasgo genérico, índice fundamental para la configuración del lector implícito, y para la propuesta del pacto narrativo propio del género, consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y en que actúan los personajes, y el presente del lector implícito. La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 177-178).

A vinda de Lanari para o pampa, sua função de fotógrafo itinerante, e depois seu trabalho junto às tropas legalistas, permitirá que aspectos da vida pessoal da personagem se imiscuem na vida social e política da região e vice-versa. Os encontros de Lanari com a figura histórica de Félix Nadar, o mestre da fotografia dos oitocentos, possibilita, ainda, recriar de forma mais ampla o panorama cultural da época.

Em *O pintor de retratos*, estamos, portanto, diante de uma “forma literária que lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado” (ANDERSON, 2007, p. 205), ou seja, nela ocorre a articulação entre o plano “público ou histórico (definido seja pelos acontecimentos, crises, líderes) e um plano individual, denotado pela categoria que denominadas personagens” (JAMESON, 2007, p.185). É a vida de Sandro Lanari que servirá de ponte entre dois espaços geográficos e sociais tão distintos: Paris e o Pampa.

A personagem de Assis Brasil, assim como Garibaldi, cujo retrato está fixado na pousada em que Sandro se hospeda em Porto Alegre, também vive entre a Europa e a América, no entanto a esse faltam a fama e os gestos de coragem do “herói dos dois mundos”. Neste sentido, a própria menção à figura histórica de Garibaldi denota a intenção de aproximação verossímil do passado público; serve ainda de contraponto para fixar os aspectos da psicologia do anônimo imigrante italiano, Sandro Lanari.

Na trajetória de Lanari contrastam-se a memória de uma Europa milenar, e a imersão em uma terra nova na qual a barbárie ainda impera. O Sul é descrito no romance como o espaço de uma brutalidade arcaica, no qual as pessoas cospem no chão; e nas guerras, soldados degolam prisioneiros para poupar balas. Nem mesmo a chegada da modernidade, marcada pela fotografia, muda a postura “dura” do gaúcho frente à vida. Desta forma, observamos o intento da narrativa em construir uma espécie de contraponto entre o mundo do pampa e o mundo europeu, pelo olhar do pintor, um estrangeiro. Tarefa que será perseguida, em toda a tetralogia.

Em *O pintor de retratos*, a barbárie gaúcha se contrapõe à cultura europeia; o Guaíba vazio de mitologias ao milenar Adriático; a pintura simplória de Violante à moderna fotografia da musa Sarah Bernhardt; a arte anônima de Lanari à fama mundial de Félix Nadar. Neste sentido, é mister observar que é a condição de imigrante de Sandro Lanari que liga polos tão distintos.

O próprio Sandro está ligado de forma paradoxal a Nadar, figura empírica e enigmática, que expressa bem as transformações culturais do século XIX, no cenário parisiense. Na ficção, cabe ao fotógrafo francês que, na vida real, fotografou figuras

históricas, inclusive o imperador do Brasil, D. Pedro II, registrar também o desconhecido Sandro Lanari.

Sem dúvida nenhuma, um dos recursos mais interessantes da ficção histórica, justamente por expor seu caráter de simulacro do real, é essa relação entre personagens fictícias e personagens empíricas, adotada desde Scott.

T. Parsons (apud MIGNOLO, 1993, p. 125) pensando a relação do referencial em textos literários, apresenta uma tipologia ontológica das personagens, distinguindo-as em duas categorias: as *entidades nativas* e *entidades migrantes*, referindo-se, respectivamente, às personagens nascidas na própria ficção, e às personagens que migram de um mundo referencial para o universo da ficção.

Em *O pintor de retratos*, Félix Nadar é uma entidade migrante, “pois muda de um mundo onde o reconhecemos como entidade existente para um mundo ficcional” (MIGNOLO, 1993, p. 125). De tal forma que, embora circule em um mundo ficcional criado pelo autor, ele deve manter algumas características que permitam a identificação com a pessoa histórica. Lanari, por sua vez, é uma entidade nativa, “cuja existência não conhecemos antes do romance” (MIGNOLO, 1993, p. 126), sendo que à sua personalidade o autor pode aplicar toda a liberdade criadora.

De modo geral, podemos dizer que é partir da obsessão de Lanari por Nadar, permeado pelas situações históricas a que Sandro toma parte no Rio Grande do Sul, que o enredo se desenvolve. Assim, a relação entre esses tipos de personagem, a migrante e a nativa, é um recurso essencial para a construção da verossimilhança da narrativa.

A retomada da figura de Nadar é patente já nos elementos paratextuais, uma vez que a capa e contracapa do romance se utilizam de uma fotografia da atriz Sarah Bernhardt³ feita por Nadar. Em termos de composição do enredo, essa foto também é essencial à narrativa, pois é por meio dela que Sandro Lanari, ainda em Paris,

³ Nascida em Paris e batizada com o nome de Henriette Rosine Bernhardt (1844-1923), Sarah Bernhardt foi uma atriz francesa conhecida mundialmente e considerada por alguns como “a mais famosa atriz da história”. Bernhardt fez sua carreira nos palcos da Europa na década de 1870, atuando também nos Estados Unidos. Atuando em grandes produções conquistou a fama de atriz dramática, em papéis sérios, ganhando o epíteto de “A Divina Sarah” (FIZDALE; GOLD, 1994).

conhece o trabalho de Nadar; e no pampa é justamente por uma mulher parecida com essa atriz que Sandro se apaixonou, e depois se casa.

Em uma obra de ficção que volta seu enredo para as transformações culturais do século XIX, e que tem na figura de um pintor-retratista sua personagem central, recorrer à pessoa histórica de Nadar, ainda que de forma secundária, é imprescindível, pois ele é uma das figuras mais representativas desse século, no plano histórico-cultural, justamente porque consegue colocar diante de suas lentes uma série de personalidades dos mais variados campos do saber. Neste sentido, o próprio narrador do romance faz um aparte para justificar a magnitude do artista:

Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar. A febre era Nadar. Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo. Isso não o impedira de uma atitude nobre, e cuja repercussão alcança os dias de hoje: franqueara seu atelier para que os primeiros impressionistas fizessem uma exposição, quando os salões oficiais os rejeitavam. [...] Sua fama de gênio, entretanto, veio dos retratos. Todos se submetiam às suas objetivas: escritores, poetas, cientistas, músicos, filantropos, imperadores destronados e reinantes, ministros. Também belas mulheres desnudas, Madame Grandjean cantando em seu papel em Sigfried, atrizes e concubinas de reis como Lola Montez. Mesmo o irritadiço Baudelaire posou para seu amigo Nadar. São as fotos mais expressivas do poeta (ASSIS BRASIL, 2001, p. 20).

Nadar habitava o panteão dessa arte nascente que já denotava o próprio avanço da modernidade, mas que, no entanto, ainda guardava uma “aura mística”.

Conforme destaca Walter Benjamin, em *A Pequena História da Fotografia (1931)*, a câmara escura era conhecida desde Leonardo Da Vinci, entretanto faltava ainda desenvolver um modo de fixar a imagem. Isto só ocorre no século XIX, quando Niépce e Daguerre chegam a esse objetivo. Embora a técnica tenha em muito evoluído desde então, Benjamin considera o primeiro decênio da nova descoberta como o auge da fotografia, justamente por ser o período que antecede sua industrialização, e que tem em figuras com Hill, Hugo, Cameron e Nadar seus respectivos representantes.

Ao pensar os primórdios da fotografia com seus álbuns envelhecidos e figuras opacas, além do sentimento de nostalgia, a narrativa de Assis Brasil nos possibilita uma série de reflexões sobre o século XIX, uma vez que a fotografia é um elemento importante da vida oitocentista e seu desenvolvimento envolve uma série de fatores culturais e socioeconômicos, inclusive em relação ao uso da tecnologia. Nenhuma arte nascente associou-se de forma tão paradigmática à técnica tanto quanto a

fotografia do século XIX. Assim, a história de *O pintor de retratos* transcende os acidentes e incidentes de percurso do jovem pintor, depois feito fotógrafo. Neste sentido, assinala Carlos Reis (2001) que:

A história d' *O pintor de retratos* constitui verdadeiramente um sugestivo motivo de reflexão, em registo de ambulação, pela história da pintura e pela específica questão da representação, num momento crucial: esse momento é aquele em que emerge e se afirma a fotografia, como técnica de fixação da imagem, pondo em causa a nitidez e a precisão da pintura. Mais: esse momento é aquele em que a fotografia, não se limitando a ser uma técnica de representação, quer conquistar uma condição artística autónoma, levando a pintura a procedimentos de deriva artística como os que o impressionismo cultivou.

Aquilo que Sandro Lanari assiste em Paris, sem disso se aperceber nitidamente (até por estar demasiado próximo do que está a acontecer) é a dupla tensão entre tendências distintas: por um lado, a tensão entre a pintura realista de uma realidade impressiva só por si (ou quase) e a pintura das impressões dessa realidade, subjectivamente filtrada por enquadramentos e por luminosidades singulares; por outro lado, a tensão entre a pintura em geral (sobretudo a que já superara os propósitos do realismo) e a fotografia de que Nadar é o expoente máximo.

Como afirma Reis, a pintura esvaziada pela arte realista encontra na fotografia nascente uma ruptura em relação ao modo de apreensão do objeto retratado. Conforme afirma Walter Benjamin, embora ambas tenham um indiscutível parentesco, enquanto a pintura deve sua perenidade à qualidade do pintor, a fotografia está ligada ao próprio carácter existencial do fotografado:

A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no património da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico de seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte" (BENJAMIN, 1985a, p. 93).

Ainda segundo esse pensador, "depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós" (BENJAMIN, 1985a, p. 94).

Conforme observa Benjamin, nesses anos iniciais, o valor da técnica não está dissociado do valor da magia, pelo contrário é como se a fotografia criasse uma projeção do sujeito real, enquanto a pintura, por mais realista que seja, exige sempre

um esforço intelectual de quem a olha e na qual o caráter de cópia, invariavelmente, deixa-se transparecer.

Neste sentido, o percurso de Sandro Lanari sinaliza bem as transformações pela qual a própria arte pictórica passa no século XIX. Nascido numa tradicional família de pintores de Ancona, na Itália, ele é um pintor de retratos que parte para a efervescente Paris em busca de um aprimoramento técnico para sua arte. Na capital francesa encontra a pintura realista em declínio, pois ali predomina a fotografia. Nessa metrópole o artista da representação não é nenhum pintor, mas sim o fotógrafo Félix Nadar.

Desocupado na capital francesa, Lanari desenvolve o hábito de passear pelas ruas da cidade, desempenhando a condição de um *flâneur*⁴ ao estilo baudelairiano. Ao passar por uma vitrine francesa Sandro se depara com uma figura que representa a modernidade e a beleza da nova arte: vê a fotografia da dançarina Sarah Bernhardt em uma posição reveladora e natural que jamais os seus pincéis poderiam ter apreendido. Ele observa a foto que:

De qualquer ângulo trazia gravado o espírito do modelo, a verdadeira psicologia. Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da *Vitória de Samotrácia*. Ao pé do retrato, um cartão: L'Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar (ASSIS BRASIL, 2001, p. 25).

A ideia de que a fotografia era capaz de gravar “o espírito do modelo”, tomar sua “verdadeira psicologia”, registrada pelo narrador por meio da impressão de Lanari, se aproxima da afirmação de Walter Benjamin (1985a, p. 94) a respeito da nova arte: “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar”. Ela é a insígnia do trabalho inconsciente do homem, talvez por isso Benjamin tenha em tão alta conta o trabalho de Nadar e de outros fotógrafos da época, pois coube a eles retratar as suas

⁴ O flâneur é caracterizado com um tipo da Paris oitocentista, mistura de artista e andante, que conhece o espaço urbano e os limites dos anseios do mundo individual. Walter Benjamin (1987) o descreve como a figura essencial do espectador urbano moderno; ele representava a alienação da cidade e do capitalismo. Por isso esse aspecto na descrição de Lanari se torna tão pertinente ao contexto da narrativa. Imortalizado na poesia de Baudelaire, como àquele que deseja “ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”, na obra de Assis Brasil torna-se sinônimo do olhar do artista decadente para as transformações da esfuziante Paris.

personagens envoltas numa aura de mistério e vida, posteriormente não mais alcançada. Ainda que com certo exagero, o narrador de *O pintor de retratos* reafirma a observação de Benjamin:

Tais retratos, espalhados pelas vitrinas e galerias de arte, mais do que o rosto, mostravam a alma dos modelos. Ao simples olhar era possível dizer se aquela pessoa acreditava em Deus, se era socialista ou se gostava de costeletas de carneiro. E isso era completa novidade, num meio em que os retratos fotografados transformavam as pessoas em estátuas de giz.

Alguns atribuíam poderes mágicos a Nadar: tanto o ocultismo como as botinas de elástico estavam na moda (ASSIS BRASIL, 2001, p. 21).

A relação entre Lanari e Nadar, que se dá como espanto para o primeiro num contato inicial entre sujeito e obra, passa por uma espécie de rejeição num segundo momento, quando Lanari pede para ser fotografado pelo famoso artista, pois a foto que vê destoa da percepção que tem sobre si mesmo. A alma capturada por Nadar não reflete a imagem que ele tem de si, por isso ele rasga a foto e a joga no Sena. A partir desse momento instaura-se uma animosidade entre o pintor desconhecido e o retratista famoso: “Naquele momento da História, iniciava-se o ódio metafísico de Sandro Lanari a todos os fotógrafos-retratistas: e todos tinham um nome: Nadar” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 35). Sobre a palavra História grafada em maiúscula, no excerto, Carlos Reis (2001) faz a seguinte observação:

Não se percebe bem (mas provavelmente é essa ambiguidade que importa respeitar) se aquela História maiúscula é apenas a que o romance relata ou se é também em termos muito mais alargados e porventura desmedidos para o protagonista Sandro, aquela que aos historiadores interessa. E contudo, se atentarmos no que está em causa, reconheceremos na história contada um episódio fundamental do que foi uma decisiva mutação de procedimentos artísticos, na segunda metade do século XIX, mutação determinada para consagração da fotografia como técnica e também como arte de representação de pessoas e coisas.

Em um romance que constrói seu enredo recorrendo ao discurso da própria História, faz todo o sentido a observação de Reis. O encontro com Nadar impacta a história pessoal de Lanari, mas também recupera a tensão entre pintura e fotografia, marca da própria história cultural do século XIX.

Após o encontro com Nadar, Lanari sente que precisa superar o artista. Sem exageros poderíamos citar Freud e Lacan e suas teorias acerca da figura do pai, ou mais recentemente Harold Bloom (1991), no sentido de que a figura de Nadar e o

preciosismo de sua arte instauram uma relação de autoridade sobre Lanari. O fotógrafo francês torna-se uma espécie de “oponente sublime” que ele precisa superar, embora não detenha os meios para fazê-lo. Para Nadar, Lanari é figura desconhecida, apenas mais um rosto comum por ele fotografado, ao contrário das figuras como Victor Hugo, Baudelaire e outros intelectuais.

Fracassado em Paris, onde “regurgitava de pintores de retratos, todos morrendo de fome”, pois “A moda era o retrato fotografado. A moda era Nadar e seus congêneres” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 41- 42), Sandro decide então imigrar para o Brasil, pensando que “Lá abaixo, na metade inferior do Planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 48). Observamos que Lanari tem uma imagem do Brasil marcada pelo exotismo, pensamento comum na Europa da época, e que muitas vezes foi reforçada pelos relatos dos viajantes que por aqui passaram no século XIX.

Sandro Lanari, ao chegar a Porto Alegre, depara-se com uma paisagem e uma realidade social nova, e “Seu primeiro espanto foi pela quantidade de negros nas ruas. Pensou que fossem maometanos. Mais tarde saberia a verdade” (ASSIS BRASIL, 2001, p.51). O segundo espanto, não dito pelo narrador, mas deduzido pelo leitor, trata de desmitificar a ideia do Sul como uma selva, ausente de qualquer desenvolvimento técnico, uma vez que ali Lanari depara-se com uma grande quantidade de fotógrafos, todos de nomes italianos como: Terragno, Caligari, Carducci, Lucchese, Ferrari. Uma decepção para Sandro Lanari, pois “Julgava que no Brasil a fotografia não fosse desenvolvida” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 53).

Diante do novo espaço, Sandro entende que é um agente da transculturação entre Europa e o Pampa. Assim, ao comparar a paisagem aquática do Adriático em Ancona, povoado por lendas e cenários de batalhas entre Deuses e homens, “desde épocas sem memória”, ao Guaíba, rio para o qual não dava ainda nenhum sentido mítico, tinha a consciência que “ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização” (ASSIS BRASIL, 2001, p.55).

Observamos que na reflexão de Sandro transparece uma contraposição entre a cultura europeia e a cultura brasileira, especificamente a do Sul. Esse procedimento é recorrente nas obras de Assis Brasil, principalmente nos romances posteriores, integrantes da tetralogia, como *Música Perdida* e *Figura na sombra*. Nessas três obras, o olhar para a paisagem e para a cultura sulista é marcado pelo sentimento de estranhamento, próprio do estrangeiro que não se reconhece no espaço do outro.

No pampa gaúcho, Sandro Lanari tenta se dedicar à pintura, retratando em poses congeladas as autoridades políticas e eclesiásticas de Porto Alegre. Um dos retratos que pinta é justamente o de Júlio de Castilhos, uma das figuras mais conhecidas da política gaúcha. O narrador não cita explicitamente o nome do político, mas o leitor que conhece minimamente a história do Rio Grande do Sul, ou a própria produção⁵ de Assis Brasil, sabe pela descrição tratar-se dessa figura empírica: “Era adepto de Auguste Comte. Meio gênio, redigira sozinho a constituição do Estado, a primeira e última constituição positivista do mundo” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 91).

É interessante observar que Sandro tem a oportunidade de participar em dois momentos da Revolução Federalista: primeiro pintando a figura política de maior destaque de um dos lados; depois na condição de fotógrafo de uma das unidades legalistas favoráveis a Júlio de Castilhos.

Pela mesma época em que pinta o retrato do presidente da câmara, Sandro é contratado para fazer o retrato de uma família local, indo morar justamente na casa de Violeta, moça enigmática por quem nutre uma paixão, e cuja “semelhança com o retrato de Sarah Bernhardt era tão assombrosa que a adolescente poderia ser a própria atriz” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 56); embora o narrador declare que “sua homônima fotográfica fosse bem mais bonita”.

Assim, ainda que Sandro Lanari fuja de Nadar, inconscientemente até na sua paixão pela jovem gaúcha ele projeta sua admiração pelo artista, tanto que “Passou a fantasiá-la perfumada, recém-saída do banho, envolta na veste romana, como no retrato de Nadar” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 75). O caso entre os dois se torna concreto, mas é descoberto pelo pai da moça, obrigando o pintor a fugir para o interior gaúcho, para poupar a vida.

Sandro torna-se, então, um pintor itinerante, enraizando-se cada vez mais nas terras brasileiras:

E assim ia palmilhando o Rio Grande. O panamá tornava-se ruço, e suas roupas transformavam; em dois meses ele poderia, ao longe, ser confundido com um gaúcho.

⁵ Assis Brasil, em *Perversas famílias*, volume 1 da trilogia *Um castelo no Pampa* já havia abordado de forma direta a figura de Júlio de Castilhos.

Às vezes ouvia falar da revolução que iria estourar. Admirava o céu noturno, crivado de estrelas enlouquecidas que caíam como um risco de luz. Conheceu animais novos e complicados. Banhou-se em rios tão lodosos que os peixes tinham sabor a barro (ASSIS BRASIL, 2001, p. 116 - grifo nosso).

Conforme observamos, a integração de Sandro Lanari ao espaço gaúcho se verifica inclusive nos modos de se vestir, e nesse sentido, o próprio chapéu, comprado no dia do desembarque, é um símbolo dessa incorporação cultural pela qual passa.

Na passagem por esse universo distanciado do espaço urbano, cada vez mais a personagem adentra numa perspectiva individual e cósmica do tempo repercutida na sua relação com a natureza e consigo mesmo; no entanto o tempo histórico ameaça essa tranquilidade com a guerra anunciada.

Ao mesmo tempo em que mergulha na cultura local, e nesse sentido, os banhos nos rios gaúchos ganham uma representação metafórica, Lanari se despede dos acessórios da cultura europeia. É por esse tempo que simbolicamente, “para demarcar sua nova existência”, ele joga o *Il Libro dell'Arte*, de Cenino Cenini, dado pelo pai e que trazia consigo desde Ancona, acreditando que esse não tinha “nenhum valor nesta parte do mundo” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 118). Na nova função, ele pinta fazendeiros, patriarcas e matriarcas, vaqueiros e até defuntos; troca suas tintas importadas por matérias primas locais, que adquire com ajuda de seu acompanhante nativo, um índio; mas mesmo nesse universo perdido no pampa não se esquece de Nadar, tampouco de Violeta.

Ao fazer suas pinturas com materiais e tintas improvisados achava aquilo “muito precário, mas quando a tinta começasse a craquelar e o pano se desfiasse, ele já estaria morto. E tudo seria atribuído ao tempo. *Tempus edax rerum*, ele sabia das *Metamorfoses*” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 118). Embora cada vez mais esquecido da Europa, é com Ovídio que ele reflete sobre a fugacidade do tempo, e mais uma vez afirma a inferioridade do pampa: “De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande, terra tão inculta e provisória” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 118).

Logo a revolução já anunciada, rompe com o silêncio da paisagem campestre e com as experiências tranquilas de Sandro Lanari, pois se trata de uma revolução bárbara, que se insere como uma mancha nos anos iniciais da República:

No Rio do Grande de Sul as revoluções ocorriam sem que as causas ficassem claras. Houve muitas revoluções. Significavam disputas de poder entre senhores da aristocracia bovina. Na infância da República aconteceu um dos

mais selvagens conflitos da História. As partes digladiavam-se nos campos sem fim. As peijas eram travadas com fuzis, baionetas, lanças, facões, sob o comando de proprietários rurais improvisados em coronéis. *Eles levaram seus servos para luta, formando esquadrões de cavalaria. Eram esfarrapados, feios, sórdidos* (ASSIS BRASIL, 2001, p. 120 – grifo nosso).

No excerto, o narrador alerta para a diferença social entre os “coronéis” que comandavam as batalhas em prol de seus interesses e os soldados que, de fato, faziam a luta. Chama a atenção, ainda, a expressão “servo” que remete à estratificação das classes na Idade Média.

Em um espaço acostumado a tantas guerras, no qual as mulheres criavam os filhos sozinhas, esperando a próxima revolução vir ceifá-los, faceta do pampa imortalizada na frase do capitão Rodrigo Cambará: “Cambará macho não morre na cama!” (VERISSIMO, 2009, p. 264), a guerra entre pica-paus e maragatos ainda assusta, principalmente pela crueldade da degola empregada em ambos os lados:

Como resultava caro manter os prisioneiros, matavam-nos. Esses infelizes eram organizados numa fila, e um homem cruel, chamado degolador, rasgava-lhes as carótidas com uma faca. O agonizante, entregue a si mesmo, levava as mãos à garganta, tentando estancar o fluxo de sangue. [...] Por vezes eram degolados cinquenta em só um dia (ASSIS BRASIL, 2001, p. 120).

Os episódios da degola já foram revisitados historicamente por muitos estudiosos, como também aproveitados pela ficção, anteriormente. O historiador Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, por exemplo, em seu artigo *Fronteiras de sangue no espaço platino: recrutamentos, duelos, degolas e outras barbaridades* (2004), analisa tanto os escritos históricos quanto os ficcionais de autores brasileiros e latino-americanos que retomam “a hora da faca”.

Em *O pintor de retratos*, o morticínio da guerra e a barbaridade da degola não escapam ao narrador que faz uma crítica política: “Por vezes eram degolados cinquenta em um só dia. Os coronéis esqueciam-se de comunicar esses morticínios a seus superiores. E os superiores dedicavam-se à política” (ASSIS BRASIL, 2001, p.121).

É também do narrador a observação que opõe a realidade que circunda Sandro Lanari à que circunda Nadar: “Em Paris, Rodin esculpia *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *L’après midi d’um faune*. Nadar consolidava-se como maior fotógrafo do século, ao retratar Debussy e Rodin” (ASSIS

BRASIL, 2001, p. 121). Assim, enquanto Lanari se perde na brutalidade do Pampa, Nadar se consolida como um dos maiores nomes da arte oitocentista, em Paris.

No decorrer da guerra, o pintor italiano acaba recrutado à força pelos legalistas, tropa favorável ao governador Júlio de Castilhos. Ele ocupa um papel secundário nessa guerra que não compreende, a ponto de o narrador afirmar que a tática militar era “assunto impenetrável para Sandro Lanari, tal como o foi para Fabrizio del Dongo em Waterloo” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 128). Como a personagem de Sthendal, Lanari não entende os acontecimentos que presencia. Ele não sabe que participa de um dos conflitos mais importantes do Rio Grande do Sul. Isso porque na narrativa histórica a personagem participa dos acontecimentos históricos, mas não tem consciência de sua amplitude, pois vive na mesma época em que ocorrem os fatos. Só as gerações posteriores saberão. No caso do romance, apenas os leitores.

É na função de fotógrafo que o italiano dará sua contribuição à revolução, uma vez que cabe a ele registrar um dos momentos mais sanguinário da guerra – a degola de prisioneiros maragatos, por Adão Latorre. Latorre é uma figura empírica a quem se atribuem 300 mortes na batalha de Rio Negro, no entanto, segundo o discurso oficial, ele degolava para os maragatos e não para os castilhanistas⁶ como descreve a narrativa. Ao reconstituir a figura de Adão Latorre, o autor recorre, portanto à imaginação:

À frente de um grupo de soldados erigia-se o vulto sombrio de Adão Latorre. Era uma pausa na carnificina. Latorre tinha o torso nu, lavado em sangue. Os cabelos empastavam-se de suor. Limpou a testa com as costas das mãos que empunhavam a faca. Era uma faca pequena, infantil. Entregaram-lhe um jovem de rosto digno, barba cerrada. Na Europa podia ser um príncipe. Em meio a insultos obrigaram-no a ajoelhar-se. Latorre veio por detrás. Em sua mão, a faca luziu. Com ela bateu de leve no nariz do prisioneiro. Surpreendido, ele alçou a cabeça. Num movimento rápido Latorre cortou-lhe as carótidas. O homem tombou para a frente, rendendo-se à morte como se a esperasse desde o nascimento. Os esguichos de sangue pulsavam, ampliando a enorme mancha escura do chão. Os soldados riam. Um deles chutou o flanco do moribundo (ASSIS BRASIL, 2001, p. 135).

⁶ A narrativa afirma que a personagem Sandro Lanari foi capturada pela “quinta unidade legalista”, homens que usavam lenços brancos. Esses grupos eram enviados pelo governo republicano para ajudar Júlio de Castilhos no combate aos federalistas de Gumercindo Saraiva. É inserido nesse grupo, na função de fotógrafo, que Lanari registra a degola feita por Adão Latorre. Assim, observamos que Assis Brasil subverte a história oficial colocando na tropa do italiano uma personagem que, no universo empírico, estaria no grupo oposto. O fato é que o uso dessa figura, bastante conhecida dos rio-grandenses, traz uma familiaridade à cena narrada.

Observamos que a cena da degola é narrada com objetividade por um narrador observador, que à semelhança de um jornalista, descreve a ação, mas que não deixa de emitir sua opinião acerca daquilo que observa, por exemplo, quando ele se refere ao episódio como “carnificina”. Embora o narrador tente mostrar a naturalidade com que a degola ocorria, o uso da descrição direta e da gradação passam uma ideia contrária para o leitor, que se choca com a frieza da cena.

A escolha narrativa, marcada por orações curtas, que trazem um apelo imagético, cria uma tensão para a cena, desencadeando uma dramaticidade que dificilmente poderia ser apreendida pelo discurso histórico. Conforme destaca Ricoeur (1997, p. 326), “a ficção tem que provocar o horror da presença”, ou ainda “a ficção se põe a serviço do inesquecível”, de tal forma que a narração de Assis Brasil retrata a tensão e o horror do instante como em uma imagem fotográfica.

A “experiência monstruosa” não deixa de ser fascinante para Sandro, a ponto de fazê-lo vencer “a repugnância e o medo” e registrar o momento exato em que a faca rompe uma carótida: “Sandro tirou o obturador, fechou-o. E num único gesto, Adão Latorre degolou o prisioneiro” (ASSIS BRASIL, 2001, p.135). Esse é mais um ponto favorável à nova arte pictórica, pois essa apreensão no momento da ação seria impossível se Lanari pintasse um quadro realista. Observamos que com a mesma rapidez com que Latorre degola o prisioneiro; Lanari registra o fato e o narrador descreve a cena. Desta forma, esse recurso, marcado por orações curtas, recheadas de verbos de ação, inserem o narrador no instante narrado, como se ele mesmo presenciasse a cena e precisasse, em tempo real, descrevê-la ao leitor.

É preciso salientar que não há em Sandro Lanari a intenção de fazer um registro histórico ou uma denúncia social, como ocorre a outros fotógrafos empíricos⁷ que registram momentos de crises humanitárias, tanto que sua foto será mantida em segredo, até o confronto com Nadar. No entanto, mesmo que não se enfatize na narração, sua foto é uma denúncia da atrocidade das guerras, no Sul. Nesse caso, “a

⁷ Citamos nesse caso, Mathew Brady e seus colaboradores Alexander Gardner, Timothy H. O’ Sullivan, que documentaram a Guerra Civil Norte Americana (1863). Por meio da técnica do daguerreotipo, eles “criam imagens mais diretas e concretas, longe dos cânones retóricos ou pictóricos”. (FABRIS, 2008, p. 25). E ainda o trabalho de Alice Seeley Harris, pioneira na fotografia documental, que retratou e denunciou as atrocidades cometidas no Congo pelos colonizadores belgas. (JERONIMO, 2002, p. 6-8). Disponível em: http://ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_As_provas_da_civilizacao_fotografia_col.pdf.

câmara fotográfica é o olho da história”, como aponta Mathew Brady (apud FABRIS, 2008, p. 24).

A barbárie da degola assombra Lanari a ponto de fazê-lo abandonar a tropa, pois “[...] não conseguia mais dormir de tantos pesadelos com o degolado” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 136). No entanto, ao copiar a foto, já na cidade, não deixa de vangloriar-se intimamente por seu feito, comparando-se a Nadar: “Nadar nunca teria obtido uma foto como aquela. Nadar era um fotógrafo de maricões, safados e financistas” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 137).

Tomado de orgulho próprio ele convence-se de que “Essa foto seria o sinal de sua arte” e, portanto, “Valia mais que todas de Nadar” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 137). Sandro Lanari denominou-a, a partir de então, de a *Foto do destino*, pois considerava que “o Destino decretara aquela execução. O Destino o enviara para ali, com a sua câmara” (ASSIS BRASIL, 2001, p.137), e “Decidiu, então, que outra pessoa no mundo, somente uma entre todas sobre a face da terra, só essa pessoa deveria pousar os olhos sobre a foto do Destino” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 138).

Conforme observamos pelos excertos acima, Lanari apresenta uma verdadeira obsessão por Félix Nadar, homem com quem teve apenas um contato passageiro, mas que o afetou de modo muito particular. Sandro se insurge não contra o homem Nadar, de quem pouco sabe, mas contra o profissional. A arte de Nadar representa uma ameaça a Sandro e à sua identidade, talvez porque o fotógrafo francês detenha os meios e o talento que Sandro não possui.

Passada a guerra, a vida segue; Sandro casa-se e torna-se um fotógrafo próspero, mas nunca alcança a altura de um Nadar, cuja grandiosidade e fama continuam ofuscando sua trajetória periférica. Um dia resolve ir a Paris para um último encontro, no bolso do paletó leva a fotografia do degolado, buscando impressionar Nadar e enfim mostrar seu valor como artista.

Ao chegar ao ateliê do fotógrafo, pede para ser registrado mais uma vez pela câmara de Nadar. No entanto, novamente não se reconhece na foto que vê. Num gesto de enfrentamento, decide mostrar a foto do degolado a Nadar, alegando que ele sim era capaz de apreender a alma do fotografado. Todavia não consegue a admiração que buscava, pelo contrário, é duramente repreendido pelo artista:

– Isso não é arte. Isso é um ato de barbárie. – Sua atitude, naquele corpo fraco adquiria um vigor improvável. – Antes tivesse socorrido esse infeliz, em vez de tirar fotografias. – O Mestre tinha os olhos ardentes: – fotografar

condenados à beira da morte é um ato imbecil e torpe. Para captar a alma de alguém, é preciso que seja o homem por inteiro. Aí teremos arte. E só possuindo uma alma se é artista. – Sandro recuava. Nadar dava um passo à frente. – E saia daqui, e nunca mais apareça (ASSIS BRASIL, 2001, p. 178).

Nesse embate final entre criatura empírica e ficcional vemos delinear a grandeza humanística de Nadar. A foto causa repulsa ao fotógrafo famoso, que nela vê a expressão da barbárie e não a sensibilidade do artista. Sem reconciliação, Sandro Lanari deixa Paris, Nadar e sua tentativa de se igualar ao mestre para sempre.

A figura enigmática de Nadar volta ao descanso, sabendo-se pertencente ao panteão dos homens que mudaram sua época. Sandro Lanari, por sua vez, perde-se na paisagem europeia, e ainda no trem rasga a fotografia tirada por Nadar. Como nos pedaços do retrato depois encontrado por estudantes, ele é o sujeito anônimo, o homem fragmentado, marcado pelas experiências pessoais e físicas dos dois mundos: o mundo de Paris e a sutileza de Nadar; o mundo do Pampa e da barbárie da guerra.

A frase que encerra o romance: “– e com olhos de sábio, olhos que tanto viram e tanto amaram, percorreu a solidez terrestre dos campos e o devaneio infinito das nuvens” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 181) marca sonoramente a assinatura de Assis Brasil no romance. Imitando Rachmaninoff – que terminava suas obras com a sua assinatura: ‘pam, taram-ram: Rachmaninoff!’ – ele imprime à frase o ritmo “tatara-tatara, tatara-tatara-tatara” (ASSIS BRASIL apud MACHADO, 2007, p. 32). Assim, com a harmonia da música encerra esse romance, primeiro da série a retratar as dissonâncias e as variações da vida humana.

Uma das formas de constituir a verossimilhança em uma narrativa histórica é fazer as personagens ficcionais contracenarem com as personagens empíricas daquele tempo histórico, assim como inseri-las em um conjunto de eventos marcantes do período, ainda que detenham uma função secundária na ação.

Uma vez que o tempo histórico se marca por um conjunto de conectores temporais, entre os quais estão os eventos paradigmáticos e os valores das gerações que participam desses eventos, cabe ao autor, por meio das personagens da ficção histórica, fazer o contraponto entre as ações individuais das personagens empíricas ou fictícias, e as marcas desse passado público. Em *O pintor de retratos*, observamos isso na relação entre Sandro Lanari e Félix Nadar, bem como no papel por eles desempenhado no contexto de sua época.

3.2 LABIRINTOS DA MEMÓRIA EM *A MARGEM IMÓVEL DO RIO*

Como já dissemos anteriormente, tratar do romance histórico é tratar da utilização de elementos narrativos tendo em vista recriar pela variável imaginativa um passado público para o leitor. Para tanto, podem ser trazidos à cena personagens empíricos, acontecimentos históricos, reflexões sobre a mentalidade de uma época, ou seja, os elementos variados de que se serve o discurso histórico para construir sua matriz discursiva. Na verdade, as relações estabelecidas entre esse “passado público”, próprio do discurso histórico, e o jogo de representação pela ficção, mesmo em obras que fazem parte de um projeto em comum, como é o caso da tetralogia aqui enfocada, assumem configurações diversas.

Nesse segundo romance da tetralogia, *A margem imóvel do rio* (2003), mais uma vez o autor lança mão de um conjunto de referenciais históricos somados à força criadora da imaginação. Tomando como base um fato histórico, a visita do Imperador D. Pedro II ao Rio Grande do Sul, cria um enredo narrativo em que figuras ficcionais estabelecem relação com personagens empíricas e participam, ainda que de forma secundária, de eventos paradigmáticos do período.

Esse imbricamento entre entidades nativas e migrantes, como vimos muito recorrente no primeiro romance, mantém a própria coerência da diegese.

A figura do Imperador, embora seja personagem secundária na trama, é um elemento muito importante para as ações desenvolvidas pela personagem principal. Por isso ela é aproveitada desde a capa do romance, que apresenta uma foto do Imperador associada a outros índices que retomam a figura imperial, como o brasão, uma moeda e uma nota de 500 réis com a imagem real.

O capítulo 1 da narrativa, inserido logo após o prólogo, se fixa justamente na entidade migrante do imperador D. Pedro II:

Os jornais humorísticos do século XIX informam que Sua Majestade o Sr. Pedro II, Imperador e Defensor Perpétuo do Brasil, protetor das Ciências e das artes, também chamado pelo vulgo Pedro Banana, tinha o curioso hábito de repetir “já sei, já sei”. Falavam-lhe muitas variadas coisas e, para defender-se do tédio, ele abreviava as conversas. Usava solenes barbas em leque, muito branquinhas e isso era o bastante para que não insistissem. Tinha horror às disputas, mas suas decisões eram categóricas (ASSIS BRASIL, 2003, p.11).

Observamos que o narrador apresenta uma visão distanciada, atribuindo aos jornais humorísticos a crítica à personalidade do imperador e contraditoriamente se referindo a ele pelos epítetos que definem sua faceta culta e humanística. A fama de categórico de D. Pedro também contraria a ideia de que ele era um Pedro Banana.

Após essa visão que não é em nada dessacralizadora, embora transpareça inicialmente, num gesto de aproximação e reflexão o narrador afirma: “Como *não tivemos* Idade Média, *esse talentoso monarca preenchia* nossas vagas aspirações de antiguidade e nobreza. D. Pedro não foi amado nem temido: foi uma necessidade romântica” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 11- grifo nosso).

Como veremos, a figura de D. Pedro tem um peso fundamental para a narrativa e para a própria configuração do protagonista, que somente no Sul consegue se libertar do peso de estar à sombra dessa figura enigmática do século XIX.

Em *A margem imóvel do rio*, as escolhas narrativas de Assis Brasil, além nos propiciarem refletir sobre a relação entre personagens migrantes e nativas, permitem-nos, ainda, efetivar uma importante discussão acerca dos fenômenos da memória, seja ela individual ou coletiva e sua associação ao discurso de teor histórico. Para dar conta de tal reflexão lançamos mão da obra *Memória, história e esquecimento*, de Paul Ricoeur, um estudo sobre a memória sob a visada da fenomenologia que, em muitos aspectos, aprofunda as discussões sobre a escrita da história iniciadas em *Tempo e narrativa*.

Como registramos anteriormente, no panorama da ficção histórica contemporânea no Brasil, o romance que se apropria da forma ou conteúdo do discurso de memória tem sido uma linha muito produtiva. No entanto, é necessário esclarecermos que *A margem imóvel do rio*, tanto por sua estrutura formal, quanto por aquilo que se propõe a narrar, não se trata de um romance de memória, sendo antes um romance que reflete sobre o fenômeno da memória em sua relação com a história. Neste sentido, não deixa de ser pertinente utilizarmos a fenomenologia da memória de Ricoeur para pensarmos tanto a memória coletiva quanto a memória individual, pois conforme ele questiona:

Por que a memória deveria ser atribuída apenas a mim, a ti, a ela ou ele, ao singular de três pessoas gramaticais, suscetíveis quer de designar a si próprias, quer de se dirigir cada uma a um tu, quer de se narrar os fatos, os gestos de um terceiro numa narrativa de terceira pessoa do singular? E por que esta atribuição não se faria diretamente a nós, a vós, a eles? (RICOEUR, 2012, p. 105).

Paul Ricoeur questiona, neste excerto, os limites que os tradicionais discursos sobre a memória dispuseram sobre a *quem* pertence o direito de memória, mostrando que a memória pode ser individual, mas também coletiva, não sendo, portanto, imperativo de uma primeira pessoa. Da proposta de Ricoeur recolhemos, principalmente, as reflexões sobre a memória como “matriz da história”.

Em *A margem imóvel do rio*, o mote da narrativa é uma viagem que o cronista da Casa Imperial, denominado apenas como o Historiador, faz à província do Rio Grande do Sul em 1889, em busca de Francisco da Silva, o autor de uma “petição minúscula” destinada ao Imperador. Nessa petição, o estancieiro gaúcho pedia o cumprimento de uma promessa de D. Pedro II quando de sua passagem pelo Rio Grande do Sul. Reivindica o título de Barão da Serra Grande com que D. Pedro II prometera agraciá-lo como forma de agradecer a hospedagem que sua comitiva recebera.

Em relação aos demais protagonistas da tetralogia, esse é o único que não tem um nome, apenas uma designação que diz respeito à sua função social e profissional⁸. Como mostraremos adiante, ao longo da narrativa, a personagem vai adquirindo uma autonomia que não se verifica no início da trama.

Nas outras narrativas, o discurso centraliza a figura do imigrante; nesta a personagem é alguém que viaja, mas que não fixa residência no Sul, no entanto o percurso muda sua vida interior; de onde inferimos que a viagem é o tema central do romance. E tanto a viagem física quanto a metafórica estão atreladas aos espaços da memória. No caso da viagem física ela busca resgatar a memória coletiva, ao passo que a viagem interior que a personagem trava consigo mesma efetiva um resgate da memória individual.

Vinte anos após a viagem imperial ao Rio Grande do Sul, o monarca, que não se recorda da promessa requerida na carta, decide chamar o Cronista da Casa Imperial, seu “homem de memória” que acompanhou a comitiva do regente e fez os registros da viagem.

⁸ Na narrativa a personagem ocupa a função de Cronista da Casa Imperial, no entanto é designado na narrativa por diversas vezes como o Historiador. Embora haja uma diferença conceitual, aqui adotaremos por vezes as palavras cronista e historiador como sinônimos para se referir à personagem, sem, contudo, nos restringirmos apenas à função profissional.

O Cronista Imperial, no caso, o Historiador, também não se recorda do autor do requerimento e diante da irritação do Mordomo-mor da Casa Imperial, justifica-se: “Mas isso faz muito tempo. Foram muitos os pousos, e as estâncias são todas iguais. Além disso, já não tenho a memória de antes” (ASSIS BRASIL, 2003, p.13). O Historiador argumenta ainda que outra razão de não se lembrar, era que tal assunto não é “digno da História”.

De volta à sua casa, o Historiador consulta suas anotações, não sem algum sofrimento, uma vez que “a mera evocação dessa viagem provocava-lhe uma nostalgia sem remédio”, pois “Ao regressar, ainda no cais, soubera que cinco dias antes a esposa havia morrido” (ASSIS BRASIL, 2003 p.18). Destacamos que aqui pode estar uma das razões do impedimento da memória do cronista, tendo em vista os apontamentos de Ricoeur sobre o fenômeno do esquecimento.

Em suas anotações, o cronista não encontra nada de concreto sobre Francisco da Silva em seu registro do “périplo de dois meses” pelo pampa, no entanto, a leitura suscita-lhe uma lembrança que antes de tudo é sensível, pois “ao segurar o caderno ele sentia de novo o frio sulino”. Lembra-se da precariedade das casas de estâncias para combater o inverno rigoroso: “Não havia lareiras. Ele não sentia a ponta dos dedos. À noite, os pés congelavam, mesmo sob várias mantas de lã” (ASSIS BRASIL, 2003, p.18). Essa relação entre o frio do Sul e a precariedade das estâncias, aparece no relato de viajantes empíricos do século XIX como Saint Hilaire⁹, por exemplo.

Após uma primeira busca sem sucesso, o Historiador/Cronista volta-se novamente para o seu caderno, revisando-o página por página. A busca obsessiva tem uma razão, pois do sucesso dessa depende “sua dignidade de Cronista da Casa Imperial e a respeitabilidade do próprio Monarca” (ASSIS BRASIL, 2003 p. 24).

Para solucionar o problema, pensa que “poderia inventar um registro e confirmar a promessa de nobilitação”. Tal ideia não deixa de vir acompanhada de uma crítica daquele que pretendeu escrever a *História do Império por um Contemporâneo dos Fatos*: “de resto, qual a diferença de um barão a mais nesse Império tão pródigo

⁹ Saint Hilaire, naturalista francês, que visitou o Rio Grande do Sul entre junho de 1820 e maio de 1821, escreve criticamente a respeito das casas das estâncias: “Esse frio se repete anualmente; todos se queixam dele, o que é de admirar-se, pois ninguém toma providências para defender-se do inverno; só cuidam de agasalhar o corpo com roupas pesadas. Os porto-alegrenses vestem, no interior de suas casas, um espesso capote que lhes embaraça os movimentos e não os impede de tremer de frio; ninguém pensa em aquecer os aposentos, trazendo-os bem fechados e neles acendendo uma lareira”. (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 35)

em barões” (ASSIS BRASIL, 2003 p. 24). No entanto, desiste, pois, “Historiadores não são dados à mentira”; mostrando com tal afirmação sua concepção de discurso histórico como aquele baseado na verdade.

A tentativa de trazer à memória a figura de Francisco da Silva nesse primeiro momento se dá como busca, no sentido de que o Cronista empreende um esforço para se lembrar. No decorrer da narrativa, o modo como a personagem tem acesso às lembranças se alterna entre o que Paul Ricoeur, retomando o binário *mnèmè/anamnèsis* de Aristóteles, chamou, respectivamente, de “evocação simples” e “esforço de recordação” (RICOEUR, 2012, p. 38), ou ainda recorrendo a Bergson, de “recordação instantânea” e “recordação laboriosa” (RICOEUR, 2012, p. 46). Dessas distinções, compreende-se a diferença apresentada por Ricoeur entre “ter uma lembrança” e “ir em busca de uma lembrança” (RICOEUR, 2012, p. 24). Aqui, claramente, a própria função do memorialista o obriga a ir em busca de uma lembrança.

A busca do Cronista é por um nome, mas antes de tudo por uma lembrança. Para ter acesso a essa lembrança ele sente que necessita construir uma narração: “Ele precisava evocar uma história”, mas “virava e revirava sua memória e não se via nessa narração” (ASSIS BRASIL, 2003 p. 31).

A exposição do modo como tenta chegar à lembrança de um fato ocorrido no passado, ou seja, criando uma narrativa, é um procedimento muito interessante para pensarmos as relações entre história, memória e narratividade. Visto que o que foi amplamente estudado por historiadores do século XX como Paul Ricoeur, Hayden White e Carlo Ginzburg, entre outros, é colocado na voz de um historiador ficcional do século XIX.

No trecho acima, vemos que a tentativa de criar uma narrativa para ter acesso a um dado da memória está associada a outra técnica, a de chegar à lembrança por meio da construção de imagens. Paul Ricoeur (2012, p. 67) retomando novamente os conceitos de Bergson, afirma que no ato da recordação, a “lembrança-pura” transforma-se em “lembrança-imagem”.

A descoberta da pista que o Historiador tanto procura não vem por meio de nenhuma técnica mnemônica, já que ele não consegue construir a narrativa e/ou recompor em imagens a lembrança buscada. Ela se dá por meio de um devaneio, em que o espectro de Cecília, a governanta por quem está apaixonado, lhe sussurra: “O Senhor Doutor deve ler de novo o seu caderno, bem no fim dele” (ASSIS BRASIL,

2003 p. 31). Ao consultar o caderno, descobre na última página a nota que tanto procura: *Francisco da Silva. Campos do Rio Grande*.

Essa misteriosa aparição de Cecília, que nesse momento da narrativa ainda está viva, funciona como um prenúncio de fatos que ocorrerão mais adiante – no Rio Grande do Sul, quando Cecília já está morta, ele receberá por diversas vezes o seu espectro – e nos quais a razão do Cronista e o próprio discurso realista, empregado ao longo do romance, serão confrontados.

A descoberta do nome e da localização no final da página não representa uma solução definitiva para o Historiador, pois ele constata desiludido que: “'Silva' era nome de inúmeras famílias, e 'Francisco' pertencia a milhares de pessoas. O vago 'campos do Rio Grande' poderia ser qualquer coisa abaixo do paralelo 30 astral” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 32). O Historiador constata o limite de sua lembrança: “Era uma ironia em seu caso, mas uma grande verdade no geral, que Clio fosse filha de *Mnemosyme*, a deusa da memória” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 32). Destacamos como salutar a relação que a personagem estabelece entre Clio, a deusa da História, e *Mnemosyme*, a deusa da memória, porque essa será uma das importantes contribuições de *A margem imóvel do rio* para a reflexão acerca da narrativa histórica.

Diante do fracasso de sua memória, o Cronista decide consultar os mapas do Instituto Histórico e Geográfico, órgão criado pelo próprio Imperador D. Pedro II, pois pensa que o título de Barão da Serra Grande a que peticiona o requerente deve fazer referência a algum acidente geográfico, típico do Pampa. Descobre que seu raciocínio estava correto, pois há de fato uma Serra Grande no mapa do Rio Grande do Sul, localizada entre Pelotas e Bagé. Decide, então, copiar o mapa.

Chamado ao Paço Imperial, o Historiador sabe que terá que dar repostas que ainda não têm. No caminho, olhando a paisagem, reflete sobre o peso e a importância de sua função, bem como sobre a situação política do Império:

Os vendedores de água enchem suas pipas no chafariz de Mestre Valentim. A construção, piramidal e negra, herança da Colônia, ainda provia as necessidades da Capital do Império, um atestado a mais da aguda visão da Casa de Bragança. O Historiador abençoava a si mesmo por servir a essa dinastia tão original e antiga, cujas raízes perdiam-se entre aqueles vagos reis de armaduras e lanças. Na mureta do Chafariz sentavam-se alguns estrangeiros loiros que se abanavam com seus chapéus, e uma infinidade de ex-escravos cuja recente libertação os deixava meio atarantados. Não fosse ele o Cronista da Casa Imperial, bem que gostaria de sentar-se ali, descansar um pouco de sua dignidade, misturar-se àquele povo. Mas hoje ele desviou o pensamento e os olhos, fixando-se em dois empregados que apagavam com escovões de piaçava um *Viva a República* escrito de modo grosseiro na

parede do palácio. Até onde iriam aqueles socialistas? O tristonho edifício, com o passar do tempo e o envelhecimento do Regime, crivava-se de pequenos comércios que se abriam para as ruas laterais e mesmo para o Largo. A renda era destinada à Casa Imperial. Os embaixadores europeus sorriam ao escrever isso nos relatórios aos seus soberanos (ASSIS BRASIL, 2003, p. 36).

Entre as observações que faz olhando o cenário da Corte, duas são centrais, porque refletem a visão de um contemporâneo sobre acontecimentos notáveis do século XIX: a primeira diz respeito à libertação dos escravos e às mudanças pouco visíveis na vida cotidiana dos negros; a segunda diz respeito à relação entre a decadência física do Paço Imperial e a decadência do próprio regime monárquico. Como alguém que pertence ao momento da ocorrência dos fatos, ele não consegue perceber o perigo que ronda o regime, o que é irônico para alguém que recebe o epíteto de historiador.

No Paço, diante do Mordomo-mor, ao afirmar que pouco descobriu sobre o requerente da carta, recebe de D. Pedro II, em pessoa, a incumbência de ir ao Rio Grande do Sul para verificar a procedência do pedido. Esse é o momento oportuno para o narrador tecer mais comentários sobre o Imperador, essa entidade migrante, para retomarmos a nomenclatura de Parsons.

Em sua função de Cronista e na condição de súdito, o Historiador sabe que não pode negar um pedido ao Imperador. Triste, comunica a viagem a Cecília, sua governanta, por quem nutre uma paixão platônica. Pensa até mesmo em levá-la junto, mas desiste. Convida-a para ir ao passeio público, onde passam uma tarde agradável, a primeira dele em muitos anos, a última dela, pois em breve ela estará morta pela febre amarela¹⁰ que atinge a capital do Império em mais um surto rotineiro.

A morte inesperada de Cecília agiliza os planos do Cronista; e após alguns dias de viagem de navio ele aporta em Rio Grande, na província sulista. Na pensão em que se hospeda ele questiona sobre a existência de algum estancieiro chamado Francisco da Silva. Inicialmente, descobre que ninguém conhece tal homem. Posteriormente, com surpresa e desapontamento, ouve do dono da pensão que há sim em Rio Grande um Francisco da Silva, mas que não se trata de um fazendeiro, e

¹⁰ Esse é um acontecimento histórico recuperado pela narrativa.

sim de um dono de entreposto de secos e molhados. O Historiador está certo de que esse não é o homem que procura e se recusa a vê-lo.

Não sem ironia, como veremos adiante, o Historiador pensa consigo mesmo que “começava mal a investigação”, e que “esses equívocos aconteceriam sem aviso”, portanto “teria que preparar-se”. Ademais, com desdém convence-se da impossibilidade desse humilde comerciante ser o Francisco que procura: “ora um vendedor de anchovas” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 61). O fato de o Cronista desdenhar da possibilidade do primeiro Francisco ser o homem que procura, além de constituir um elemento de surpresa no final da narrativa, é também um recurso do autor para permitir a continuidade de seu périplo pelo Sul, uma vez que, descoberto o homem a que procurava, não haveria sentido em continuar a viagem.

Dando prosseguimento à sua busca, o Cronista conversa com as autoridades e estancieiros de Porto Alegre e descobre que há um Francisco da Silva na região de Pelotas, dono de uma estância próximo à estação de Pedras Altas. Ao questionar se tal estância fica próxima de uma serra grande, recebe uma resposta afirmativa, mas descobre também que há outra serra grande, localizada depois de Bagé. A planície do pampa mostra-se profícua em Serras Grandes e em Franciscos da Silva.

Ao chegar ao hotel e pesquisar seu caderno de vinte anos antes, o Historiador descobre, entre as alusões ao clima do Sul e às indisposições intestinais do Imperador, uma nota que dá conta da passagem da comitiva por Pedras Altas, confirmando que sua hipótese poderia estar correta.

Na estação de Pedras Altas, o cronista descobre que há na região dois estancieiros com nome de Francisco da Silva. Dois primos: um velho e um moço. O primeiro, dono da estância Porteira de Ferro; o segundo dono da estância Santa Quitéria. Ambas localizadas próximas à Serra Grande. Decide-se, então, tomar uma carruagem em direção à estância do Francisco mais velho.

No caminho, enquanto consulta seu caderno 17, o Historiador se questiona porque não anotou coisas tão simples, como o nome das estâncias em sua primeira viagem, o que seria muito útil agora. Somente uma estância encontra-se nomeada, a Estância das Graças, e porque nela o Imperador recebeu plenipotenciário argentino, logo se justifica:

Na sua função de Cronista, deveria preocupar-se apenas com fatos das personalidades: o Imperador em primeiro lugar, depois a Imperatriz, a seguir os dignatários da Corte, os Generais. São estas pessoas que mudam o destino dos povos. Se anotara à minúcia a disenteria do Imperador é porque certas disenterias podem levar à morte, e a morte de um monarca reinante é, sem dúvida, um fato da História (ASSIS BRASIL, 2003, p 72.).

A reflexão da personagem não deixa de ser pertinente, pois ele é um historiador e apresenta sua visão da história do século XIX; ademais como ressaltou Jacques Le Goff, a memória histórica nasce da tentativa de perpetuar a memória real. “São os reis que criam as instituições-memória: arquivos, bibliotecas, museus. [...] São os reis que fazem compor e narrar seus feitos” e “[...] que nos levam à fronteira onde a memória se torna 'história” (LE GOFF, 1990, p. 433-434). Portanto, para o Cronista Real só era pertinente documentar o que se relacionava às autoridades reais.

À medida que se aproxima da casa da estância, o Historiador é acometido pela sensação de familiaridade: não era “uma lembrança ainda, mas uma reminiscência” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 73). Ao marcar a diferença entre lembrança e reminiscência, a personagem recupera o binômio grego *anamnêsis/mnêmè*. Retomando os conceitos de Ricoeur, a reminiscência viria nesse caso como uma “evocação” enquanto a lembrança encerraria o objeto total da busca.

O cenário da fazenda é propício para que o Historiador construa sua análise sociológica das famílias da província, e observe ainda como a figura do Imperador, mesmo em um espaço tão afastado da capital do Império, surge inscrita numa aura mística e sacra:

Ele sentou-se num canapé, por debaixo do retrato a óleo do Imperador em aparatoso traje cerimonial e em escala humana. Era o único quadro da sala, mas pela imponência valia por todos os que faltavam. Aquilo em nada ajudava a memória, pois toda casa brasileira possuía um retrato do Monarca, variando o tamanho e a técnica segundo a riqueza: óleo, desenho, litogravura e, em épocas mais recentes, fotografias; apresentavam-se como grandes retratos, meio-bustos e até miniaturas (ASSIS BRASIL, 2003 p. 74).

Como mostra Lilia Moritz Schwarcz em *As barbas do imperador*, nenhuma figura pública do período teve uma iconografia tão vasta e influente quanto esse imperador, fato que Assis Brasil aproveita muito bem no paratexto. Este amplo uso da imagem do regente feita com fins claramente políticos possibilitou a consolidação da figura de D. Pedro na memória coletiva dos brasileiros.

Na estância Porteira de Ferro, o Historiador encontra um Francisco da Silva já senil, impotente chefe de família e em cuja palavra ele não consegue acreditar. Embora a família confirme ter hospedado o Imperador, o Cronista precisa de documentos, provas concretas da autenticidade do requerente. Deste modo, ele fica bastante feliz quando o estancieiro o convida para ver “uns papéis”. No entanto, antes que pudesse certificar-se de que se tratavam os tais papéis é interrompido pelo filho do estancieiro, que toma a chave das mãos do pai, e se nega a permitir o prosseguimento da conversa.

Durante todo o tempo em que permanece na estância, o Cronista não se recorda de nada da primeira visita. As pessoas lhe são estranhas, os móveis, o quarto em que pernoita novamente. Tudo, aparentemente, estava ausente de sua memória. Assim, se despede da família prometendo ao velho Francisco voltar para o seu aniversário de cem anos.

Quando já se encontra longe da fazenda, a imagem do broche da estancieira lhe suscita toda a história que procurava:

Veio a história que buscava, como quem puxa o fio de um novelo: Suas Majestades apeando da viatura militar, o fim de tarde, ele mesmo em outra viatura, atrás; a agitação dos palafreiros desatrelando os animais, a saudação que fez Francisco da Silva na varanda da casa e o erguimento do pavilhão imperial no alto de uma paineira, os homens da guarda perfilados. Lembrava-se até desse aroma fresco das acácias. Tudo lhe haviam dito, mas só o pormenor do broche deu vida e figura a tudo aquilo (ASSIS BRASIL, 2003, p. 84).

A lembrança do passado que se desdobra diante do Historiador se faz pela construção de imagens, como se a memória arranjasse os fatos diante dos olhos de quem recorda. Nesse aspecto a memória se alia à imaginação, ou como enfatiza Paul Ricoeur (2012, p. 70) “Trata-se de uma imaginação que mostra, que expõe, que deixa ver”. Se essa atualização corresponde à “lembrança pura” dos fatos é uma discussão sobre a qual não temos respostas definitivas. Essas reflexões correspondem no campo dos estudos da história à discussão sobre os aspectos veritativos da memória histórica.

Outro ponto interessante a destacar é que, embora o narrador siga “rastros” que se desdobram na imagem, é pelo discurso narrativo que o acontecimento é apreendido. Neste sentido a configuração da imagem está para o memorialista como a composição da intriga está para o historiador, para retomarmos as reflexões de Ricoeur (2012, p. 1997).

O fato é que ao encontrar as lembranças que procurava, o Historiador se sente familiarizado com aquele cenário; pensa em voltar, mas desiste. Ironicamente pensa consigo que não poderia voltar e dizer simplesmente “esqueci uma coisa”. Resolve então seguir para a estância Santa Quitéria para conhecer o outro Francisco.

A casa da estância Santa Quitéria ostenta um requinte maior do que a casa anterior; mas nessa também o Cronista se depara com a figura do Imperador. Desta vez em uma fotografia em que “Sua majestade fitava a lente da câmera com um olhar de perplexa curiosidade” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 88). O narrador lembra então que um dos passatempos favoritos de D. Pedro II “era a fotografia”. Ele mesmo fez-se fotografar em Paris por Nadar, conforme já sabemos pela narrativa de *O pintor de retratos*.

Enquanto aguarda a chegada dos donos da estância que se encontram ausentes, o Historiador se adianta e questiona aos empregados sobre a visita do Imperador. O que ouve, mostra a confusão entre memória e história, ou ainda entre os fatos e a forma como são retomados pela memória, uma vez que cada um diz uma coisa, sem que haja consenso.

O velho capataz, que poderia por sua idade receber a atribuição de um “homem-memória¹¹”, afirma que o Imperador não esteve ali. Já a empregada da casa, ela também velha, afirma que D. Pedro esteve sim, inclusive mostrando o quarto em que dormiram as realezas: “Nunca mais ninguém dormiu aqui. Os patrões foram para o outro quarto. Eu só entro para limpar” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 89). O quarto intocado configura-se numa forma de preservar a memória da passagem da monarquia pela estância. Ele adquiriu na longínqua província a condição de monumento.

No galpão ao perguntar aos peões sobre a visita do monarca, recebe uma série de informações desencontradas:

- [...] Foi o início de uma discussão, com palavras lentas, mas sólidas.
- O Imperador ficou dois dias
- Três.
- Ele entrou por aquela porteira

¹¹ O termo “homens-memória” segundo Le Goff, faz referência aos indivíduos das sociedades ágrafas responsáveis por guardar e transmitir oralmente as memórias coletivas dos grupos. Eram geralmente, homens mais velhos. Com o advento da escrita e estratificação da sociedade essa função acabou sendo exercida por representantes oficiais como os cronistas, que estavam a serviço dos reis (LE GOFF, 1990, p. 429-430).

- Não.
- O mais velho interveio mais uma vez:
- Isso prova que ele está mentindo.
- Um peão barbudo, que até então não falara, pediu a palavra. Pôs o chapéu para a nuca:
- Está todo mundo enganado. Quem veio aqui na estância foi o Senhor Duque de Caxias (ASSIS BRASIL, 2003, p. 90).

Conforme sugere o diálogo travado com os peões, também para o povo mais simples havia uma confusão em relação aos fatos, mostrando que ainda não estava estabelecida uma narrativa oficial permeando aquele acontecimento de modo a fixá-lo com alguma coerência na memória coletiva ou a partir da memória coletiva.

Ao retornar à sala, o Historiador encontra um álbum de fotografias e ao folheá-lo surpreendeu-se com uma foto da comitiva imperial. E viu-se a si mesmo: “Vestia também um poncho, e nada indicava que estivesse confortável. Era apenas ele, ocupando um lugar, olhando o infinito. Mas onde a lembrança daquilo? ” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 91). Por certo que a visita imperial agora estava deveras documentada, no entanto, o Historiador não tinha nenhuma lembrança de sua passagem por aquela casa, e a própria visão sua ali no álbum lhe era estranha.

Quando a mulher de Francisco retorna de seu passeio, ele tem uma surpresa: constata que ela é surda-muda, mas com auxílio da empregada dialoga com D. Augusta e descobre que o marido desta, que se encontra em viagem, não é com certeza o Francisco que procura. Em decorrência do mau tempo, o Historiador acaba pernoitando na estância, tendo a oportunidade de adentrar nos segredos daquela família. Neste momento da narrativa, destaca-se a figura marcante da moça pianista: a solitária e angustiada Lisabel, que terá um final trágico no desenrolar da trama.

Após as duas incursões malfadadas, o Historiador volta à estação de Pedras Altas, decidido a ir até Bagé em busca da outra Serra Grande e quem sabe do Francisco verdadeiro. Nesse percurso, encontra o russo Anton Antonovich¹², com quem viajara junto no navio, acompanhado de outro estrangeiro, um francês, Adrien Picard e com eles viaja. A presença espectral de Cecília também lhe acompanha.

¹² É interessante observar que o nome do russo é criado a partir da duplicação do nome Anton, que corresponderia a Antonio. Débora Mutter da Silva (2008) em sua tese sobre a obra de Assis Brasil aponta uma série de reflexões a partir da escolha desse nome. Para ela, ele poderia corresponder ao nome do próprio Historiador; a uma homenagem ao neto do autor, que se chama Antonio, ou a si mesmo, em referência ao seu segundo nome. A pesquisadora não atenta, no entanto, para o fato de que o nome também retoma a personagem principal da peça “O inspetor Geral”, do russo Nikolai Gogol. Em um espaço em que se duplicam Franciscos e Serras Grandes, o nome do visitante russo relembra ao leitor a natureza desse universo espelhado.

Conforme já observamos, a presença de estrangeiros, um fator constante nesse momento histórico, é um elemento muito importante na composição das narrativas de Assis Brasil, e no caso da tetralogia ele é o elemento principal. Basta lembrarmos a condição de estrangeiro do Cronista. Além dos brasileiros vindos de outras regiões, dos já conhecidos italianos e alemães, outros europeus circulavam pelo Sul. Muitos vinham em busca de riquezas materiais, como o francês Picard, outros desejavam a aventura dessa terra entre fronteiras, como é o caso do russo Anton Antonovich; havia ainda os que escolhiam o Sul em decorrência do clima ameno, objetivando fixar residência.

Prosseguindo em sua saga pelo Sul, em Bagé, ao hospedar-se no Hotel dos Viajantes, o cronista conhece então um Francisco da Silva “rude e inteiriço”, mas bonachão, que confirma ter hospedado o Imperador e o convida para ir a sua estância.

De Chico da Silva, o Historiador tinha uma distante lembrança, e a casa da estância, como as demais, lhe era estranha. Após inquiri-lo descobre que esse também não era o homem que procurava. No entanto aceita o convite para pernoitar na estância do Baile, recebendo como honraria dormir na cama do Imperador com uma das amantes de Chico da Silva.

Essa noite, marcada por um prazer passageiro, funciona como uma espécie de libertação em relação à figura de D. Pedro II. Ao amanhecer, enquanto cumprimenta o retrato do Imperador, o Historiador se convence que Cecília estava certa: “D. Pedro é um homem como os outros” (ASSIS BRASIL, 2003, p.121). Essa observação recupera um momento anterior da narrativa, quando Cecília conta ao Historiador que viajara no mesmo navio que o Imperador, que o cumprimentara e fora retribuída. Desse fortuito encontro a jovem deduziu que “D. Pedro é um homem como os outros”. Essa declaração, naquele momento, provoca no Historiador “uma reação de espantosa incredulidade”, pois “Ele nunca pensara nisso. O fascínio imperial estava acima dessas contingências humanas” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 29).

Ao se despedir de Chico da Silva, ele pergunta se o estancieiro conhece alguém mais com o seu nome, e recebe como resposta a afirmativa de que há sim outro Francisco da Silva, homem fino, dono da Estância das Graças, entre Alegrete e Uruguaiana. Agora tudo fazia sentido: Estância das Graças era aquela em que o Imperador tinha recebido a autoridade argentina. No entanto, o Historiador dá por encerrada sua busca, pois sabe que se continuasse, as serras e os Franciscos se multiplicariam ao infinito, “como num jogo de espelhos” (ASSIS BRASIL, 2003, p.122),

ou ainda, podemos lembrar a metáfora de Borges como “num jardim de veredas que se bifurcam”.

De volta a Bagé, o Historiador encontra-se com os estrangeiros e resolve segui-los numa aventura pelo Pampa, confiante de que o Imperador “Talvez já nem lembrasse da missão que dera ao seu Cronista da Casa Imperial” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 126). Mal sabe ele e também o leitor que D. Pedro se encontra às voltas com os republicanos que tramam para chegar ao poder. Neste sentido, o próprio narrador se insere naquele momento histórico e compartilha do mesmo desconhecimento de grande parte dos contemporâneos do Cronista. Ademais, essa ignorância sobre a movimentação republicana da capital, somada à idolatria à figura do Imperador serve para mostrar como o Pampa encontrava-se aliado do centro político da época.

O Cronista separa-se dos estrangeiros quando esses decidem ir para o Uruguai, bem a tempo de voltar para o aniversário do centenário de Francisco da Silva. Ali descobre que o velho não possui nenhum documento que comprove sua autenticidade de requerente. No entanto, a festa é propícia para que ele possa observar, na conversa com os convidados, como a visita de D. Pedro II, vinte anos antes, havia se incrustado na memória coletiva dos gaúchos. Sendo impossível atestar a verdade de cada relato individual:

Posto a par de sua missão na Província, todos lhe queriam dizer que haviam hospedado o Imperador em suas estâncias. Por duas horas contaram casos. Falaram da famosa cama e de como o quarto de Sua Majestade tornara-se objetos de cuidados, nenhum ousara a ocupá-lo de novo. Cada qual quis ser mais veemente e acrescentavam-se pormenores. O Historiador somava o número das estâncias que haviam recebido Sua Majestade, e era superior aos dias da estada da Comitiva Imperial na Província (ASSIS BRASIL, 2003, p. 153).

Mesmo diante de um fato da história recente, a memória se confunde, de modo proposital ou não, mostrando, como atestam os historiadores, que as narrativas do passado, ao menos tendo em vista as testemunhas oculares, se dão sempre como discurso polifônico, pois um mesmo fato pode suscitar afirmações e impressões distintas.

De volta à Pensão de Rio Grande para retornar à Capital do Império, o Historiador descobre que o Francisco a quem tanto procurava era, possivelmente o primeiro – ironicamente – “o vendedor de anchovas”. Descobre também que a Serra

Grande a que o título nobiliárquico fazia referência ficava na verdade em Portugal, mostrando com isso como suas hipóteses estavam equivocadas.

Ao se despedir, o Francisco da Silva português oferece-lhe uma foto, a mesma que ele vira na estância Santa Quitéria, e a relação lacunar entre o que viveu e lembra provocam nele uma importante decisão:

O Historiador olhava para a foto. Ali estava ele, inexpressivo, fitando o vazio. [...] Abriu o vade-mécum: *Desisto de saber se o português é o verdadeiro Francisco da Silva. Desisto de escrever a minha História do Império por um Contemporâneo dos fatos. Pôs um ponto final.* Desistia de escrever qualquer História. Ele tinha certeza de que, agora sim, era um homem livre (ASSIS BRASIL, 2003, p. 162- grifo do autor).

Nesse mundo perdido do pampa, a personagem prescinde do tempo e dos documentos desse tempo; deixa de lado a figura reta de Clio para adentrar no caminho tortuoso e labiríntico de *Mnemosynes*. Num mundo de reverberações, multiplicam-se as serras, os Franciscos, as lembranças e as verdades. No jogo entre memória e história entra em cena a imaginação. Um mesmo fato histórico é lembrado por cada um de uma forma diferente e, no entanto, no conjunto todos estão contando a mesma história, sem que, contudo, haja certezas.

Quando chega ao Rio de Janeiro, a autenticidade de Francisco da Silva já não interessa a ninguém, pois enquanto o Historiador se perdia no tempo mítico do pampa, as reais mudanças na História faziam-se no Rio de Janeiro e “Já não havia mais Império. Proclamara-se a República há dois dias”, e “O Imperador fora obrigado a deixar o país no meio da noite como um bandido” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 165). A liberdade adquirida no cenário longínquo do Pampa agora é real. O Historiador já não está sob o peso da História, e pode enfim resgatar-se enquanto indivíduo.

Em um romance que reflete sobre as relações entre memória e história é de profunda importância a ironia do Cronista que queria escrever a *História do Império por um Contemporâneo dos fatos*, mas não se dava conta de que era impossível tal empreitada, pois “não há história do presente no sentido estritamente narrativo do termo” (RICOEUR, 1994, p. 211, tomo I). Só os historiadores do futuro poderão dizer o que é importante. O próprio Cronista já testemunhara a obsolescência da escrita momentânea dos fatos históricos quando vinte anos antes não fizera as anotações da viagem imperial. Quem está inserido em um momento histórico não tem como saber o alcance desse para a História. Assim, o próprio cronista imperial não percebe que o

Império se desestabiliza diante de seus olhos. Nisso consiste a difícil tarefa do historiador de reorganizar o passado, uma vez que “essa inteligibilidade retrospectiva repousa sobre uma construção que nenhuma testemunha teria podido operar quando os acontecimentos ocorreram, posto que essa marcha regressiva era então inacessível” (RICOEUR, 1994, p. 225, tomo I). Isso ocorre, inclusive quando a história se dá como memória da geração, como no caso de *A margem imóvel do Rio*.

3.3 MÚSICA PERDIDA: O MUNDO É O PAMPA

Música perdida (2006) compõe o terceiro volume da tetralogia *Visitantes ao Sul*. Como recurso literário esse romance se apropria da linguagem musical, que é também o tema do livro. O próprio autor marca que *Visitantes ao Sul* “são variações sobre um tema – e variações podem ser infinitas” (Assis Brasil, 2006, Nota do autor). Dessa vez, o autor gaúcho, novamente situando a ação no século XIX - o que como já vimos com relação às obras anteriores, se configura em uma marca do seu trabalho ficcional - se debruça sobre a vida de um músico de província. Assis Brasil, que também é músico, utiliza de sua experiência na área para falar sobre esse aspecto da vida cultural do Sul.

Nesse terceiro romance, Assis Brasil mais uma vez repensa a relação entre o micro e o macro universo cultural. Isso se dá por meio da recriação ficcional da vida do maestro Joaquim José de Mendanha, figura importante da música rio-grandense e compositor da peça que viria a se tornar o hino do Rio Grande do Sul.

A partir do conjunto de relações estabelecidas por esse músico com outros músicos do século XIX, tanto brasileiros, como é o caso do padre Mestre José Maurício, quanto estrangeiros, como Rossini, o autor recria um panorama da música brasileira e, de forma mais genérica, da música erudita ocidental desse século.

Ao contrário dos romances anteriores, nos quais as personagens são nativas, para retomarmos a nomeação de Parsons, ou seja, são criações inteiramente ficcionais, em *Música perdida* o músico ficcionalizado tem seu correspondente na história oficial do Rio Grande do Sul, tratando-se, portanto, de uma entidade migrante. Talvez por isso, numa leitura inicial, invariavelmente, somos tentados a fazer o paralelo com a vida do sujeito empírico. No entanto, uma vez que aceitemos o pacto de leitura, devemos deixar de lado esse caminho. De tal forma que nos interessa aqui entender quais mecanismos o autor utiliza para, por meio da figura enigmática do

músico de província, construir uma narrativa ficcional que dê conta da complexidade cultural do século XIX, imbricando ainda no enredo os elementos sociais e históricos da vida sulista.

A narrativa de *Música perdida*, diferente das narrativas anteriores de Assis Brasil, inicia-se *in media res*, com o velho músico já inserido na paisagem do Sul. Nessa obra, dois terços da narrativa ocorrem longe do pampa, mais precisamente em Itabira do Campo, cidade mineira na qual a personagem nasce e passa a infância e parte da juventude e posteriormente no Rio de Janeiro, cidade na qual ele busca formação de compositor.

O leitor acompanha uma narração em que passado e presente se intercalam, e pode antecipar os acontecimentos da vida do músico. Assim, se o personagem de Itabira é o projeto de um futuro glorioso, que se torna mais evidente quando o jovem músico, no Rio de Janeiro, compõe sua obra máxima, o velho músico que vemos em Porto Alegre marca o fim das possibilidades de sucesso. Ao leitor cabe descobrir as razões dessa decadência, ao longo da narrativa.

Como nos livros anteriores, a personagem é um indivíduo que por alguma providência estranha, nefasta no caso dele, acaba chegando à província sulista. A vida na região, na qual se integra é promessa de paz, mas também de ostracismo. Nela, o músico habilidosíssimo, possuidor de um ouvido absoluto, acaba a vida compondo hinos militares, missas, ou seja, vivendo uma existência muito diferente de seus pares intelectuais europeus, aos quais chega a ser comparado na juventude.

Como é habitual nas narrativas de Assis Brasil, a exemplo de *A margem imóvel do rio*, a narrativa inicia-se com um prólogo, em que a personagem é enfocada na sua vida cotidiana em um dia aparentemente comum. A inscrição anuncia: *Capital da Província ao Sul, 28 de agosto de 1885*. O fato central que dá título ao livro, ocorre, no entanto, muitos anos antes. Esse é um dia marcante na vida do maestro Mendanha. Um dia pelo qual ele esperou muito tempo, mas o leitor só saberá disso, bem próximo do fim do romance.

Após o prólogo, o romance trata de reconstituir linearmente os acontecimentos da vida do maestro, entretanto ao longo da narrativa sobre seu passado são inseridos *flashs* narrativos que remontam ao presente do prólogo. Esse procedimento segue até que a narrativa do passado se encontre com o presente em 1885. Neste sentido, podemos observar que a escolha do tempo na diegese, marcada por essas variações entre passado e presente, denota um amadurecimento em

relação às obras anteriores. Amadurecimento que, como veremos adiante, se aprofunda ainda mais no romance *Figura na sombra*, que fecha a série.

O enredo e a própria personalidade da personagem são aprofundados nesse, ao longo da narrativa, entre presente e passado, de tal forma que a descrição inicial do músico, situado em sua modesta função de maestro de província, pouco dá conta de sua especialidade:

O maestro Joaquim José de Mendanha tem a postura curva dos velhos. Sua carapinha é branca. É mestre de Música da catedral de Nossa Senhora da Madre de Deus, na Capital da província mais ao Sul do Império do Brasil. Essa província meridional faz divisa com os castelhanos. Sob o comando do Maestro Mendanha estão vinte músicos instrumentistas, mais o coral misto, mais o tenor, o barítono, a cantora contralto e a soprano (ASSIS BRASIL, 2006, p. 9).

Na pequena apresentação fica patente o papel ocupado pelo maestro, bem como sua integração à vida local, na função de mestre de orquestra. Destaca-se também do excerto a descrição do espaço, tanto em termos geográficos, “província mais ao Sul”, quanto culturais “faz divisa com os castelhanos”. Observamos que a descrição do Sul recupera tanto os aspectos físicos, como humanos da paisagem, outra marca da narrativa assisiana.

É nesse cenário, pacificado pela velhice da personagem, que o Maestro recebe um embrulho de dois jornalistas, que saberemos adiante tratar-se de sua “música perdida”, e se empenha em algo que também só próximo ao fim se configurará para o leitor. Neste sentido, o prólogo é muito eficaz em realizar um jogo de expectativas no leitor que acompanha a descrição da trajetória do músico.

É também no prólogo que a relação poética entre a música e a narrativa, tônica de todo o romance, se anuncia:

A partitura liberta-se de seu cárcere pianístico e ganha os timbres da madeira dos oboés e dos fagotes, a delicadeza tocante do naipe de cordas, o solene soprar dos trombones e das tubas, a marcação rítmica da percussão. É uma orquestra que agora toca, não mais um simples piano (ASSIS BRASIL, 2006, p. 12)

Como se percebe por meio da descrição dos instrumentos musicais, há uma mistura dos conhecimentos da teoria musical sobre a sonoridade, direcionados à criação de uma linguagem metafórica, de forte apelo poético. A excelência do trabalho de Assis Brasil está em urdir, habilmente, uma trama em torno da história cultural da

província, utilizando para tanto os seus próprios conhecimentos sobre o campo musical, patente em descrições como a constante acima.

A música é tema sempre presente nas narrativas de Assis Brasil, seja de forma secundária, como acontece em *Perversas famílias* (1992) e em *A margem imóvel do Rio* (2003), seja como tema estruturante da narrativa, como em *Concerto Campestre* (1997) e em *O inverno e depois* (2016). Nessas e em outras obras, é comum nos depararmos com personagens para quem a música é um elemento importante. São homens e mulheres postos à cena executando melodias clássicas.

Nessa narrativa, recorrentemente, o autor usará termos do campo semântico da música e dos recursos sonoros, além de emprestar ao narrador sua experiência como músico de orquestra. Esse narrador, que poderia ser confundido com o próprio autor, em diversos momentos, abre longos parênteses, ou até mesmo utiliza capítulos inteiros para digredir sobre a história da música. Isso poderia ser marcado como um defeito em *Música perdida*, não fosse essa uma escolha com rendimento na composição formal do romance.

Estruturalmente, a narrativa que saindo do prólogo segue de forma linear, está dividida em três partes. Segundo observou Luiz Olyntho Telles da Silva (2008), em resenha da obra¹³, a subdivisão dos capítulos busca justamente recuperar a estrutura musical da cantata:

Para dizer da história de uma cantata, Luiz Antonio de Assis Brasil usou a estrutura de uma cantata. A introdução de cada capítulo pode ser comparada às árias que vão contando a seqüência cronológica, marcando o tempo, seguido dos diversos recitativos a dizer, por sua vez, do tempo lógico, das lembranças concorrentes naquele instante. Em seguida, uma coda onde se especifica a clave em que foram inscritos aqueles acontecimentos.

A parte “Um” se inicia com a descrição da infância simples da personagem, Joaquim José de Mendanha, chamado nessa época de Quincazé, na cidade de Itabira do Campo, onde o pai era mestre de uma lira. Já nesse primeiro momento, o narrador abre um parêntese para explicar ao leitor menos iniciado musicalmente o que é uma lira: “A lira era uma orquestra de amadores, embora alguns fossem pagos. Compunha-se de poucos músicos, porém incluía cordas completas, metais e madeiras, para além

¹³ A resenha em sua íntegra encontra-se no site do autor: <http://www.laab.com.br/c51.htm>

da percussão [...]” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 14). Essa formação musical era muito comum no século XIX, sendo inclusive abordada em *Concerto Campestre*, livro de Assis Brasil no qual o enredo gira entorno da relação entre o regente da orquestra e a filha de um fazendeiro, que é também o dono da lira.

A importância entre a tarefa de músico e a missão religiosa, reforçada posteriormente pelo Padre José Maurício, é apresentada pelo pai, que “julgava, de maneira enigmática para si mesmo, estar cumprindo algum desejo de Deus¹⁴” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 14).

Na sequência, o narrador novamente abre parênteses para falar sobre a importância da música autoral nesse momento; sobre as figuras importantes da música brasileira de então e suas relações com a igreja:

Os mestres de orquestras deveriam executar composições próprias e novas. Só por raridade tocavam obras de outros compositores: André da Silva Gomes, José Joaquim Emerico, Lobo de Mesquita, João de Deus Castro Lobo ou do célebre Padre Mestre José Maurício Nunes de Garcia, ainda vivo no Rio de Janeiro. Já os melhores mestres de orquestras envergonhavam-se de tocar músicas alheias ou repetir as suas próprias músicas. Serviços do Senhor e do Bispo, seu trabalho era, em primeiro lugar obedecer; em segundo ser bons católicos; em terceiro, compor; em quarto, tocar vários instrumentos; em quinto, reger a orquestra (ASSIS BRASIL, 2006, p.16).

Os nomes acima citados são figuras empíricas, importantes compositores do século XIX, lembrando que com José Maurício a personagem terá um contato pessoal mais íntimo, enquanto os outros serão importantes para sua formação musical.

Todos os músicos citados na obra de Assis Brasil, aparecem na obra *História da Música Brasileira* (1976) do crítico gaúcho Bruno Kiefer, que destaca a importância deles para a chamada música colonial. Na obra, no entanto, não há referência ao maestro Mendanha, denotando seu caráter secundário na história da música. Assim, embora Assis Brasil parta de um referencial comum a esse campo, seu romance assume outra função. Não se trata de resgatar essa figura do século XIX por seu valor empírico, mas sim por seu potencial valor para um enredo de ficção sobre o período.

¹⁴ Esta relação entre música e vontade/atribuição divina é um dos motes do filme *Amadeus* (1984), de Milos Forman, que retrata a vida dos compositores Wolfgang Amadeus Mozart e Antonio Salieri. O músico Salieri acredita que o talento musical é uma recompensa por uma vida temente a Deus e se escandaliza ao conhecer Mozart que ao contrário dele não possui uma vida regrada, e, no entanto, apresenta muito mais talento e habilidade do que ele que acreditava estar cumprindo a vontade divina.

Conforme destaca Ricardo Bernardes, a música erudita brasileira até o século XIX era muito ligada à Igreja Católica, tratando-se principalmente de uma expressão sacra composta pelos mestres-de-capela nas sedes de Bispados e pela atuação dos músicos junto às Irmandades leigas, sobretudo nas províncias das Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco. Portanto, observamos a importância de situar a infância da personagem nesse espaço, no sentido de conferir verossimilhança à trama.

É nessa etapa inicial da vida, a infância, que o autor apresenta o caráter genial da personagem, por meio do destaque de suas habilidades inatas. Interpretando os sons do cotidiano o pai descobre o ouvido absoluto de Quincazé: “O pai soprou o clarinete. Era sol. O pai ficou muito sério. Quem sabia dizer o nome das notas isoladas é porque possui o raríssimo ouvido absoluto” (ASSIS BRASIL, 2006, p.17). O dom de Quincazé é também reforçado pelo narrador quando este afirma que: “só uma pessoa entre 10 mil o possui. Wagner e Schumann nunca o tiveram” (ASSIS BRASIL, 2006, p.18).

Quincazé não só possuía um ouvido absoluto, mas também era um dedicado músico: “Aos seis anos Quincazé tocava rabeça – e aos dez fazia parte da Lira. Aos treze tocava flautim e qualquer outro instrumento, substituindo quem faltava. Tocava até a trompa, *o instrumento mais falso que existe*” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 19 - grifo nosso). Observamos que a opinião sobre a trompa se situa no tempo presente, ou seja, trata-se de um apêndice ao passado narrado, dado em função do contexto do narrador.

É por essa época que Quincazé conhece, em uma missa, a menina Pilar, “de sobranceiras negras, quase unidas” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 20), com quem estreitaria os laços quando adulto. Ela é descrita também no prólogo como companheira inseparável do músico e a copista de sua última obra.

A vida na pequena cidade provinciana e as condições financeiras dos pais dificultam a formação musical de Quincazé, de tal modo que para aprofundar seus estudos ele vai ter aula na casa do juiz local. Este impressionado com o talento precoce do jovem afirma: “é um novo Mozart” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 21). É graças a esse juiz que o jovem terá acesso às partituras de músicos eruditos de fama internacional, principalmente os italianos.

A predominância de partituras de compositores italianos, nessa época e região, se explica em função de uma razão histórica, segundo Ricardo Bernardes (s/d, p. 8):

D. João V de Portugal, a partir da década de 1710, manda jovens compositores portugueses estudar na Itália como bolsistas, sobretudo em Roma e Nápoles, a fim de absorver o estilo musical italiano, que era o predominante na época, e trazê-lo para Lisboa. Do mesmo modo, compositores italianos como Domenico Scarlatti são levados a Portugal para dirigir a música na Sé e na corte lisboeta. Como a mais importante colônia do império português do período, o Brasil tem uma grande atividade musical e está em estreito contato com as novidades vinda da metrópole, passando também a ter sua produção musical nos mesmos moldes de Portugal, o estilo chega ao Brasil e mais especificamente, à Minas Gerais.

Assim, observamos que um dos elementos importantes na ficção histórica de Assis Brasil, apresentado em outras obras da tetralogia, é o cuidado com a composição das referências históricas do período, ressignificando o registro histórico em prol da proposta da narrativa. É nesse empenho que, dando continuidade aos aspectos da vida da personagem, cria um enredo no qual o músico mineiro terá aulas com o Padre José Maurício, a figura mais representativa da chamada música colonial.

Antes de entrar no retrato da juventude de Quincazé e tratar das relações estabelecidas nesse período, que como veremos adiante serão fatores determinantes para o seu destino, o narrador faz um parêntese para falar sobre o compositor Gioachino Rossini que, à semelhança da personagem, possuía também ouvido absoluto.

Dono da frase eloquente e espirituosa “Deem-me um rol de roupa suja e eu transformo em música”, Rossini é descrito como “o mais superficial e alegre dos compositores”, e mesmo assim ou justamente por isso “tornou-se o maior artista do século e sua fama expandia-se até as Américas” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 24). Há também nesse parágrafo a referência a Nadar, já retratado em *O pintor de retratos*, como tendo sido o autor da fotografia de Rossini:

Num retrato fotográfico feito por Nadar, vê-se: é pessoa muito feliz, alastrado sobre uma cadeira, a mão para dentro da casaca. Ele ri para a lente da máquina de Nadar. Os olhos cintilam. *Nós ficamos tristes* porque *não estamos* compartilhando daquele prazer. (ASSIS BRASIL, 2006, p.24 - grifo nosso)

Embora a descrição acima busque chamar a atenção para a figura de Rossini, a escolha do narrador por situar a descrição do compositor no presente valoriza a arte de Nadar, que seria capaz de dar essa vivacidade ao retratado. O uso de uma terceira pessoa *nós ficamos/ estamos* ainda inclui o leitor, mostrando a atemporalidade da

fotografia. É um recurso de aproximação do narrador que se intensifica mais a partir dessa obra da tetralogia.

A descrição sobre Rossini nesse momento da narração funciona ainda como um recurso de antecipação do clímax da narrativa, pois como veremos adiante, é para esse músico italiano que a cantata de Mendanha, que se extraviará, é mandada.

Desse trecho podemos destacar ainda algumas questões importantes para o melhor entendimento da narrativa de Assis Brasil: primeiro, sua tendência para a descrição por meio de imagens; segundo, sua preocupação em instruir o leitor ao inseri-lo na narrativa utilizando esse “nós”.

É interessante ainda notar que a figura de Nadar, presente no primeiro romance da tetralogia, *O pintor de retratos*, estabelece uma espécie de ponte com as personagens de *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*. Na primeira, Dom Pedro II, um dos fotografados de Nadar é quem dá a missão ao historiador; na segunda, Rossini, também por ele fotografado, é o destinatário da música de Mendanha. Assim, a figura do fotógrafo francês, contraponto de Sandro Lanari, na primeira narrativa, segue iluminando as figuras secundárias empíricas, nas narrativas seguintes.

A trajetória pacata de Quincazé sofre uma mudança, quando o pai descobre que ele ia cantar modinhas no prostíbulo da cidade. O pai, com a ajuda do Bispo de Mariana, que financiava os estudos do jovem, resolve mandá-lo estudar composição com o Organista da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, em Vila Rica.

A fase em que vive em Vila Rica é importante não só porque Quincazé se aprimora como músico, superando rapidamente o seu instrutor, mas também porque amadurece como indivíduo a partir das relações com o solitário Bento Arruda Bulcão, homem “abastado e ilustre”, amante da música erudita e da literatura humanista. Essa personagem, em cujo passado se esconde uma particularidade íntima, sente-se fascinado pelo jovem músico interiorano. O próprio Bento, quando jovem, havia sido aluno do ilustre Lobo de Mesquita, figura empírica da música mineira, já citado anteriormente.

Bento Arruda Bulcão, ouvindo as variações do jovem músico, tem certeza de seu talento e do futuro brilhante: “um dia você vai se tornar mais conhecido que o Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 34), previsão que, como deduz o leitor, tendo em vista o prólogo, não se confirma.

Quincazé admira muito a inteligência e a cultura do bacharel, mas a tentativa de aproximação física do outro o assusta: “Quincazé desvencilhava-se daquele toque úmido. Estava assustado por aquela equívoca proximidade. Sentia o hálito forte de Bento Arruda Bulcão” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 34). Por essas descrições fica implícita a inclinação homossexual de Bento por Quincazé.

Os encontros musicais seguem e Quincazé, que já era um verdadeiro músico na ocasião, aprende mais com o autodidatismo de Bento do que com o velho organista da igreja:

Seguiam tediosas as aulas com o organista da Igreja de São Francisco de Assis. Quincazé apenas sentia o tempo correr quando o Mestre lhe dava algo de José Maurício Nunes Garcia para tocar. Deslumbrava-se com a melodia, com o pouco acompanhamento da mão esquerda. Como soaria executado por uma orquestra? O organista, entretanto, o espreitava: – Isso, divirta-se com José Maurício. *Apesar de negro como você, ele tem ciência.* Às vezes, toco algumas antífonas dele (ASSIS BRASIL, 2006, p. 37 - grifo nosso)

No excerto, acima, destaca-se tanto a admiração de Quincazé por José Maurício, quanto a fala marcada pelo preconceito em relação aos negros, utilizada pelo Organista, muito comum à época em que vigorava o sistema escravocrata. Mais à frente, o próprio Padre-Mestre, em conversa com Joaquim José, atribui a perda de sua função de Mestre da Capela Real ao preconceito da época: “Tiraram-me o cargo de Mestre da Capela Real e deram a ele[Marcos Portugal], alegando que o cargo não poderia ser ocupado por um mulato” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 63).

Com a leitura das partituras de J.S. Bach, Quincazé descobre a cantata, uma forma musical que, segundo o organista, era “uma composição para orquestra, coral e solistas vocais. Um poeta escrevia os versos e o compositor escrevia a música” (ASSIS BRASIL, 2006, p.38). Esse, portanto, é o formato musical em cujo molde, posteriormente, o jovem músico fará sua grande obra.

Nas casas mineiras, principalmente nas mais abastadas, a música reinava nas reuniões sociais, e o músico interiorano é introduzido nesse círculo por meio de Bento Arruda: “Entrou foi logo encaminhado ao salão. Tirou o chapéu. Ali parou. Os convidados, mulheres e homens, cercavam uma pequena orquestra de quatro violinos, duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo” (ASSIS BRASIL, 2006, p.39). Quincazé se surpreende, porque vê um minueto seu, com o qual tinha presenteado o amigo, prestes a ser executado e é convidado pelo anfitrião a reger a pequena orquestra. O que faz pela primeira vez.

A última canção tocada é um hino. Quincazé ganha ao final da noite a batuta com que rege a orquestra, e também uma advertência: “Isso que você tocou por último, esse hino, isso não tem nada ver com a verdadeira música” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 40). Há uma grande ironia na fala de Bulcão, pois é a compor hinos que Quincazé se dedicará por mais de quarenta anos, como a narrativa mostrará mais à frente.

Expulso da Igreja, devido à sua indisciplina, Quincazé é acolhido por Bulcão e então passa por uma série de aprendizados, até que o amigo decide que ele precisa ir ao Rio de Janeiro. Só lá poderia ter de fato seu talento aprimorado, pois “ninguém na Província das Minas Gerais seria capaz de ensinar-lhe composição de verdade” (ASSIS BRASIL, 2006, p.47). De fato, embora a província mineira tivesse fornecido uma série de nomes talentosos para a música erudita brasileira, era na capital do império que se encontravam os melhores músicos do país.

No Rio de Janeiro, Quincazé, agora chamado pelo nome de Joaquim José, o que metaforiza a passagem para a vida adulta, vai procurar o Padre-Mestre; ali encontra-o morando em um subúrbio pobre:

Encontrou o Padre-Mestre no Alpendre, em trajes leigos, de chinelos, deitado numa rede. Usava óculos amendoados, azuis. Tal como Joaquim José, tal como quase todas as pessoas do Rio, as feições revelavam sangue mestiço de brancos e negros. Tirava acordes de um bandolim. Do cravelhal pendia uma fita com as cores brasileiras (ASSIS BRASIL, 2006, p. 60).

Joaquim José se surpreende com a simplicidade do músico e com a aparência desse. Surpreende-se ainda pelo fato de o padre ter filhos e tocar “um instrumento tão vulgar”, mesmo assim expressa seu desejo de tornar-se aluno do padre.

O Padre José Maurício Nunes, além de ser considerado um dos principais compositores de música erudita do século XIX, era também um incentivador da música popular, considerada então de valor menor. O autor usa desse dado histórico no encontro dos dois personagens e aproveita ainda para mostrar a personagem executando uma modinha, de seu filho, o também músico e personagem empírico, José Maurício Nunes Garcia Jr.

Ainda que a figura do Padre-Mestre seja secundária para o enredo, é necessária construí-la respeitando o discurso histórico autorizado sobre o tema. Como

já dissemos, essa é a marca da ficção histórica: trabalhar numa zona entre a realidade do passado e sua apreensão pelo imaginário do leitor via recriação ficcional.

Deste modo, Assis Brasil escolhe, nesse conjunto de narrativas, trabalhar numa zona muito bem determinada; trazendo personagens que são, antes de tudo, representantes de universos culturais muito bem marcados. Os quatro protagonistas da série *Visitantes ao Sul* são homens representativos dos valores culturais do século XIX; portanto o autor constrói com muito cuidado esse imaginário artístico-científico-cultural. O sucesso das narrativas só se dá se tais personagens, suas ações e ideias forem críveis a partir de sua imersão nesse universo empírico representado.

Dessa opção pela verossimilhança em detrimento da liberdade total decorre a necessidade de Assis Brasil de cercar suas personagens de outros sujeitos empíricos, respeitando ainda o referencial da época em que estão inseridos. A relação de Joaquim José com o Padre-Mestre funciona também como um recurso de autoridade, visando convencer o leitor sobre o talento de Joaquim José.

Nas conversas entre Joaquim José e seu tutor musical, constantemente faz-se menção aos grandes nomes da música setecentista como Haydn e Mozart, mostrando o conjunto de influências às quais os músicos brasileiros estavam submetidos, além da dependência cultural mantida em relação à Europa. Dessas conversas desponta o nome de outra figura empírica, o músico Segismund Neukomm, um dos responsáveis pela difusão da cultura europeia no cenário musical do Rio de Janeiro:

Foi Segismund Neukomm quem me revelou a música de Mozart e de Haydn. Segismund Neukomm escutou-me tocar logo no primeiro dia que desembarcou no Rio de Janeiro. Foi no Paço. Quando terminei, ele declarou ao rei velho que eu era o maior improvisador e acompanhador que ele já conhecera. Segismund Neukomm, o discípulo mais querido de Haydn, o professor dos filhos de Mozart disse isso (ASSIS BRASIL, 2006, p. 66).

Observamos que além das referências a Neukomm, grande músico, que traz os principais nomes da música erudita para o Brasil, há também a referência ao evento histórico da chegada da família real ao Brasil, e a D. João, “o rei velho”, considerado pelos seus contemporâneos *o protetor das musas*, entre elas, a música. A relação entre Neukomm e o Padre-Mestre também tem seu paralelo histórico. Segundo Kiefer, o músico austríaco era “amigo e admirador de José Maurício” (1973, p. 61).

As aulas com José Maurício são fundamentais para a formação intelectual de Joaquim José, pois é baseado nas aulas do músico e no referencial teórico deste que ele compõe sua célebre cantata, inspirada na *Criação* de Haydn, mas repleta de referências aos elementos nacionais, como a fauna, a flora e a formação étnica:

A Primeira Parte louvava a natureza, descrevia o vôo das aves no azul perpétuo dos trópicos, o rugido das feras nas florestas, o passo do tamanduá-bandeira, o marulhar das cachoeiras nas penhas, o céu de verão com o Cruzeiro do Sul, o imenso mar que a tudo envolvia. *Ouvi os cantos, as suaves vozes, / Que alegam nossas matas nos silêncios/ Aonde não chegou a voz humana/ Que espante a natureza sossegada[...]*

A Segunda Parte do poema era dedicada aos povos do Império. Falavam em versos o branco, o negro, o índio, cada qual cantando as qualidades de suas raças (ASSIS BRASIL, 2006, p. 90 - grifos do autor).

Os trechos da cantata acima em itálico, são partes do poema *Olhai, cidadãos do mundo*, que segundo a narrativa havia sido um presente de Alvarenga Peixoto, o inconfidente, ao Padre José Maurício. Esses versos serão usados como a base poética para a composição da Cantata de Mendanha.

É interessante observar que ao pensar a composição da cantata, o autor urde os elementos históricos aos ficcionais na trama. O padre José Maurício foi, de fato, aluno de Alvarenga Peixoto, no entanto os trechos do poema que aparecem na narrativa, são, na verdade, uma criação recente de Daniel de Sá, feita a pedido do autor (ASSIS BRASIL, 2006, nota do autor)

Ainda sobre a cantata é interessante observar como ela antecipa os ideais de nacionalidade tão caros ao Romantismo¹⁵, que eclodirão pouco tempo depois no Brasil e cujo exemplo mais conhecido é a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, a primeira de tantas canções de elogio à Pátria, do período.

Ao entregar a cantata que julga perfeita ao Padre-Mestre, Joaquim José recebe “uma saraivada de palavras que qualquer um confundiria como insulto e que na verdade eram conselhos paternos dados por uma voz alterada” (ASSIS BRASIL,

¹⁵ A morte empírica do Padre José Maurício é datada de 1830, e a composição da cantata, na trama, se dá pouco antes de sua morte, o Romantismo Brasileiro, tem seu início convencionalmente datado em 1836, com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, no entanto sabemos que havia anteriormente um movimento nacionalista em processo, decorrente da constituição do Brasil como nação após 1822. Possivelmente e com esse cenário histórico que a narrativa de Assis Brasil busca interagir, embora não faça referências explícitas ao movimento nacionalista

2006, p.104). O padre afirma que ele deixara se dominar por seu talento e incidira em pecado uma vez que a canção perfeita só deveria ser apresentada a Deus, e, além disso, em termos práticos, o público brasileiro não estaria preparado para suas inovações musicais, como a Europa de Haydn. A explicação do Padre retoma mais uma vez a ideia de uma Europa superior culturalmente. Naturalmente, nessa fala, trata-se de uma referência ao público brasileiro.

Diante da reação de José Maurício, a solução encontrada por Joaquim José é fazer duas cantatas: “uma seria com linhas melódicas fáceis e harmonias simples, destinada a uma pequena orquestra. A outra seria aquela que seu talento impunha. A esta chamaria a cantata verdadeira” (ASSIS BRASIL, 2006, p.106).

Sem dúvida que a reação apresentada pelo padre é uma tentativa de explicar, por meio da ideia da fé e da pobreza cultural brasileira, porque o compositor de uma cantata descrita como genial não conseguiu o sucesso esperado e acabou ainda vivendo no ostracismo de uma província; é também uma anteposição que visa explicar as decisões posteriores de Joaquim José.

Neste sentido, a repreensão funciona como uma artimanha ficcional que objetiva dar conta de certas escolhas narrativas futuras. Assis Brasil domina os recursos da antecipação e da justificação, utilizando-os como parte essencial dos procedimentos romanescos.

Em uma primeira leitura, esses procedimentos podem passar despercebidos ao leitor que só objetiva chegar ao fim da narrativa, no entanto, em uma segunda leitura notamos que eles são, na verdade, os fios de Ariadne que guiaram todo o tempo o leitor para a saída do labirinto narrativo.

Deste modo, para explicar, por exemplo, por que o músico não retém uma cópia da partitura da música perdida, o narrador mostra anteriormente, que o jovem músico confiava demais em sua memória; utiliza de uma coincidência bizarra para explicar o processo de migração do músico para o Sul e como veremos, cria um recurso ao final da narrativa que amarra as pontas soltas e ainda garante a verossimilhança, tendo como base a repreensão anterior do Padre-Mestre e seu último pedido no leito de morte: “Agora vá Joaquim José. Pratique sua arte, mas não a ponto de escrever aquilo que deve ficar apenas para o ouvido dos mortos” (ASSIS BRASIL, 2006, p.108). O “aquilo”, conforme alerta o narrador faz referência “aquela primeira cantata” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 108).

A convivência entre esses dois músicos, possivelmente ocorreu na vida empírica, pois segundo aponta os dados da biografia do músico mineiro, ele atuou na antiga Capela da Corte, durante a permanência de D. João VI no Brasil, período em que José Maurício ocupou o cargo de diretor e de músico organista (FREITAS E CASTRO, 1968). No plano ficcional, a relação entre o protagonista e o Padre José Mauricio, “a glória da arte musical das Américas” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 108), que referenda o reconhecimento do talento de Joaquim José, garante verossimilhança à trajetória do músico mineiro e reforça a importância da personagem nesse cenário cultural, acrescentando fatos relevantes à vida dessa figura empírica, cujo talento é pouco reconhecido fora das páginas da literatura.

Podemos dizer que um dos procedimentos mais interessantes da ficção histórica é esse jogo entre os acontecimentos atestados pelo discurso histórico e a abertura da imaginação sobre eles, criando um mundo do possível e do provável no passado, a partir do presente. É um jogo complexo em que o tempo do passado sofre uma espécie de reversibilidade que só é possível porque o leitor tem em si uma ideia de passado com o qual a narrativa precisa dialogar, mas deve necessariamente vencer se quer se instaurar como ficção. Dito de outro modo, a ficção histórica se relaciona com a realidade empírica por meio de um processo mimético que Ricoeur (1997), tratando da relação entre narrativa e história chamou de tríplice mimese.

Segundo Ricoeur (1997) toda narrativa ficcional ou histórica parte de uma pré-figuração, representada por um conjunto de ideias e valores que determinado público conhece, a qual passa depois por um processo de configuração, expresso por meio dos recursos da intriga e finalmente chega ao leitor que efetivamente faz a refiguração, unindo o mundo do texto às pré-significações do seu mundo.

Deste modo, a verossimilhança na ficção histórica, conforme observamos nas narrativas de Assis Brasil, não trata apenas de estabelecer um conjunto de relações com o “passado público”, ou com o elemento pré-figurativo, mas de refigurar esse conhecimento inicial pelo viés da ficção, ou seja, inseri-lo no interior da intriga narrativa de tal modo que ele possa ganhar autonomia e ao mesmo tempo ainda atestar sobre esse passado “possível”.

É em decorrência dessa liberdade que o narrador pode realocar os acontecimentos por antecipação, não estando preso ao tempo linear. Pode, por exemplo, fazer revelações que o leitor só entenderá a importância mais tarde ou numa atitude cúmplice relatar ao leitor acontecimentos que a própria personagem ainda

desconhece. É o caso, por exemplo, da antecipação das três mortes que afetam a vida da personagem. Elas são abordadas de fato no capítulo IX e X, mas são mencionadas anteriormente no prólogo pela própria personagem: “Foi nesse século que aconteceram as minhas três mortes, todas no mesmo dia” [...], “Por causa de três mortes eu vim para o Sul” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 57- 58).

No capítulo X, o narrador revela ao leitor algo que a personagem só descobrirá posteriormente: “Foi essa a primeira morte, com a qual José Joaquim muito aprendeu. Ele desconhecia que nesse mesmo instante operavam-se mais duas mortes. Uma delas em Itabira do Campo, depois de contemplar o entardecer, finava-se o pai” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 112). Observamos que o narrador antecipa as duas primeiras mortes, mas mantém segredo sobre a terceira. No capítulo seguinte é descrita a terceira morte ao leitor; entretanto, somente algumas páginas adiante, na quarta parte do livro, é que Joaquim José descobre a morte brutal do amigo.

Joaquim José, que se horrorizara ao saber da morte do tutor e do pai no mesmo dia, regressa à Itabira do Campo, onde reencontra Pilar, a mesma moça de olhos expressivos, já descrita antes. Além de uma paixão repentina, une-os a música, pois ela é sobrinha de um dos componentes da lira de seu pai, e também copista de partituras¹⁶.

O músico é chamado à Vila Rica por ocasião da passagem de três franceses, “remanescentes daquela missão do velho rei” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 137) para tocar músicas em uma recepção do Presidente da Câmara ao grupo. Esse excerto, como muitos ao longo da narrativa de Assis Brasil, possui um paralelo histórico. Faz referência à missão francesa, que aportou no Brasil em 1813 e que tem no nome do pintor Debret, seu principal representante no contexto das artes.

Essa visita é importante por dois motivos: primeiro porque é para um dos viajantes, Charles de Lavasseur, que o músico entrega sua cantata perfeita, com a promessa de que seria endereçada a Rossini; segundo porque “nessa noite, pelo comentário de um criado, soube da morte de Bento Arruda Bulcão” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 141).

¹⁶ Pilar lembra em muitos aspectos a copista Anna Holtz do filme *O segredo de Beethoven* (2006). Certamente uma coincidência, pois o filme foi lançado, ao menos no Brasil, meses após a escrita do livro de Assis Brasil. Como a ajudante de Beethoven, Pilar também permanece ao lado do músico o auxiliando na orquestração de sua obra prima, no entanto, também os une um amor físico, o que não ocorre no filme.

Em uma conversa com uma criada da casa, no dia seguinte, ele descobre que o amigo se suicidara de forma brutal, como o leitor já sabe a essa altura. Bulcão cortara seu órgão genital e estourara a cabeça com um tiro. Joaquim José fica sabendo ainda que o Doutor perguntara por ele horas antes de “acabar com a própria vida”, e mais, que a morte ocorreu no mesmo dia das duas já citadas anteriormente.

Tal coincidência trágica abala Joaquim José, fazendo-o pensar metafisicamente sobre sua própria arte: “Se ele era tão mau a ponto de provocar três mortes, era porque sua arte não possuía qualquer valor. Um bom artista deve ser, sempre, um bom homem”¹⁷ (ASSIS BRASIL, 2006, p. 142). Talvez por isso, Joaquim José insista em recuperar sua cantata, o que já não é mais possível, uma vez que ela foi enviada a Rossini. É nesse momento que ele descobre que já não a sabe de memória, entendendo a importância da partitura entregue ao francês.

Atormentado pelas três mortes, a personagem decide que precisa partir. Resolve então alistar-se como músico de uma banda militar que descia para o Sul para se apresentar em mais uma daquelas guerras da província. O coronel que recebe seu alistamento o adverte: “Posso, sim, alistar você. Mas previno-o que a época não é das melhores. Estamos em guerra no Sul. Quem vai para o Sul sempre vai ao encontro de uma guerra” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 148).

O Sul a que se faz referência é o Rio Grande do Sul, e a guerra, uma entre tantas nesse espaço, trata-se da Revolução Farroupilha que se estendeu de 1835 a 1845, e na qual o maestro terá importante papel. A advertência do coronel reforça mais uma vez o imaginário do leitor em relação ao Sul como um lugar bélico e bárbaro, onde a arte assume uma função prática. Imaginário já apresentado em *O pintor de retratos*, que descreve um conflito posterior.

Enquanto o maestro migra para o Sul, no capítulo seguinte, o cenário se desloca para a Paris oitocentista, focando, especificamente, um espaço íntimo, a casa de Rossini, em uma noite chuvosa, em que o famoso músico se prepara para ir a um jantar. Enquanto esperava: “olhou a mesinha ao lado, em que pousava um envelope grosso, atado por correias de couro, destinado a ele [...] o remetente era um Charles Lavasseur” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 152).

¹⁷ Observamos que Nadar (*O pintor de retratos*) faz observação semelhante em relação à arte e o artista, ao ver a foto do degolado registrada por Sandro Lanari: “A arte não existe sem a humanidade do homem que a cria [...]” (2002, p. 175).

O envelope em questão contém a cantata de José Joaquim, que Rossini nem mesmo chega a ver. Diante do questionamento do criado sobre o que fazer com o documento, o narrador mostra um Rossini grosseiro e mal-humorado que diz em tom desdenhoso: “Queime, venda a peso de papel, dê à sua sogra, limpe a bunda com ele, faça o que bem entender [...]”. Como não conhece o remetente, o músico supõe que “Deve ser mais um desses aristocratas pseudomúsicos que me pedem para ler suas obras-primas de amadores” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 152).

A aparição de Rossini na obra retoma, quase metalinguisticamente, a entrada cênica de uma de suas personagens de ópera. A descrição do músico lembra muito pouco a feita por Stendhal em *A vida de Rossini*, sua biografia mais conhecida, mas estamos em um momento posterior da vida do músico. No tempo em que desenrola a cena, Rossini já abandonou a ópera e prioriza a experiência culinária. Isso explica sua impaciência e indiferença diante do envelope de Lavasseur. E assim, por essa justificativa desastrosamente simples, mas verossímil, o leitor fica sabendo por que o talento de Mendanha não foi conhecido pelo mestre da música oitocentista.

No Rio Grande do Sul, José Joaquim se torna o sargento Mestre- Mendanha e segue à frente da banda militar. A função da banda é explicada pelo narrador: “As autoridades acharam que a melhor banda militar do país daria ânimo à gente legalista”, numa guerra em que os rebeldes “aturdiam as tropas e as cidades fiéis ao governo” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 154).

Sobre a guerra o narrador ainda ressalta: “Fazia três anos que o conflito alastrava-se pela Província meridional. Isso era mau, porque os vizinhos castelhanos iriam aproveitar-se” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 154), ou seja, a guerra não atingia apenas a província gaúcha, como colocava em risco ainda a soberania nacional e as demarcações de fronteiras conquistadas a muito custo.

Nesta narrativa, o espaço do Sul é mais uma vez descrito como inóspito e um inimigo a ser enfrentado pelos que ali chegavam:

Era uma região inóspita e solene. As solidões do pampa deixavam melancólicos os soldados legalistas. Não imaginavam que no mundo houvesse um lugar tão remoto, de tanto frio, tão deserto e tão plano. O frio rachava os lábios, as mãos e os pés, quebrava o couro das botas. Os campos amanheciam cobertos de geada. Se chovesse, a água empoçada transformava-se em gelo durante a noite. E ainda era maio (ASSIS BRASIL, 2006, p. 154).

No entanto, o Sul para Mendanha adquire outro significado, pois ele deseja estar ali e aos poucos se entrega ao clima, que tanto fazia sofrer aos outros:

Ele foi à janela. Não era tão frio. Perpassava uma aragem apenas suficiente para eriçar de leve os pelos dos braços. Ele sentia o aroma doce das púrpuras quaresmeiras. Em seus ramos, besouros procuravam lagartas. A aragem oscilava os ramos das quaresmeiras. Os besouros voavam para os ramos das outras árvores. (ASSIS BRASIL, 2006, p. 159).

Observamos ainda que a narrativa para descrever essa integração do Maestro e o clima se divide em dois tempos verbais, no pretérito perfeito majoritariamente e no presente, uma marca de Assis Brasil, a partir de *Música perdida*, que também será utilizado em *Figura na sombra*. As sensações do maestro são descritas no passado, por um olhar distanciado do narrador, mas no último período o enunciado sai do pretérito para o presente, mostrando que o clima observado por Mendanha ainda é o mesmo a que presencia também o narrador/ autor implícito.

A guerra, como não poderia deixar de ser, tendo vista que se trata de uma ficção histórica, atinge diretamente Mendanha, que é feito prisioneiro dos rebeldes e é obrigado a compor um hino, para salvar sua vida e a de seus músicos. Não deixa de ser irônico que sua vida seja salva justamente pela forma simplória de um hino, a forma menor que deveria ser desprezada pelos bons músicos, segundo o conselho de Bento Arruda Bulcão. Mas os tempos são outros e o maestro também o é, e assim logo reflete: “Mas o que é um hino? ”. A resposta dada não sabemos se é do próprio Mendanha ou do narrador: “Basta um compasso marcial, duas frases de música épica e está pronto” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 162).

Esse episódio que culmina na composição de um hino rebelde, une a narrativa de ficção e o acontecimento histórico, o presente e o passado, pois o hino em questão é hoje o hino do próprio estado do Rio Grande do Sul, ao qual o maestro deve sua pequena notoriedade para além da ficção.

Após ser preso novamente, desta vez pelos legalistas, Mendanha é perdoado e enviado à capital Porto Alegre, onde se encontra Pilar. Torna-se então o Mestre de música da igreja matriz e abandona o exército de vez. Forma uma orquestra e um coral, e assim vive por quarenta anos, como músico de província, compondo hinos diversos, esquecido de sua cantata.

No capítulo XXX, o narrador faz um contraponto entre o dia 3 de novembro de 1868, data em que morria Rossini e o dia do Maestro Mendanha. Mais um dia

comum, entremeado de tarefas medíocres como as aulas para alunos desinteressados e um coro com alunos que “tinham a expressão de enfado” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 182).

Passado mais de dez anos da morte de Rossini, a venda da casa do músico possibilita o resgate da cantata perdida do maestro, encontrada sobre um velho armário no quarto do mordomo. O novo dono da casa, o Barão da Frascatta, mostra a música ao jornalista do Fígaro, André Martin, que se interessa pela história. O Barão então envia o documento a Leon Gambetta que o encaminha à embaixada brasileira em Paris. Após uma série de peripécias, a cantata finalmente volta ao seu dono, entregue por dois jornalistas. Esse é o momento em que o passado narrado da vida do músico se encontra com o presente do prólogo.

O que vem após a recuperação da cantata, é por certo uma saída ficcional brilhante, que busca em último caso, resolver verossimilmente o problema da genialidade da cantata na vida do maestro recriado na ficção, e de sua repercussão nula na vida do maestro empírico, conhecido não por uma cantata de ares humanistas, mas por um hino, criado em momento bélico. Dito de outra forma, a cantata é uma criação ficcional para dar significância a uma vida marcada pela simplicidade provinciana, que, no entanto, se apresenta como uma figura em que o “possível” imaginário de grandiosidade ficcional pudesse ser mantido.

O final do livro apresenta um apressamento na narrativa, porque as ações de Mendanha, até então marcadas pela monotonia provinciana, também se apressam. Os capítulos finais reafirmam ainda o pacto de leitura, buscando uma saída ficcional coerente para a vida de Mendanha.

Após receber o pacote e já pressentindo que seu tempo se extingue, o maestro, com a ajuda de Pilar, que exerce a função de dedicada copista, dá início ao processo de “instrumentar a cantata, terminar seu trabalho” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 200). O Maestro esconde um projeto final e assim o realizará: a cantata será tocada no dia de seu velório por sua orquestra, sendo descrita pelos músicos que a integram como “[...] a música mais original e bela que já tocaram” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 217).

Terminada a execução da música, realiza-se o último pedido do maestro: as partituras são queimadas e suas cinzas jogadas no rio. Está efetivada a harmonia

entre a ficção e a realidade, e para o bem da verossimilhança literária nenhum Max Brod¹⁸ surge para impedir a destruição de tão bela e genial obra musical.

3.4 FIGURA NA SOMBRA: A HISTÓRIA DA MOVÊNCIA

Este capítulo intenta fazer uma análise do romance *Figura na sombra* (2012) de Assis Brasil, principalmente no que diz respeito às relações entre a História e a Ciência do século XIX, recuperadas na trajetória do cientista-viajante Aimé Bonpland. Para tanto, e dando prosseguimento a um modo de análise já empreendido em relação aos três romances anteriores, buscamos entender os procedimentos narrativos utilizados pelo autor para recriar ficcionalmente episódios e acontecimentos que têm seu paralelo com o discurso histórico.

Figura na sombra é o livro que fecha a tetralogia *Visitantes ao Sul*, conjunto de narrativas cuja temática gira em torno do olhar estrangeiro sobre o espaço do pampa gaúcho. Esta última narrativa se debruça sobre a vida de Aimé Bonpland, médico e botânico francês, conhecido por sua a viagem à América, ao lado de Alexander Von Humboldt. Após o retorno à Europa, enquanto Humboldt permanece fiel ao seu projeto científico e filosófico, Aimé, em consequência de uma desilusão amorosa retorna à América do Sul, onde se torna estancieiro, plantador de erva-mate, permanecendo como uma figura na sombra da esplendorosa personalidade de Von Humboldt e da ciência europeia do século XIX.

A personagem central da obra, assim como José Mendanha, personagem principal de *Música perdida*, é uma figura empírica do século XIX, lembrando que também Alexander Von Humboldt, personagem secundário, cuja vida serve de contraponto a de Aimé, tem sua correspondência empírica.

Diferente das outras narrativas, o Pampa aqui não é visto apenas como um espaço característico do Rio Grande do Sul, mas sim como um espaço entre fronteiras, uma vez que a personagem habita inicialmente a Argentina, depois o Paraguai e o Brasil, retornando posteriormente à Argentina, especificamente à cidade argentina de Corrientes, onde se encontra no presente da narrativa.

Deste modo, Bonpland pode ser visto como um sujeito em trânsito que, direta ou indiretamente, participa da história do período, interferindo e recebendo

¹⁸ Nos referimos a Max Brod, amigo de Kafka, a quem o escritor pediu, antes da morte, que queimasse suas obras. Como sabemos, Max Brod não atendeu ao pedido de Kafka.

interferência da paisagem tanto no seu aspecto humano quanto cultural. Ainda neste sentido, observamos que a configuração temporal, denotada pelos acontecimentos do século XIX, está intimamente ligada ao espaço geográfico do Sul e à figura do estrangeiro.

Como o leitor desta tese percebe, dedicamos aos primeiros três romances da tetralogia um subcapítulo, no caso dessa última narrativa, o subcapítulo está dividido em dois tópicos que comportam análises de aspectos diversos, ainda que complementares. Isso não se deve à importância de *Figura na sombra* sobre os demais, também muito ricos em possibilidade analíticas, mas ao fato de esses já terem sido bastante explorados pela crítica e pela academia, originando, inclusive excelentes reflexões. Por outro lado, esse último romance, por ter sido publicado em 2012, pouco ainda foi abordado, por isso nossa dedicação maior a esta narrativa.

3.4.1 Aimé Bonpland: uma vida nas sombras

Como nas demais narrativas da tetralogia, em *Figura na sombra* o Pampa representa um espaço mítico cuja natureza é acentuada por meio da percepção do tempo cíclico. É a passagem da personagem, vinda de um espaço urbano e de um tempo mais marcado historicamente, que possibilita essa experiência diversa com o espaço.

Nas narrativas anteriores, cada personagem, por sua formação, origem e profissão se vincula a um aspecto formativo do século XIX: em *A Margem imóvel do rio*, a personagem é um historiador do Rio de Janeiro; em *Pintor de retratos* é um pintor de Ancona; em *Música Perdida* é um músico mineiro. Como já vimos nas análises anteriores, a composição das personagens dos três primeiros romances possibilita uma série de reflexões sobre a história e a vida cultural do período, na qual o Rio Grande do Sul é sempre um dos pólos de uma reflexão dicotômica, que com risco de um certo reducionismo poderia ser resumida na oposição entre civilização e barbárie. Em *Figura na sombra*, esse rastro interpretativo se intensifica ainda mais, uma vez que a própria personagem se dá conta de sua condição de figura na sombra, de Humboldt e da ciência europeia:

E quando na Europa souberem que eu morri, muitos dirão que me julgavam morto há muitos anos. Isso acontece a quem foi uma figura na sombra. Mas viver à sombra foi minha melhor absolvição. E não falo apenas à sombra de

Humboldt, mas à sombra do que é bom e que é belo, à sombra do amor, à sombra da vida (ASSIS BRASIL, 2012, p. 248).

Conforme destaca o excerto, a personagem assume que Humboldt projeta sua sombra sobre ela; ele e a Europa na qual permanece representam o bom, o belo, o amor e a vida, enquanto que Aimé e sua escolha pelo ostracismo na América Latina representam o oposto. Essa ideia era bastante corrente no século XIX, pois por meio e força do imperialismo e do colonialismo, as elites econômicas e políticas europeias construíram a imagem de que eram o modelo de cultura e civilização a ser imitado em todo o mundo.

A fama de Humboldt, sem dúvida, se sobrepõe à figura de Aimé no contexto empírico, no entanto, na narrativa de Assis Brasil interessa muito mais lançar luzes sobre essa figura na sombra, que possui, todavia, sua importância histórica. Neste sentido, podemos afirmar que o autor se utiliza de uma espécie de revisionismo histórico, que, embora não chegue a contestar a história oficial, escolhe um veio secundário da sua matriz discursiva. A importância das personagens aqui abordadas para a ciência do século XIX é destacada pelo próprio narrador: “Eles eram, dentre todos os cientistas do mundo, os que mais sabiam acerca da Natureza” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 107).

É justamente esquecido no meio dessa natureza, antes submetida à razão e à ciência, que o cientista Aimé Bonpland terminará seus dias. Humboldt, por outro lado, firma-se como valor *si ne qua non* da ciência oitocentista, alcançando fama em todo mundo ocidental. Conforme destaca o narrador: ele “Era lido desde a Rússia até Portugal. Era lido nos Estados Unidos e Canadá, no México e em Cuba. Nada escapava ao vulto gigantesco de Humboldt, que começava a projetar sua imensa e poderosa sombra” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 99).

É sobre essa sombra que o romance se debruça. Neste sentido, um dos elementos paratextuais já chama a atenção para a abordagem que se dará no conjunto da narrativa. Na capa do livro, se encontra uma das pistas de leitura, reforçada no interior da narrativa, na qual o próprio Aimé reflete sobre o modo como sua figura foi retratada junto a Humboldt:

Na mais bela das gravuras, esta aqui, cópia de um quadro a óleo, ainda há palhoça, desta vez às margens do Orinoco. *Uma luz divina cai sobre Humboldt, fazendo luzir seu casaco amarelo. Estou quase oculto, tendo por detrás a floresta.* Eu seguro uma lente na mão direita e uma planta na mão esquerda. Meu olhar volta-se para Humboldt. Ele está transfigurado, exausto

por haver escrito tantas e tantas páginas. *Eu, na obscuridade, o observo* (ASSIS BRASIL, 2012, p.166 - grifos nossos).

A utilização da gravura, acima descrita, na capa do livro, configura-se na primeira impressão do leitor acerca da relação entre esses homens. Assis Brasil afirma que a ideia do título nasceu da observação da pintura descrita¹⁹ que se revelaria simbolicamente profética, pois o pintor posicionou Humboldt no centro de um indeterminado foco de luz, enquanto seu parceiro na viagem, Aimé Bonpland, que àquela altura já era famoso, foi colocado ao fundo, “engolido pelas sombras” (ASSIS BRASIL apud VILANI, 2012).

No entanto, algumas mudanças sutis são observadas em relação à pintura original, principalmente no que concerne à disposição das personagens. No quadro oficial, Humboldt está à esquerda, e Aimé ao fundo, mais à direita; na capa de Assis Brasil, Aimé continua sendo uma figura opaca, mas está à esquerda, imerso ainda na mesma paisagem e sobre a figura de Humboldt, agora colocada no primeiro plano à direita, desce uma tarja negra que divide o livro. Essa tarja desloca o olhar do leitor para a figura de Aimé. Essa escolha presente no paratexto se materializará na abordagem ficcional de Aimé Bonpland como o centro da narrativa, pois é essa figura estranha na paisagem do Pampa, cuja história de vida guarda uma glória passada ao lado do Humboldt, que interessa a Assis Brasil.

É por meio da vida em trânsito dessa personagem, e posteriormente por sua condição de estrangeiro que Assis Brasil abordará a história do século XIX. Uma história que é pública, na medida em que muitos dos seus aspectos integram previamente o imaginário do leitor. Deste modo, estamos diante de uma das configurações da ficção histórica na contemporaneidade, que é a expressão de acontecimentos públicos do passado, portanto, históricos, articulados aos anseios e realizações individuais das personagens (JAMESON, 2006, ANDERSON, 2006, WEINHARDT, 2012).

Por meio da trajetória dessa personagem, que passa parte de sua vida na Europa, e depois imigra para América Latina, Assis Brasil reflete sobre a história da

¹⁹ A pintura a que a capa faz referência foi feita por Edouard Ender em 1850: Disponível em: <https://www.welt.de/kultur/article163394593/Der-neugierigste-Deutsche-der-Geschichte.html>. Acesso 23 jun. 2017.

ciência do século XIX, passando também por questões da cultura e da política, tanto do velho continente quanto da América.

A narração de *Figura na sombra*, em sua maior extensão, privilegia a personagem na sua condição de cientista europeu cuja marca é olhar estrangeiro sobre a paisagem, somente na última parte da narrativa há a inserção da personagem, de fato, na paisagem da América. Nesse espaço selvagem do Sul os parâmetros de sua ciência natural são substituídos por uma espécie de imersão poética anterior a toda racionalidade.

Formalmente o romance inicia-se com um prólogo no qual é apresentada a personagem já velha, em sua casa humilde, enquanto conversa com um estrangeiro, outra figura empírica, o viajante do século XIX Avé-Lallemant. O título chama a atenção para o local e a data: *Estância Santa Ana, Corrientes, Argentina, 1858*.

A maior parte da narrativa se ocupa em narrar o passado da personagem desde o seu nascimento na Europa até o momento do presente da narração (1858). A trajetória de Aimé, construída de forma linear, ocupa 73 capítulos, entremeada por outros capítulos, ao todo quatro, que retomam o momento presente, intitulados *entreatos*. Entre o entreato II e III instaura-se um excerto longo que recebe o nome de *Prisão de vidro*, no qual o próprio Aimé relata fatos, de natureza muito íntima, sobre sua vida. Ali está registrado, por exemplo, seu amor pela imperatriz Josefina, esposa de Napoleão, durante o tempo em que ele foi o responsável pelo jardim da *Malmaison*. Essa espécie de aparte é muito importante para o desenvolvimento da diegese, pois é a morte da Imperatriz que justifica a partida da personagem da Europa.

O tempo da narração no capítulo “Casa de vidro” se configura como um passado dentro do passado. Para criar esse efeito, o autor se utiliza da técnica do *mise in abyme*, fazendo com que a própria personagem inserida na história se torne um narrador.

Como já apontamos, a narrativa inicia-se com um prólogo que ocupa, ao todo, dez páginas do romance. Esse recurso, já utilizado anteriormente na apresentação de alguns personagens em outros romances da tetralogia²⁰, nessa obra, encontra-se bastante aprimorado em termos de coesão narrativa. É por meio dele que o narrador

²⁰ O prólogo aparece em *A margem imóvel do rio* e em *Música perdida*, no entanto ali seu principal objetivo é apresentar as personagens inseridas no cotidiano. No prólogo de *Música perdida*, de forma menos intensa, já se encontra a técnica de anteposição de fatos relativos ao passado da personagem que adianta, em muitos aspectos, o futuro da própria diegese.

antecipa os principais acontecimentos que serão desenvolvidos ao longo da obra, utilizando para tal de uma série de procedimentos envolvendo os elementos narrativos.

O prólogo inicia-se com uma descrição sobre o clima que situa conjuntamente diversas percepções de tempo e de espaço:

Agora faz uma tarde luminosa sobre o pampa. Não há nuvens. O ar é leve, azul cintilante. Pela manhã nos seis dias anteriores o céu desfez-se em água. Vapores sombrios erravam pela atmosfera. O arroio Las Ánimas, saindo de seu leito, confundiu-se com o rio Uruguai, ali perto. Alagaram-se os campos e arruinaram-se as plantações de milho e mandioca. O Yerbai nada sofreu. Agora todos estão felizes pelo retorno do bom tempo (ASSIS BRASIL, 2012, p. 13 - grifos nossos).

Observamos que a frase inicial do romance, de forma bastante sucinta, une os elementos do tempo, clima e espaço e ainda marca o foco narrativo. Nesse enunciado inicial, o narrador passa sutilmente, por meio da descrição da paisagem, da noção de tempo à noção de clima, e posteriormente da noção de espaço natural à de espaço geográfico, até inserir o elemento humano.

Nesse parágrafo se entrelaçam complexas noções de tempo, que retomam em muitos aspectos a sistematização fenomenológica de Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, representada pelos três planos temporais: *tempo individual ou existencial*; *tempo histórico ou transindividual* e o *tempo cosmológico ou do universo*. Como aprofundaremos no próximo capítulo, a conexão desses três tempos é o modo encontrado por Assis Brasil para reconfigurar o passado público por meio da ficcionalização de personagens inseridos em uma paisagem tradicionalmente retratada como mítica²¹.

Como afirma uma das personagens de Assis Brasil (2003, p. 68) no pampa tudo “pertence a outra era”, no entanto, a presença desses homens que são ao mesmo tempo agentes e pacientes do tempo histórico e donos de anseios individuais, requer uma nova abordagem desse espaço e de suas relações humanas.

²¹ Muitos autores gaúchos e o próprio Assis Brasil, em obras anteriores, transportam para suas narrativas um imaginário sobre a vida gaúcha, ou seja, um conjunto de elementos culturais cristalizados no discurso da própria população do Rio Grande do Sul e dos demais brasileiros. Um exemplo nesse sentido seria a constante referência ao clima, que recria nessas narrativas o que o músico Vitor Ramil chamou de “estética do frio”, em referência à peculiaridade do clima gaúcho como componente da identidade sulista. (RAMIL, 1993, p. 265).

Ainda com relação ao múltiplo agenciamento das categorias narrativas, observadas no primeiro parágrafo, verificamos que a expressão “Agora” que abre o enunciado configura-se em um dêitico que situa o tempo da narrativa em conjunto com o tempo do narrador. Uma vez que a data escolhida para situar o tempo da narrativa é 1858, o “agora”, portanto, não se refere ao presente do leitor, mas sim do narrador.

A referência à “tarde luminosa” retoma uma noção climática, o que é muito comum nas narrativas da tetralogia, além de estender a concepção cronológica à natureza, fazendo menção indireta, portanto, ao chamado tempo cosmológico. A expressão “Pela manhã nos seis dias anteriores o céu desfez-se em água”, por sua vez, relaciona uma concepção de tempo mítico, dado pela a ação cíclica das chuvas, a uma concepção de tempo histórico, os “seis dias anteriores”. Finalmente, “Agora todos estão felizes pelo retorno do bom tempo” introduz uma percepção existencial do tempo. O “todos” são aqueles habitantes que com apreensão vivem as agruras do clima, naquele ano.

A partir do título do prólogo, no qual se destaca uma data histórica e um espaço, o autor objetiva fazer o que Ricoeur chamou de *configuração*, ou seja, recuperar por meio da ficção um conjunto de elementos pertencentes a essa época, a chamada “marca registrada” desse período e espaço, como propõe Alcmeno Bastos (2007, p. 87). Deste modo, a narrativa histórica retoma uma certa matriz o que permite ao leitor identificar por meio de elementos da “textualidade” o tempo e o espaço abordados. Neste sentido, as noções de tempo estão intimamente ligados à noção de espaço, formando o que Bakhtin chamou de *cronotopo*²².

No segundo parágrafo do prólogo, outros elementos se somam aos delineados no parágrafo inicial. O espaço se reduz e são apresentadas as personagens principais: “Os dois homens conversam no maior dos três ranchos cobertos por telhados de santa-fé e unidos num conjunto improvável que, visto do alto, formaria a letra k.[...] Dom Amado Bonpland, o velho proprietário, denomina esse assoalho de *salle à manger*” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 13).

²² O termo é definido por Bakhtin como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais” ou ainda: “a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1998, p. 211).

A nomeação do espaço em francês contrasta com a simplicidade do lugar, além disso, denota a origem burguesa da personagem e a estranheza de sua inserção no espaço rústico do *yerbal* (termo do castelhano para designar a plantação de erva-mate). A escolha do narrador por apresentar a personagem a partir do nome adotado na América Latina, por sua vez, destaca o processo de assimilação cultural assumido pela personagem.

Sobre esse espaço, o narrador destaca ainda que o local onde se encontram as personagens serve também para “os momentos que as pessoas se dão conta de que tem um espírito”, no entanto, adiante e contraditoriamente afirma: “Mas tudo ali é passado. No pampa, todos os cômodos de uma casa são passado. No pampa tudo é passado” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 14), ou seja, o tempo do pampa é visto como um tempo cristalizado, no qual não há reflexão sobre o presente. Ali, os conflitos individuais ecoam apenas na memória, como mostrará o romance.

Essa reflexão sobre o pampa, como um espaço fixado no passado, já observado nas narrativas anteriores, leva à repercussão de um tempo também mítico, embora, a narrativa de Assis Brasil centre-se também na reflexão sobre o tempo histórico e sobre o tempo individual. Se o pampa é o lugar da fixidez, da ciclicidade, a inserção do estrangeiro nessa paisagem traz novas percepções sobre o tempo.

Como propõe Ricoeur em *Tempo e narrativa*, a escrita da história se dá como narrativa que tenta apreender as diversas dimensões do tempo. Segundo ele (2007, p. 162) há uma profunda relação entre as categorias do tempo e do espaço. Assim, o espaço da natureza estaria para o tempo cósmico, como o espaço construído estaria para o tempo histórico e transitando entre eles estaria o homem, que embora tenha sua vida limitada por um tempo e espaço individual pode estabelecer relações com os demais tempos e espaços.

É isso que observamos nas narrativas de Assis Brasil: o homem é um sujeito que transita nas diversas dimensões do tempo e do espaço. Esse homem pode ser a personagem ou o narrador que conta a história, uma vez que a escolha do foco narrativo faz parte desse conjunto de percepções, pois pela posição do narrador que nos orientamos no interior da narrativa.

O prólogo de *Figura na sombra* é formado por essas imbricações entre tempo, espaço, personagem e narrador. Observamos, por exemplo, que uma das possibilidades de inter-relação entre presente, passado e futuro se dá por meio do foco narrativo. O presente da narrativa se configura no chamado *entreato*, no qual dois

homens conversam; o passado é o da memória da personagem, os fatos que a trouxeram à situação do presente, recontados por ele, ou pelo narrador; o futuro diz respeito ao andamento da própria narrativa, a qual cabe ao leitor compreender a partir de um conjunto de antecipações. Deste modo, a interpretação da narrativa se relaciona com nossos modos de apreender o tempo.

Na sequência da narrativa, como num recurso cinematográfico, o narrador vasculha o espaço. Em cada close, mostra os elementos que compõem a vida da personagem, principalmente no contraste entre o passado e o presente. Primeiro, destaca o armário-farmácia, com seus frascos coloridos, com rótulos repletos de nomes científicos, *Romarin, Asperule* “escritos na época em que a mão de Don Amado era firme” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 14). Posteriormente, se detém na estante de cinco prateleiras que acolhe “duas centenas de volumes” nos quais é possível ver três volumes gravados a ouro o nome de Alexander Von Humboldt e o título *Kosmos*. Essa é a primeira vez que o nome dessa personagem determinante para a narrativa aparece. Na continuação da descrição, o narrador se dirige a “uma outra coleção de outros livros” na qual o nome de Alexander Von Humboldt aparece juntamente com o nome de Aimé Bonpland, na obra *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*.

Essa espécie de varredura descritiva, em primeiro lugar, registra os documentos do passado para mostrar a importância de Aimé ao leitor que conhece o nome de Von Humboldt; em segundo lugar, antecipa o grande acontecimento que foi a viagem empreendida pelos autores no século XIX, da qual o último livro é o resultado; por último busca contrastar a relação entre o passado glorioso de Aimé, o cientista (que o leitor ainda não conhece, mas que já supõe) e o presente marcado pela simplicidade de Amado, o homem que a narração apresenta.

O parágrafo seguinte mostra que, além do narrador, também a personagem que dialoga com o velho estancieiro observa esses livros: “Robert Christian Avé-Lallemant, o visitante, já possui todos esses livros. Falta-lhe apenas um, do qual agora decifra o título: *Description des Plantes Rares Cultivées à Malmaison e à Navarre - Aimé Bonpland*”. Esse trecho serve também como antecipação do episódio da vida de Aimé, que ele relatará em “A Casa de Vidro”.

Como se observa, no espaço do pampa minimizam-se as ações gloriosas das personagens inseridas no tempo histórico e marca disso é o abandono dos livros que “cobrem-se por uma tênue camada de pó escuro, como tudo mais o que ali existe”

(ASSIS BRASIL, 2012, p.14). Tudo ali padece do peso da eternidade da natureza, mesmo as grandes descobertas científicas, dos quais os livros são a prova.

O narrador continua seu escrutínio do espaço: “junto à soleira da porta, há um vaso com rosas cor de carne. Seu tronco é nodoso, disforme, retorcido por inúmeras e antiquíssimas podas” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 14 -15). A rosa cor de carne, em questão, também retoma o passado da personagem, sua vida na França, sua profissão de botânico, seu amor pela imperatriz. Mas isso tudo o leitor só descobrirá mais adiante na narrativa.

Na continuação da conversa, Dom Amado Bonpland oferece mate ao visitante, e agora é a própria personagem que reflete sobre seu passado como botânico: “Doutor Avé-Lallemant, esta erva é que chamei de *Ilex humbolditiana*, no tempo em que eu dava nomes às plantas” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 15). O visitante francês recusa a infusão, mesmo que ela faça referência ao seu querido amigo Von Humboldt: “Repugna-lhe aquela infusão verde numa cabaça suja. Repugna-lhe sorver pelo mesmo canudo de metal que esteve noutras bocas”. O narrador então faz uma reflexão genérica sobre os estrangeiros: “É o asco próprio dos estrangeiros, e ele o sente desde que chegou ao pampa” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 15).

O prólogo também dá conta de fazer um resumo da vida da personagem, biografia que será desenvolvida nos capítulos seguintes do romance.

Dom Amado Bonpland é definido pelo narrador como “Glória das ciências botânicas, doctor honoris causa por várias universidades europeias” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 16). O que demonstra a importância, mais uma vez de sua vida pregressa. O narrador lembra-se ainda de que essa figura já foi comparada pelo naturalista Ansbach a Kaspar Hauser, constituindo-se um novo “*aenigma sui temporis*”. Cabe esclarecer que a comparação é justa, mas segue uma lógica contrária, pois o botânico, ao contrário do misterioso jovem alemão, migra da civilização para o isolamento.

O narrador destaca ainda uma das opiniões de Avé-Lallemant, registrada em diário e depois publicada na Europa: “Aos 85 anos, este homem não aceita conselhos nem ajuda” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 16). O viajante registrará também que apesar de receber um soldo do governo francês que lhe garantiria viver nas melhores cidades do mundo, ele escolheu o pampa.

O momento seguinte às observações de Avé-Lallemant é utilizado pelo narrador para efetivar uma descrição física do personagem: “veste como um qualquer da região. Só usa botas quando chove” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 16) e marca ainda

sua posição temporal junto às personagens: “*Neste momento*, apresenta-se com os pés descalços” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 16 - grifo nosso). Por meio de uma incursão no pensamento de Avé-Lallemant contrapõe a simplicidade do presente ao passado na corte napoleônica:

Avé-Lallemant tenta imaginar esses mesmos pés quando, na Malmaison, vestiam meias de seda de Lyon e sapatos rasos de verniz com fivela de prata. Essas meias subiam até o joelho e desapareciam nos culotes de veludo vermelho bordados com ramagens de flores. Os sapatos de verniz pisavam parques de carvalho e noqueira ocultos sob tapetes egípcios. Napoleão imperava sobre a França, reinava na Itália e Espanha e todos se julgavam eternos (ASSIS BRASIL, 2012, p. 16).

Observamos que na descrição acima se entrecruzam novamente as três noções de tempo marcadas por Ricoeur. Nesse caso, o tempo individual é representado pela vida de Bonpland; o histórico pela figura de Napoleão e o cósmico pela noção de eternidade: “*todos se jugavam eternos*”.

Também no prólogo é apresentada a filha de Dom Amado Bonpland, Carmen cujo “rosto redondo das indígenas” denota sua origem mestiça. Ela é descrita como uma abnegada cuidadora do pai, que mostra já os sinais de uma doença senil, percebida também pelo visitante que observa: “Dom Amado Bonpland tenta dominar o persistente tremor da mão esquerda” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 17).

O narrador destaca ainda os aspectos da formação erudita da personagem, que serão melhor desenvolvidas no capítulo I e V da narrativa assisiana, mostrando como ele se expressava de forma requintada: “no dia que eu nasci, na marítima *La Rochelle*, reino da França, *o sol deitava-se violáceo no horizonte das águas atlânticas*” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 17- grifo nosso). Diante da linguagem descambando para o exagero poético, o narrador explica que “trata-se de uma linguagem natural a quem muito leu”. Explica ainda que também Avé-Lallemant é fruto tardio do Romantismo alemão.

Ao explicar ao visitante a origem de seu sobrenome, Aimé remonta a um passado longínquo, no qual a escolha do nome de família já acenava para um destino em meio às plantas:

Muitos anos antes meu avô decotava os barços de sua videira quando lhe nasceu o filho, meu pai. Disse que o bebê, tal como aquela videira, seria uma boa planta. Entusiasmado com a sonoridade, boa planta, passou a chamar o filho de Bon Plant, mesmo quando o filho já era cirurgião-chefe do Hospital de La Rochelle. Eu herdei esse sobrenome ridículo e na escola transformei-

o em Bonpland. Meu destino começa aí. Meu nome de batismo, Aimé, bem sabe, traduzi aqui no novo mundo. Aqui como o senhor bem sabe, me conhecem como Don Amado Bonpland. Chamam-me também Gringo Loco, conforme o momento (ASSIS BRASIL, 2012, p. 18).

Por meio da descrição do nome da personagem apresenta-se o percurso de sua vida desde a Europa até o pampa. A tradução do nome de batismo, herdado do pai, para um equivalente no universo do pampa, denota justamente sua condição de migrante, e o apelido de *Gringo Loco*, sua condição de eterno estrangeiro, mesmo após anos inserido nesse espaço.

O narrador mostrando sua condição de onisciência e antecipando o futuro da narrativa afirma ainda que: “Don Amado Bonpland poderia acrescentar a alcunha de *Caráí Arandu*, que significa Senhor Sábio na língua dos guaranis. Mas isso ele esqueceu” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 18).

Para a personagem, falar sobre seus nomes é falar sobre a própria condição de errância a que sua vida esteve sempre atrelada:

Esses nomes me agradam. Eles dizem tudo o que sou, o que fui e o que desejei ser. Sou amado e sou louco. Sempre improvisando minha vida, busquei-me na multidão que assistiu à morte de Luís XIV, depois nas úmidas selvas amazônicas, no pico do monte Chimborazo, nos jardins à inglesa da princesa Josefina, na longa prisão que me impôs o doutor Francia, no largo e majestoso pampa gaúcho, na ajuda aos rebeldes farroupilhas e na Santa Casa de misericórdia. No melhor momento de minha vida, aliei-me a esse belo e admirável, o nosso amigo, o barão Alexander von Humboldt, ao qual abri os caminhos da anatomia, da fisiologia, dos vegetais e dos bichos do mundo (ASSIS BRASIL, 2012. p. 18-19).

Como observamos, o excerto acima faz uma reflexão sobre os principais acontecimentos da vida da personagem. Nesse momento, ao falar sobre Von Humboldt, sua posição não é a de humildade, como aparentará outras vezes, pois ele afirma ter contribuído para a ciência de Humboldt.

Mais adiante, Aimé dará crédito às contribuições do amigo: “Humboldt me ensinou física e astronomia. Ensinou-me a manejar instrumentos ópticos, sonoros e mecânicos. Ensinou-me a falar com as pessoas” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 19). Abordará ainda, *en passant*, a viagem à América que fizeram juntos e “que transformou Humboldt na personalidade mais famosa deste século” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 19).

O encerramento do prólogo se dá com Dom Amado Bonpland explicando a viagem:

Minha viagem foi errática, comandada pelas pestes, pela política, pela paixão, pela geografia, pela boa ou má disposição dos capitães de navio. O gênio de Humboldt deu sentido a uma aventura dirigida pelo acaso. A viagem, para ele, foi um meio para comprovar sua teoria. Ele buscou a totalidade em meio à confusão dos seres. Ele morrerá com a certeza de havê-la encontrado. Quanto a mim, encontrei a solidão, a malária, o amor. Depois disso encontrei o pesar, o remorso e, por fim, a remissão e a sabedoria. E quanto mais vivo, mais constato que tudo é diverso, tudo é frágil, tudo é múltiplo e surpreendente (ASSIS BRASIL, 2012, p. 19).

Observamos que a noção de viagem recuperada no excerto não se refere somente à viagem empreendida por Humboldt e Aimé à América. A personagem parte dessa noção de viagem material para uma noção mais simbólica que engloba a própria vida em trânsito. A viagem às Américas, o deslocar-se de um lugar de certezas para outro de incertezas garante à personagem um processo de autoconhecimento semelhante ao que acontece com as personagens das narrativas anteriores. A primeira partida é busca; a segunda, que o traz definitivamente ao Sul, é fuga. No entanto, ao longo da imersão da personagem na paisagem do novo ela se torna possibilidade de recomeço.

É nessa multiplicidade do novo que ele se reconhece, ao contrário de Humboldt, que precisa racionalizar e equacionar a natureza. Mesmo na sua condição de periférico Aimé antevê o fracasso da teoria da unidade do todo que Humboldt tenta provar. Por meio do recurso da onisciência, emprestada do narrador, ele afirma: “Ele buscou a totalidade em meio à confusão dos seres. Ele morrerá com a certeza de havê-la encontrado”. Conforme se destaca no fim da narrativa, Humboldt morre antes de saber que sua teoria estava errada. Assim, o prólogo não só antecipa esse acontecimento como, ao fazê-lo, encerra a narrativa em um processo cíclico, em que opõe a visão de Aimé à de Humboldt, mostrando que o primeiro esteve sempre certo.

Como observamos ao longo dessa reflexão, o prólogo de Assis Brasil é muito rico em possibilidades analíticas, pois, sem dúvida, desponta dessa entrada na narrativa a capacidade de arregimentar elementos temporais, que ajudam a caracterizar a personagem, justamente pela oposição entre passado e presente; apresentando ainda a dimensão de um futuro da narrativa, por meio das antecipações do narrador que só serão apreendidas na totalidade após a leitura completa.

Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, entende que o discurso histórico se assemelha a uma narrativa porque trabalha com a apropriação do tempo em suas diversas dimensões (passado, presente, futuro) em torno de uma fábula. Observamos

que é isso que Assis Brasil faz no prólogo da narrativa unindo a memória do passado, as reflexões do presente e as antecipações do futuro em torno da vida de Aimé Bonpland.

Cabe marcar ainda a importância dessa visão panorâmica e detalhista do espaço para evocar as estâncias temporais do tempo cósmico, histórico e individual, amplamente utilizada, principalmente no início da narrativa. A descrição do espaço do pampa retoma a noção de tempo cósmico, que se soma à de tempo histórico, representado no passado do botânico, e também à noção particular de tempo.

Na descrição do ambiente interno duas noções de tempo transparecem: o tempo histórico das conquistas na ciência, materializado nos livros, e o tempo do presente, que diz respeito à afirmação de uma consciência individual. Os espaços focalizados estão repletos de objetos que remontam ao passado da personagem, eles vão desde livros até objetos naturais como as rosas “encarnadas”, de tal modo que nada é apenas cenário da ação. Tudo evoca os próprios acontecimentos que servem para configurar o presente²³, por isso a afirmação do narrador que nos cômodos dessa casa “tudo é passado”.

Anteriormente destacamos que o apontamento do narrador de que tudo é passado configura uma faceta cosmológica do tempo, por retomar sua natureza cristalizada. Entretanto, por meio da expressão da memória Aimé junto ao seu interlocutor esse tempo ganha uma dimensão mais viva, pois esse passado serve para encadear e explicar os acontecimentos do presente.

Há na descrição da casa do velho estancieiro a noção de “espaço vivido” extremamente ligada à noção de “tempo vivido”, para retomarmos duas expressões de Ricoeur (2007, p. 162). Da mesma forma que, ao longo da narrativa, a referência ao espaço geométrico e ao espaço habitado estarão intimamente ligados, respectivamente, a um tempo cósmico e tempo histórico²⁴. De tal modo que “ao

²³ Anteriormente destacamos que o apontamento do narrador de que tudo é passado configura uma faceta cosmológica do tempo, por retomar sua natureza cristalizada. Resta explicar que por meio da retomada da memória efetivada por Aimé junto ao seu interlocutor esse tempo ganha outra dimensão. Agora o passado serve para encadear e explicar os acontecimentos do presente.

²⁴ A reflexão a que fazemos referência se encontra em *A memória, a história, o esquecimento*, de Paul Ricoeur, quando ele relaciona os apontamentos sobre o tempo feito anteriormente em *Tempo e Narrativa*, aos elementos da memória, que se conjuga por uma relação espacial. Neste sentido, ele aponta que: “À dialética do espaço vivido, do espaço geométrico, do espaço habitado, corresponde a uma dialética do semelhante do tempo vivido, do tempo cósmico e do tempo histórico” (RICOEUR, 2007, p. 162).

momento crítico de localização na ordem do espaço corresponde o da datação na ordem do tempo” (RICOEUR, 2007, p. 162).

3.4.1 Aimé Bonpland: uma vida em movimento

Como observamos, ao longo das análises preliminares dos quatro romances pertencentes à tetralogia, um dos temas que perpassa todos eles é a relação das personagens com a movência, uma vez que todos os protagonistas são imigrantes ou viajantes que chegam ao Sul após passar por outros espaços, que não os seus de origem. Exceção aqui se faz ao historiador de *A margem imóvel do rio*, que parte do Rio de Janeiro direto para o Sul, mas ele também percorre uma série de espaços, inclusive os da própria memória.

Os demais protagonistas são sujeitos em trânsito, que antes de chegarem ao “sul do mundo” transitam por uma série de outros lugares. Nascidos em pequenas cidades, primeiro eles passam pelos grandes centros urbanos, onde aprimoram sua formação profissional e cultural. No próprio território do Sul eles se inserem, inicialmente, como viajantes. De tal forma que, para as quatro personagens a viagem é um elemento primordial de autoconhecimento.

Neste sentido, é interessante notar que a narrativa que fecha a tetralogia tem como personagem um homem que faz da viagem um dos aspectos fundamentais, tanto de sua formação profissional quanto humana.

Conforme destacam Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, refletindo sobre a relação entre pensamento e viagem:

[...] o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a qualidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. Viajar de modo liso ou estriado, assim como pensar... mas sempre as passagens de um a outro, as transformações de um no outro, as reviravoltas (1997, p. 189-190).

Como modo liso os autores entendem a viagem de fundo “cultural, memorial, educativa”; o modo estriado, por sua vez, refere-se à viagem cuja base é a experimentação e a amnésia (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 190). Segundo eles, esses dois modos de viagem, traduzidos respectivamente pela metáfora da “viagem-Goethe” e “Viagem-Kleist”, estão relacionados e imbricados.

Observamos que essa é a dupla forma com que a viagem se apresenta para a maioria dos protagonistas da tetralogia *Visitantes ao Sul*. Às vezes, a passagem pelos novos territórios serve justamente para reforçar os elementos da vida anterior das personagens, sua cultura e sua memória; em outros momentos, o ato de viajar rompe com essa linha “educativa” e o olhar se dá de forma desautomatizado para o novo. Para um desses protagonistas, em especial, a viagem assume o “modo liso” representando “todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 190) como veremos adiante.

Aimé Bonpland faz de sua primeira viagem, que ocupa grande parte do livro, um meio de conhecer melhor os aspectos da botânica, a chamada “Natureza”, portanto ela é um modo “liso” de viajar, pois ele ainda está apegado à sua origem burguesa e europeia e aos valores da ciência oitocentista. A segunda viagem, aquela na qual ele se insere na América Latina, de fato, é feita tendo em vista uma escolha pessoal da personagem, e a após a partida de Buenos Aires é marcada por uma relação de “experimentação e amnésia”, para retomarmos os termos de Deleuze e Guattari relativos ao modo “estriado”.

A narrativa de *Figura na sombra* que se desenvolve após o prólogo, componente essencial de organização da própria diegese, centra-se inicialmente na juventude de Aimé Bonpland, dando informações sobre sua origem burguesa, sua formação educacional e intelectual.

Do mesmo modo que as personagens dos demais romances, Aimé é um homem que traz uma formação erudita, lê livros de literatura e filosofia, executa Mozart e Haydn. Ele, que passara a infância e juventude em Rochelle, região pacata e rural da França, na juventude migra para a capital. Assim, junto à descrição da vida da personagem, o narrador insere os fatos políticos da esfuziante Paris: “Aimé Bonpland, aos dezessete anos, em Paris, estudava medicina. A Revolução avançava” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 27), ou ainda: “Aimé Bonpland chegara à cidade no ano seguinte ao que Luís XVI e sua família foram trazidos de volta, depois de Variennes” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 27).

Como se destaca nesses excertos, o narrador tenta inserir com naturalidade os acontecimentos da vida individual da personagem em um contexto histórico marcado por tensões e conflitos coletivos, sendo esse um dos procedimentos mais marcantes da ficção histórica, como já observou Jameson (2007, p. 189). A revolução

a que se faz referência no primeiro excerto é a Revolução Francesa, um dos eventos mais paradigmáticos do século XVIII.

Notamos que ao situar os fatos em paralelo com a vida da personagem, o autor vai fazendo avançar temporalmente a narrativa. Inicialmente ele diz “a revolução avançava”, (ASSIS BRASIL, 2012, p. 28), logo à frente usa a expressão “A revolução se deteriorava” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 28).

Ainda que Aimé não participe ativamente do movimento revolucionário, ele o acompanha, assim como muitos parisienses, sem entender ao certo o que se passa ao redor. É assim que o narrador insere o elemento histórico no relato, e por meio dessa escolha o autor pode criar um espaço de verossimilhança, posteriormente reconhecido pelo leitor:

Aimé Bonpland não entendia como as ideias dos filósofos pudessem ir à prática com tanto ódio, no entanto, ainda acreditava que a felicidade dos franceses era incompatível com a dinastia absoluta dos Bourbon (ASSIS BRASIL, 2012, p. 28).

Durante as aulas, os gritos e estampidos da revolução entravam pelas janelas. Alguns alunos saíam dos teatros anatômicos e iam se incorporar a algum grupo mais ruidoso. As aulas duravam o tempo de silêncio entre as manifestações de rua (ASSIS BRASIL, 2012, p. 29).

Como observamos nas citações acima, embora Paris tenha se tornado um espaço conflituoso nesse período, as pessoas comuns e mesmo aqueles que participam dos movimentos seguem suas vidas dentro de certa normalidade. Esse cenário de realizações cotidianas em meio ao caos político é difícil de imaginar quando nos fixamos apenas no relato da história positivista, centrada na luta em si, mas pode ser observado em outras vertentes da história como a Micro-História ou a história do cotidiano.

Em Paris, além da efervescência política, vigora também um cenário de profundas realizações científicas, e isso é descrito na narrativa por meio da referência a nomes como de Lamarck, Bichat, Corvisat e Philippe Pinel. Também não passa despercebido ao narrador/autor na composição desse espaço humano, as produções culturais, principalmente as da literatura:

Por essa época leu Werther numa tradução, e o final o deixou com um misto de horror e êxtase.
Goethe, falavam-lhe.

Um colega jogou-se ao Sena depois de escrever uma carta de despedida ao mundo. Não relatava amores impossíveis nem dívidas de jogo. Apenas tédio (ASSIS BRASIL, 2012, p. 30).

É interessante notar como o autor se utiliza de um mito da história literária, - a referência aos leitores suicidas de Goethe - inserindo-o no contexto parisiense, e no círculo da própria convivência da personagem.

As preferências literárias de Aimé dizem muito sobre sua personalidade e inclusive sobre seu papel passivo na Revolução Francesa. Ele lia os românticos, e como declara o narrador:

Os românticos, salvos Chénier, se não aceitavam as brutalidades da revolução, tampouco eram monarquistas. Não eram nada, apenas uma vontade e uma beleza estereis. A beleza transportava-os aos torneios medievais, aos lagos refletindo o clarão da lua entre as nuvens, os duelos ao amanhecer, aos cantos dos pássaros, às ruínas de castelos sob tempestades, ao bálsamo das campinas, aos ciprestes gementes dos cemitérios, ao *Hamlet*, a *Tristão e Isolda*.

A Natureza e as golas altíssimas dos *Incroyables*, contudo seriam as modas mais duradoras (ASSIS BRASIL, 2012, p. 30).

Como destaca o narrador no excerto, a maioria dos autores românticos era conhecida por sua recusa em falar da realidade que os cercava, criando obras na qual a evasão era um elemento temático constante, por meio da fuga ao passado ou a cenários exóticos. Não escapa ao narrador/autor o exagero na linguagem do Período, que, usando a paródia, replica em seu texto o estilo e as temáticas mais comuns do Romantismo.

O narrador fecha a enunciação sobre o Romantismo comparando ironicamente a abordagem da natureza às golas *incroyables* como espécie de modismo do século²⁵. Mostrando que tanto uma como outra eram estranhas, mas nem por isso foram dispensadas pelos parisienses. Mostra ainda, por meio dessa comparação esdrúxula, a contradição que era o cortejo da natureza em um cenário de profusão urbana como Paris. Esse parágrafo é interessante ainda para

²⁵ Em *O pintor de retratos*, o narrador faz uma comparação irônica semelhante a essa: “Alguns atribuíam poderes mágicos a Nadar: *tanto o ocultismo como as botinas de elástico estavam na moda* (ASSIS BRASIL, 2002, p. 21- grifo nosso). Ao longo das narrativas, observações semelhantes se repetem, como a referência à sombra dos porto-alegrenses e sua relação com as estações do ano encontrada também em *O pintor de retratos* e *Música perdida*.

entendermos porque mais tarde Aimé foge justamente para um cenário onde a natureza exuberante vigora.

Como afirma o narrador, “mesmo no auge da revolução, a vida seguia” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 31) e Aimé também seguia sua vida acadêmica e social. Ia ao teatro, ia a concertos, embora o contexto cultural padecesse com os prosseguimentos da revolução:

Vivia-se um mau período, da música, da arquitetura, da pintura. A banalidade geral das artes era, entretanto, compensada pelo vigor das ciências naturais. Robespierre instalava o Grande Terror, o que transformava a cidade num lugar perigoso. A carnificina embebia de sangue as areias da Place de la Révolution, e o ar empestava-se de um odor fétido. Os parisienses, enojados, pediram a remoção da guilhotina daquele lugar (ASSIS BRASIL, 2012, p. 31).

No trecho, o termo Grande Terror faz referência ao período sangrento que se seguiu à tomada da Bastilha, compreendido historicamente entre 5 de setembro de 1792 e 27 de julho de 1794. Nesse período em que governaram os jacobinos, entre os quais o próprio Robespierre, as garantias civis foram suspensas e os inimigos políticos perseguidos e assassinados. A carnificina a qual o texto ficcional retoma trata-se do episódio no qual o governo revolucionário guilhotinou cerca de 17.000 pessoas remanescentes da nobreza destituída (HOBSBAWM, 1982).

Observamos que o texto ficcional retoma de forma bastante discreta esse evento histórico, assim como o fez a própria história oficial. Por muito tempo, os textos históricos centravam-se no episódio da tomada da Bastilha, sendo esse o aspecto da revolução a ser celebrado. Como ressalta Ricoeur (2007, p. 40) a respeito da memória histórica, é muito comum que fatos violentos como esse passem por um processo intencional de apagamento, sendo escolhidos episódios menos sangrentos para a constituição da identidade coletiva. Episódios que serão rememorados por meio da instituição de datas comemorativas e monumentos. Ele salienta que nesse nível a memória está armada por “uma história ela mesma ‘autorizada, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente” (RICOEUR, 2007, p. 40).

É justamente esse processo de apagamento da memória traumática que a retirada da guilhotina da praça representa, disso subentende-se que da memória coletiva devem ser apagados tanto as datas quanto os lugares que retomem o episódio sangrento.

Interessante observar como a referência ao episódio da guilhotina subverte a imagem que a maioria das personagens buscam construir da Europa como o espaço da civilização e do avanço do humanismo. Contraditoriamente, a revolução filosófica francesa que espelha as noções do estado moderno transforma-se também o ápice da barbárie e da violência.

É nesse cenário conturbado que Aimé faz seu primeiro projeto de viagem. Ao ter que fazer um estágio prático para a conclusão do curso de medicina, ele escolhe fazê-lo a bordo da fragata Ajax, embarcação cujo destino era a África, mas que acaba nunca saindo do Porto de Toullon. Assim, Aimé retorna a Paris e adia seu sonho de “significar todas as regiões da Terra cheias de luz, de plantas e animais imaginados” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 32).

O narrador destaca que em “Paris o golpe Termidor trouxe esperanças de paz interna” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 32), em referência ao episódio da queda de Robespierre e seus seguidores. Assim, nesse território pacificado, Aimé pode, enfim, retomar os estudos de botânica que o animavam desde a juventude, quando ainda como amador se dedicava à herborização.

A prática de herborização, segundo o narrador, começa no século XIX, quando havia uma febre entre os colecionadores da busca por plantas raras. Enunciando com verbos no presente, o que soa estranho nesse caso, uma vez que se trata de uma prática incomum nos dias atuais, o narrador apresenta que: “As escusas para a herborização *podem ser: extrair* das plantas óleos essenciais; *classificá-las* dentro do reino vegetal; *ostentá-las* num museu para que os visitantes *as vejam*” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 25 - grifo nosso).

Embora Aimé gaste seu tempo despreziosamente com a catalogação das plantas, o projeto de uma viagem ainda continuava a excitá-lo, de forma que se inscreve como voluntário em uma expedição científica²⁶ comandada pelo “heroico e interesseiro” Nicolas da Baudin, que iria à Austrália, o novíssimo continente. No entanto, essa viagem também demoraria a ocorrer.

²⁶²⁶ As expedições científicas, financiadas pelos governos, foram modos muito comuns de exploração da fauna e flora das novas terras (Austrália) e nem tão novas assim (América), embora muitos naturalistas escolhessem viajar sozinhos ou em companhia de pequenos grupos locais. O próprio Charles Darwin participa de uma expedição no HMS Beagle pelo Hemisfério Sul, onde coleta materiais e faz observações que o ajudarão a formular sua teoria sobre a seleção natural, descrita em *A Origem das espécies*. Disponível em: www.sbh.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=674. Acesso 23 jun. 2017.

Em umas das primeiras referências históricas explícitas desde o prólogo, o narrador situa a ação: “Hotel Boston, Paris. Último ano do Século das Luzes” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 37). Trata-se, portanto, do ano de 1800. Na história oficial, essa data marca o retorno de Napoleão a Paris, após a campanha no Egito, elemento histórico destacado pelo próprio texto ficcional. Para o enredo ficcional essa data é importante porque marca o primeiro encontro entre Aimé Bonpland e o barão Alexander Von Humboldt, bem como o início da relação entre os dois que dá origem a temática do romance.

Assim como Aimé, Humboldt, “prussiano, barão, homem de ciência”, se inscrevera para participar da expedição de Baudin, mas diante da demora da partida e tendo recursos financeiros oriundos de uma herança, decide ele mesmo empreender sua viagem de descoberta e convida Aimé: “iriam à busca de elementos científicos que comprovassem o sistema orgânico existente na Natureza” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 46).

O projeto de viagem de Humboldt pretendia explorar as Américas e posteriormente as ilhas do Pacífico. E como veremos, em parte foi realizado. Após conseguir uma audiência com o rei da Espanha, o que denota sua importância, Humboldt recebeu a permissão para explorar os territórios que pertenciam às colônias espanholas, na América. Assim, após os preparativos, partiram no barco Pizarro em direção a Cuba.

A viagem de Humboldt e Aimé, como já dissemos, ocupa um grande espaço na narrativa. Ao todo são 20 capítulos, nos quais se descreve o percurso dos cientistas, desde sua saída da Europa. Entre os principais feitos narrados está a descoberta do canal Casiquiare, que liga a bacia do Orinoco, na América Central, ao Rio Negro, na América do Sul e a escalada do Chimborazo, à época considerado o ponto mais alto do mundo. Todos os feitos da viagem colaboram para uma série de mudanças na ciência do século XIX, de tal forma que, ao voltarem à Europa, suas descobertas fascinam os cientistas do continente e estabelecem paradigmas para diversos ramos da ciência natural. Humboldt aproveitava-se da fama e do conhecimento adquirido para divulgar sua teoria acerca da unidade da natureza, sempre sendo o protagonista da viagem na cena parisiense.

Quando questionado meio século depois por Avé-Lallemant sobre o que “ganhou nessa longa viagem com Humboldt”, Aimé responde:

Conheci, em toda a sua força, os três reinos da Natureza. É curioso chamar de 'reinos' a essas grandes divisões: mineral, animal, vegetal. Num reino há um rei, que tudo comanda; na natureza não há reis, apenas súditos abandonados a uma vontade confusa e, no entanto, esplêndida. Talvez por isso o desejo de Humboldt, de ir contra o caos. O caos domina a Natureza. Humboldt nunca se entregou a essa ideia. Não por nada que ele escreveu o livro mais importante do século e chamou-o de *Cosmos* que está aqui na prateleira, veja (ASSIS BRASIL, 2012, p. 119).

Observamos aqui que, como faz em outros momentos da narrativa, Aimé desconfia da validade da teoria de Humboldt. Desconfiança que se mostra verdadeira como comprovará o narrador, mais adiante, ao fazer referência à obra de Darwin, a que nenhum das personagens teve acesso, mas que prova a falácia da teoria de humboldtiana abordada no livro *Cosmos*.

Após o entreato II, cujo trecho acima pertence, é inserido na narrativa o capítulo chamado "Casa de vidro". O cenário é a cidade de Porto Alegre, no ano de 1849, e narra a chegada de Aimé Bonpland à Santa Casa de Misericórdia para um procedimento médico. Ele é descrito como um "homem velho, trigueiro, calçando botas sujas com esporas de prata", ou seja, uma personagem que, exceto pelos gestos finos que ainda mantém, muito pouco lembra o refinado parisiense de outrora. O narrador explica a causa da mudança: "foram anos de vento e granizo, foram décadas no pampa que deram à pele essa cor de cobre essa rigidez do couro, próprios de um camponês" (ASSIS BRASIL, 2012, p. 124).

Enquanto espera a vinda de um material para o procedimento médico, Aimé relata parte de sua vida em Paris ao médico que o atende, um compatriota francês. Como já destacamos no subcapítulo anterior, a narração lembra bastante o procedimento do *mise en abyme*, ou seja, quando uma narrativa é inserida de forma autônoma dentro de outra. Quem assume a função de narrar é o próprio Aimé, cuja fala é marcada, assim como nos entreatos, por aspas em linha (« »). Assim, a maior parte do enunciado se dá em discurso direto, embora o narrador por vezes retorne, para estabelecer uma espécie de rubrica da cena que se desenrola.

Nesse capítulo do romance é descrito o período entre a volta de Aimé a Paris e sua decisão de retornar em definitivo à América do Sul. Comprometido com os projetos de publicação e divulgação da viagem junto a Humboldt, Aimé conhece a imperatriz Josefina, mulher de Napoleão Bonaparte. Encantado por ela, aceita o cargo

de botânico da *Malmaison*²⁷ e progressivamente vai abandonando o projeto de fazer ciência junto ao amigo prussiano. A relação com a Imperatriz segue os moldes de um amor cortês, entremeado por relatos que demonstram a inacessibilidade da amada.

A descrição a que o período faz referência é interessante porque mostra os bastidores da França napoleônica, o dia a dia de figuras históricas, em atitudes corriqueiras, embora o autor não procure em nenhum momento fazer uma versão dessacralizadora da história oficial. Aimé sim apresenta uma visão de Napoleão destituída de heroísmo, verbalizada nas expressões “Ogro” e “Petit Caporal”, que o designam de forma pejorativa na narração. Sobre a última esclarece que a usa no “sentido desagradável do termo”, ou seja, tendo em vista o caráter tirânico de Bonaparte, pois na época a expressão era utilizada como um elogio a Napoleão, e designava o chefe que sabia conduzir e causar empatia (EGLUND, 2011). Essa visão negativa que aparece na voz da personagem, como pode observar o leitor mais atento, se explica muito em função do ciúme que Aimé sente de Josefina e não como uma tentativa de destituir o discurso heroico acerca de Napoleão, embora, indiretamente, acabe por fazê-lo.

Após a morte de Josefina, atendendo a um pedido dela, e mesmo a contragosto, Aimé se casa com sua dama de companhia, Adeline, e desolado decide imigrar com a nova esposa para a América do Sul, especificamente para Buenos Aires. Entre as coisas de sua bagagem, traz as rosas que criara em homenagem a ela ainda na *Malmaison*, e já citadas, rapidamente, no prólogo; traz também as cartas de Humboldt, nas quais o amigo lhe cobra mais atenção com o projeto da ciência que tinham planejado e mostra-se decepcionado com suas atitudes. Essa menção às cartas é um dado empírico, pois os dois cientistas mantiveram, de fato, uma correspondência ativa ao longo de toda a vida.

Durante todo relato, o interlocutor, o doutor Jean Martin, parece desconfiar do que o companheiro francês conta, e podem até passar despercebidas em uma leitura inicial as pistas que o narrador insere na narrativa para mostrar que o médico já conhece a história. Ao final do relato de Aimé, Jean Martin afirma saber que tudo que o colega contou é verdade, pois ele mesmo conviveu com Josefina, e

²⁷ Descrito por Aimé como “a casa de Rose (Josefina) perto de Paris”. (ASSIS BRASIL, 2012, p. 132).

acompanhou parte da história. Uma coincidência que visa dar verossimilhança ao narrado e ainda colocar um elemento de surpresa na trama.

Encerrando esse capítulo, a narrativa retorna ao entreato III, momento já visto no tópico anterior, em que Aimé mostra as fotos e as pinturas que retratam ele e Humboldt e reflete sobre a natureza de sua posição como figura na sombra desse cientista obstinado. Diante do interlocutor atento, ele repensa sua própria trajetória:

Eu conto meu passado para dar algum sentido à minha Posterioridade [...] Um homem comum, entretanto, deve pensar no que virá depois de si. Para tal, esse homem tem apenas a sua biografia, e com ela, só com ela, deve construir a sua Posteridade. Entretanto, sei, que ao final de tudo, isso não interessará a ninguém, nem ao senhor que vem de tão longe e padeceu por esses caminhos inundados. Talvez, sim, interesse ao leitores de romances, ou nem a esses, porque há bons e maus romances (ASSIS BRASIL, 2012, p. 167).

Além da justificativa para o relato em nível da diegese, é interessante observar o recurso da metalinguagem utilizado no excerto. O questionamento sobre o interesse de sua vida aos leitores de romance é feito no interior mesmo de um romance. E o próprio autor se personifica na personagem que questiona a qualidade dos romances que serão escritos. Será que ele (Assis Brasil) conseguiu fazer de Aimé um personagem a altura de sua biografia? Seria esse um bom romance?

Embora não apareça com muita frequência nas obras da tetralogia o questionamento sobre os limites da ficção e a própria função da literatura ao retomar os relatos de uma vida e torná-los atrativos a um público leitor é interessante para pensarmos nas mudanças da própria ficção. Como podemos observar, criar um mundo ficcional coeso e coerente nem sempre equivale a esconder as linhas que possibilitam a costura narrativa. Desse caráter que se revela desponta uma literatura menos ingênua e mais crítica, justamente por expor esse mundo verossímil como “construto verbal”, para retomarmos uma expressão de Hutcheon (1991).

A partir do capítulo XL, a narrativa se debruça sobre a segunda viagem de Aimé à América do Sul. Diferente da primeira, essa é uma viagem de fuga. Quem viaja não é o cientista curioso, mas o homem angustiado pela morte de Rose e pelo remorso de ter decepcionado Humboldt. Como salienta o narrador, ele “Precisava esquecer tudo isso. Ele era um homem da América do Sul. Lá esqueceria. Lá, dissolvido, entre as árvores da Floresta, ele seria outro. Seu pesar o impulsionava para fora, para lá, para a América do Sul, esse espaço sem remorsos” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 169).

Aimé não escolhe os caminhos da América do Sul já traçados com Humboldt, ali tudo seria lembrança; antes viaja para um território novo. Para isso aceita o convite para criar um jardim botânico e um museu natural, na capital das províncias Unidas del Río de La Plata, Buenos Aires. Essa é a primeira parada da personagem nessa nova etapa de sua vida.

Ao chegar ao porto de Buenos Aires, o narrador descreve que do convés Aimé “Olhava para a Natureza à distância, com suas verdes ondulações perdidas no tempo. Era de novo a América do Sul. Aimé Bonpland queria logo penetrar a selva, perder-se nela, cheirá-la, mordê-la” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 174). O primeiro olhar para a natureza retoma sua origem mítica, como sugere a expressão “perdida no tempo”; a segunda reflexão de Bonpland, revelada pela onisciência do narrador, denota que sua relação com a Natureza não é mais aquela da primeira viagem. Ele não é mais o cientista que olha para um objeto, mas sim um homem apaixonado, ansioso pelo contato sensual com a amada, como insinuam os verbos utilizados no enunciado.

Ao desembarcar, Aimé Bonpland já não se identifica com o velho continente, prova disso é que escreve Amado Bonpland na ficha da imigração, um traço sutil do seu desejo de assumir uma nova identidade ao inserir-se na nova paisagem.

Enquanto espera pela criação do Jardim Botânico, tornado projeto secundário diante dos conflitos políticos da região, Amado vive numa quinta com sua mulher e a filha dela, por quem tem grande afeição. É por essa época que tem contato com uma planta nativa que o encanta, trata-se da erva-mate ou a *Yerba*, conforme é designada no romance. Decide então que precisa adentrar na floresta em busca da erva no seu estado natural. Ao estudar sobre o cultivo da erva-mate “soube que dedicaria o resto de sua vida à essa planta metafísica”. Assim deixa a família em Buenos Aires e parte em direção à natureza da América do Sul.

Essa é a primeira incursão da personagem na selva, de fato, desde a viagem com Humboldt, no entanto ela é em tudo diferente da primeira. Sua relação com a natureza agora é outra: as plantas, os bichos, “tudo aquilo emite sons novos” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 191). Ele escuta os indígenas nomeando a paisagem em sua língua guarani, mas “pela primeira vez Dom Amado Bonpland vê essas plantas e animais sem a intermediação de ninguém” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 192). Como já apontamos, trata-se de uma viagem no “modo estriado” de compreender o espaço e a natureza ao redor.

Navegando o rio, chega à terra das antigas missões, no território paraguaio. Um espaço construído, na definição de Ricoeur (2007, p. 162) que ainda guarda as marcas do tempo dos colonizadores, jesuítas expulsos da missão, mas que aos poucos retorna a um tempo pré-histórico. Ali, associado à população indígena, inicia o cultivo da erva.

Nesse espaço, próximo de um mundo mítico, o tempo não se mede mais em função do calendário dos homens, mas pelas mudanças na natureza. De tal modo que para explicitar a passagem do tempo o narrador marca as estações do ano: “a roseira prepara-se para a primavera”, “Logo termina o inverno”, “o verão aparece com as chuvadas que inundam o rio Paraná” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 199). A mudança também se vê na própria aparência da personagem, cada vez mais parecido com um nativo: “A pele de Don Amado Bonpland ganha uma tonalidade madura, viçosa” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 199).

Entretanto, o tempo histórico das lutas políticas, como acontece nos outros romances, vem retirar a personagem desse idílio temporal, pois do outro lado do rio, é o Paraguai e lá vive o doutor Francia, “um colérico príncipe republicano” para quem a presença do estrangeiro se torna um perigo.

Bonpland, que vivera a época de Robespierre e do Grande Terror na França, encontra na América do Sul um homem do porte do líder francês, tanto pelas ideias iluministas quanto pelos atos sanguinolentos. O Doutor Jose Gaspar Garcia Rodriguez Francia Y Vellasco é uma figura empírica, cuja importância para o cenário da política latina já foi retratada anteriormente tanto em abordagens históricas quanto ficcionais²⁸. No romance de Assis Brasil, ele é descrito como um misto de déspota esclarecido e tirano cruel, leitor dos iluministas, mas capaz de massacrar quem se rebelasse contra ele.

Um dos seus atos mais cruéis é descrito pelo narrador de forma bastante objetiva, como a explicar a banalidade da violência: “Indiferente ao bem e ao mal, encolerizado por uma revolta, massacrou cinco mil índios, fincando suas cabeças em pontas de estacas” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 202). Por esses e outros atos ficou conhecido como “Doctor Sangre”.

²⁸ A vida e as ideias do Doutor Francia já foram retratadas por Roa Bastos no plano da ficção em *Yo el Supremo*, romance publicado em 1974 e no qual o autor aborda os jogos de poder que permeiam as relações entre o tirano e os oprimidos (sejam os opositores políticos ou a própria população que o idolatrava).

O narrador se empenha em construir uma imagem ambígua da personagem, de tal forma que, se por um lado descreve seus atos violentos, por outro destaca suas realizações sociais: “Fundou escolas primárias, e ao final de sua vida, não haverá analfabetos no Paraguai” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 202).

Essa ambiguidade transparece nos próprios modos de narrar, nos quais o narrador opõe em um mesmo período sua aparente singeleza e seu caráter sanguinário: “sua voz é doce, feminina. Mandou matar todos os cães a tiros”. Apesar da força do que narra, o narrador permanece neutro em relação ao Doutor Francia.

E por ordem desse homem, Amado Bonpland é levado a outra margem do rio, onde fica o Paraguai, e é feito prisioneiro sob acusação de que “ocupou sem autorização uma terra que pertence histórica e etnicamente ao Paraguai” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 207). Ademais, ele, um estrangeiro “pôs em perigo o monopólio paraguaio da yerba mate” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 207), além de se unir a índios hostis ao governo do Paraguai. Assim estabelece sua pena:

A partir daí, por decisão do Carai Guaçu²⁹, Don Amado Bonpland deve residir ali mesmo, no Cerrito, naquela casinha. Está preso. O Cerrito será vigiado noite e dia.

[...]

Don Amado Bonpland sabe o quanto deve respeitar as contradições de seu oponente. Cada qual sabe a grandeza do outro.

Entre eles há lugar para dor e angústia, mas também para o fascínio. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 208).

Don Amado Bonpland não se revolta contra prisão, pelo contrário, entende que “na verdade, o doutor Francia, mantendo-me preso, me liberta da civilização” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 211). No Cerrito, ele desenvolve uma relação direta com a natureza e com os nativos. Entre os últimos arranja, inclusive, uma esposa, com quem terá dois filhos.

No quarto ano de sua prisão, recebe a visita do próprio *El Supremo*, como era conhecido o doutor Francia, que busca uma consulta com o médico francês. Essa aproximação, no entanto, não muda sua prisão, que se mantém por pelo menos uma década, não obstante os pedidos das autoridades mundiais, inclusive do próprio Papa Leão XII:

²⁹ Segundo o romance a expressão *Carai Guaçu*, da língua guarani, significa Senhor Grande (ASSIS BRASIL, 2012, p. 201).

Já lhe pediram a libertação Simón Bólvivar, mais o rei da Prússia, o Imperador do Brasil, o presidente da Academia Francesa, Alexander von Humboldt, o presidente dos Estados Unidos e mais uma legião de cientistas, doutores de universidades, escritores e filósofos. [...]

Com todo esse interesse, o Paraguai passou a existir para o mundo (ASSIS BRASIL, 2012, p. 214).

Os constantes pedidos por sua liberdade mostram a importância e o prestígio desse cientista no século XIX, assim como a recusa em libertá-lo expõe a faceta obstinada e anárquica do presidente paraguaio frente às forças políticas e intelectuais da época.

A libertação só ocorre quando todos já se esqueceram do velho cientista. Assim, ele ganha permissão para sair do território, mas deve deixar a família no Paraguai, o que faz sem muita resistência. Sua próxima parada será no território do extremo sul do Brasil, São Borja, na província do Rio Grande do Sul, onde ele adquiriu terras quando ainda estava preso.

Em São Borja ele se estabelece, manda vir seus livros que deixou em Buenos Aires, contrata peões e inicia a plantação de erva-mate. Também se dedica à medicina, atendendo a população local. Assim, se insere na vida da província e após algum tempo se casa novamente e tem uma filha, Carmem, já apresentada no prólogo.

Após a morte do Doutor Francia, decide voltar a Corrientes, onde o governador lhe havia doado terras, muitos anos antes. Segundo ele, esta seria “uma forma de o destino me devolver ao começo da minha aventura na América” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 235).

Assim, a personagem retorna em definitivo para Corrientes, espaço onde a narrativa se inicia, e onde Don Amado se encontra com Avé-Lallemant. Também é em Corrientes que esse homem que “viu mais coisas que qualquer outro” morre, cercado pela filha, pela lembrança de Humboldt e da imperatriz Josefina.

O narrador ainda guarda uma saída ficcional, semelhante à de *A música perdida*: As últimas rosas que se encontram na propriedade de Aimé, aquelas criadas em homenagem a Josefina, são destruídas pelo próprio Bonpland, antes de sua morte. Apenas uma é preservada, para que a filha a coloque em suas mãos já mortas. Essa rosa não representa somente o seu amor platônico pela imperatriz, antes de tudo, representa o olhar poético com que Aimé sempre tratou a vida e a natureza. Ele, que foi desde o nascimento planta, como o nome sugere.

Deste modo, encerra-se a trajetória da vida de Aimé Bonpland. Uma vida marcada por uma série de transformações, uma vida em movimento, que fez da viagem sua busca permanente. Aimé Bonpland, segundo o narrador, é o nome, hoje, de uma cratera e de um asteroide que “corre célere pelo firmamento, cumprindo sua eterna trajetória, asteroide Bonpland” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 250).

A narrativa não se encerra com a morte de Bonpland. É preciso amarrar as pontas soltas e o narrador, como um professor dedicado, conduz o leitor ao desfecho. Alexander Von Humboldt recebe a carta de Avé-Lallemant que conta da morte do amigo; morre pouco tempo depois, antes que possa abrir a carta do próprio Aimé e um pacote vindo de Londres. Trata-se de *On the Origin of Species*, de Darwin, que sepultará para sempre a ideia de Humboldt de uma natureza una, ideia à qual Aimé, intuitivamente, sempre resistira. O final traz ainda a figura de Emma Delahaye, enteada de Aimé, velha e tocando piano em um manicômio. Diante da dificuldade de executar a música de outrora, ela chora, então ao seu lado surge a figura do padraсто que, como nos velhos tempos, a incentiva a prosseguir. E assim, com música, como ocorre em *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*, a última variação da tetralogia *Visitantes ao Sul* se encerra.

Como observamos, por meio da trajetória de Aimé Bonpland, a narrativa perpassa uma série de espaços e tempos. Diferente dos outros romances da tetralogia, nas quais o Rio Grande do Sul é sempre um espaço essencial para o redirecionamento da vida pessoal das personagens, em *Figura na sombra* ele é apenas mais um dos espaços, por onde a personagem passa. Outro ponto a destacar é a similaridade desses espaços habitados por Bonpland, na América do Sul, que geograficamente pertencem a três países distintos, mas que têm muito em comum em relação à sua população, à política e à própria natureza.

Além da explanação sobre a natureza migrante das personagens, constante da tetralogia, em *Figura na sombra* se refinam algumas das técnicas narrativas de Assis Brasil, como por exemplo, a relação entre personagens empíricas e ficcionais, também desenvolvidas em outros romances da série. Assim como o músico do livro anterior, Aimé é uma figura empírica. Outro dado interessante é a inserção das personagens em momentos paradigmáticos da história. Aimé Bonpland vive o Grande Terror na França, padece sobre um governo tirano no Paraguai e no pouco tempo em que vive no Rio Grande Sul coopera com a Revolução Farroupilha na função de médico, ao lado das tropas de Bento Gonçalves, ou seja, em cada espaço em que

passa sua vida individual se relaciona com os fatos históricos, marca essencial da ficção histórica.

Não obstante todo o respaldo histórico que colabora para os acontecimentos da trama e da vida de Bonpland, a narração se empenha em criar uma personagem de profunda complexidade psicológica, cujos anseios de liberdade e simplicidade denotam o caráter singular desse representante da ciência do século XIX.

4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS EM *VISITANTES AO SUL*

Esse capítulo tem como objetivo apontar como os recursos narrativos são utilizados na tetralogia *Visitantes ao Sul* a fim de recriar o olhar do estrangeiro sobre o pampa oitocentista. Embora o espaço, o tempo, as personagens e o foco narrativo sejam abordados neste trabalho, para fins de organização, em separado, é preciso destacar, que como em qualquer obra narrativa, esses elementos encontram-se intimamente interligados.

Neste sentido, vale lembrar que ao longo dos estudos literários, várias abordagens teóricas têm mostrado a interdependência entre dois ou mais desses elementos, com intuito de recriar ficcionalmente um mundo coeso e verossímil. Serve como exemplo, nesse sentido, o termo *cronotopo*, desenvolvido por Bakhtin (1998), no qual se associam duas categorias narrativas, o tempo e o espaço, abordados na literatura a partir de uma relação conteudística-formal. Também se destacam nesse sentido, as análises mais genéricas de Paul Ricoeur desenvolvidas em *Tempo e narrativa*, e que mostram como o narrador está intimamente ligado às categorias do tempo e do espaço. Segundo esse pensador, todo narrador fala a partir de um espaço e de um tempo determinado, e é esse modo de focalização que organiza a própria narrativa (RICOEUR, 1995, p. 162).

Ainda pensando no papel do narrador, além de o foco narrativo marcar seu lugar e tempo na narrativa, as relações que ele estabelece com as personagens também são essenciais para o desenvolvimento da narrativa, como apontam as teorias do ponto de vista de Pouillon (1974) e Friedman (2002).

Assim, qualquer análise que se realize priorizando um dos termos, não pode desprezar sua relação com os demais. Portanto, é focando nessa relação de interdependência que nossa análise se encaminha.

Como observamos no capítulo anterior, embora os quatro romances aqui abordados pertençam a uma tetralogia marcada por uma unidade temática, todos se apresentam como narrativas independentes, com peculiaridades bem relevantes. Deste modo, neste capítulo buscamos entender o que as une e as separa, tendo em vista a estrutura narrativa, representada pelo agenciamento de quatro categorias narrativas: tempo, espaço, personagens e narrador. Ademais, pretendemos entender como essas categorias colaboram ou definem o olhar do outro, no caso, o estrangeiro

ou viajante, e ainda criam possibilidades para a definição da narrativa sob o viés a ficção histórica.

Para tanto, lançamos mão de algumas teorias tradicionalmente associadas ao estudo dos múltiplos aspectos da narrativa, como as de Ricoeur, Friedman, Pouillon, Forster, Candido, entre outros.

4.1 A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

Como afirma Carlos Alberto Brandão, em *Teorias do Espaço Literário* (2013, p 9-10), a abordagem da categoria espaço na literatura envolve “prospecções históricas, filosóficas, epistemológicas e, é claro, propriamente conceituais” variadas. Isso ocorre em decorrência dessa categoria ser utilizada em diversas áreas do conhecimento humano, gerando, portanto, uma série de abordagens, o que dificulta a circunscrição do termo (BRANDÃO, 2013, p. 49).

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, tendo em vista uma definição mais ligada à literatura destacam:

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como o domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico) (REIS; LOPES, 1988, p. 204)

O que podemos observar é que na maioria das vezes essas duas instâncias do espaço, a física e a social ou a psicológica, aparecem associadas, uma refletindo a outra. Um exemplo, nesse sentido, seria a literatura do Romantismo, na qual a descrição do espaço exterior costumeiramente reflete a vivência interior das personagens.

Neste trabalho, buscamos entender o espaço pelo viés anteriormente enfocado pelo Realismo, ou seja, como “categoria empírica derivada da percepção direta do mundo” (BRANDÃO, 2013, p. 22), acrescida ainda de uma perspectiva culturalista do espaço como “dimensão intensamente simbólica”, onde se desenvolvem as “subjetividades individuais e referências coletivas” (BRANDÃO, 2013, p. 31). Caberia aqui, ainda, a abordagem segundo “o viés da representação, ou seja,

como conteúdo social – reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto” (BRANDÃO, 2013, p. 48), uma vez que estamos tratando de narrativas históricas. Esse é o modo como as correntes culturalistas e sociológicas se ocupam do espaço.

Assim, nosso estudo busca focar o espaço tanto como cenário para desenvolvimento da narrativa de ficção, a partir da recriação da materialidade do mundo empírico, quanto como espaço de identidade criado na e pela da narrativa. Busca-se, portanto, pensar o espaço como “categoria empírica socialmente determinada e determinante” (BRANDÃO, 2013, p. 49).

Ainda tendo em vista uma perspectiva culturalista, e ao mesmo tempo abrangente, Said (1995, p. 118) salienta:

O sentido geográfico faz projeções – imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais. Isso também possibilita a construção de vários tipos de conhecimento, todos eles, de uma ou de outra maneira, dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada região.

Said parte da percepção do espaço geográfico, para mostrar a complexidade de relações desenvolvidas a partir desse elemento físico. O que ele afirma é que as diversas percepções de espaço colaboram para a composição das identidades. No caso da tetralogia aqui enfocada, isso se torna evidente, uma vez que os protagonistas são estrangeiros que chegam a um espaço muito peculiar no qual a identidade nativa encontra-se bastante consolidada e, portanto, têm que se confrontar com os valores locais.

Outra relação bastante importante sobre o espaço, marcada por Said, refere-se à projeção histórica. Podemos observar que em muitas narrativas, diríamos até na maioria delas, principalmente na contemporaneidade, o elemento espacial está intimamente ligado ao elemento temporal. As chamadas narrativas pós-modernas trazem a percepção de um espaço múltiplo compreendida em um tempo também fragmentado.

No caso das narrativas históricas, mesmo as de fundo realista como as de Assis Brasil, a referência histórica está intimamente relacionada à configuração do espaço, pois a criação verossímil de um “passado histórico” recorre, inevitavelmente, à projeção de um espaço caracterizado pela “revalorização da perspectiva mimética” (BRANDÃO, 2013, p. 30).

Não se trata, no entanto, de afirmar que o espaço é mero “cenário para o desenrolar-se do tempo” (BRANDÃO, 2013, p. 20) como determinam os preceitos da tradicional teoria da história. Como já ressaltou Brandão, a perspectiva espacial envolve uma caracterização tão ou mais complexa do que a feita acerca do tempo.

Nas quatro narrativas de *Visitantes ao Sul*, observamos que o espaço se manifesta na perspectiva de “lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais”, ou seja, como “recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p. 59), mas ele também é abordado numa perspectiva mais intimista e filosófica, relacionada à personalidade e aos sentimentos do ser no mundo.

O espaço do pampa, no qual se desenvolve a maior parte das narrativas, é o lugar de busca e de encontro do homem que vem de fora. Destino final de muitas das personagens que encerram suas vidas nesse espaço, que é físico, com seu vento e suas geadas, mas também é social com seus homens-tipo como o peão e o estancieiro.

O Sul é sempre o contraponto em relação a outro espaço, uma vez que as personagens da tetralogia trazem em si uma formação cultural diversa. Eles são homens mais velhos, que viveram e conheceram outros lugares e constituem-se, portanto, de uma identidade “estrangeira”. Ao se inserirem nesse novo espaço precisam forjar uma identidade que assimila, embora parcialmente, a vivência autóctone do pampa, mas que preserva muito dos valores adquiridos ao longo da sua formação. É isso que, se observa por meio do percurso de cada personagem da tetralogia.

Em *O Pintor de retratos*, primeiro livro da série, por exemplo, a personagem nasce em Ancona, passa por Paris e finalmente chega ao Pampa. Em *Figura na sombra*, a personagem nasce em La Rochelle, pequena cidade francesa, estuda em Paris, viaja à América, retorna a Paris e finalmente imigra para a América do Sul, morando na Argentina, Paraguai e Brasil. Os protagonistas das outras narrativas (o Historiador e o músico), embora sejam brasileiros, são oriundos de regiões culturalmente muito distintas e para eles também o pampa se configura em um espaço totalmente novo, de tal forma que eles também podem ser considerados estrangeiros no Sul.

Como o nome da tetralogia sugere, o fio condutor que perpassa as quatro narrativas é o fato de todas as personagens serem visitantes ao Sul, portanto o espaço gaúcho é determinante para a narrativa. Os outros espaços também são enfocados

na narrativa, mas na maior parte das vezes como “cena” para o desenrolar dos fatos. Clara exceção se faz à narrativa de *Figura na sombra*, em que o espaço da França oitocentista é descrito de forma mais complexa, enfatizando-se inclusive o seu conjunto de transformações políticas e sociais. A abordagem desses espaços, em muitos romances, serve também para ressaltar a oposição cultural em relação ao Sul. Nos demais romances, o espaço fora do Sul também é descrito tendo em vista os determinantes históricos como as revoluções, guerras, as crises, a realidade social e cultural, etc., no entanto, de forma menos incisiva. A apresentação primeiro desses espaços “de fora”- que ocorre na maior parte dos romances - marca para o leitor elementos culturais de oposição em relação ao Sul.

Com relação ao espaço do pampa, observamos que embora haja um conjunto de particularidades em sua descrição, inerentes ao projeto individual de cada narrativa e ao próprio modo no qual se dá o olhar estrangeiro, a tetralogia apresenta uma espécie de *leitmotiv*, expresso na ideia de um lugar primitivo, de natureza exuberante e clima agressivo, que contribui para a realização dos anseios individuais, mas que, invariavelmente, é sacudida por algum conflito coletivo de manifestação histórica.

Observamos que a descrição climática acompanha e situa o espaço. Isso será uma constante na tetralogia: “Sandro Lanari apareceu em Porto Alegre num domingo de calor úmido e viscoso” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 51), destaca uma das narrativas; “Estavam à vista do porto de Rio Grande. Era uma tarde fria, igual às últimas” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 60), aponta outro narrador ou ainda “só eu venho para o Sul e para o frio” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 61), diz outra personagem. O frio é um elemento da identidade do rio-grandense, como afirma o narrador de *Música perdida*: “É o frio que nos distingue, no Sul. Quando ele nos abandona não sabemos mais quem somos” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 10). Por isso, é um elemento bastante reforçado nas narrativas de Assis Brasil, expressando a chamada “estética do frio”, na qual esse elemento climático é visto “como metáfora amplamente definidora do gaúcho”; “símbolo não redutor, primeiro e inquestionável, abrangendo todos os outros” que “reforça a diferença fundamental entre o Sul e o resto do Brasil” (RAMIL, 1993, p. 263;265).

Assim, a referência ao clima feita pelas personagens ou pelo narrador, busca enfatizar a diferença do novo espaço, um dos territórios mais frios do país, e que devido à rudeza dos espaços habitados torna-se um desafio de adaptação até para

os europeus acostumados com clima semelhante. No caso do narrador que representa o homem sulista, essa referência reforça a identidade local, mas ela é também uma variável importante na configuração do espaço, tanto físico como social, para as personagens que vivem em ambientes de temperaturas tão hostis.

Antes de chegarem a esse cenário, as personagens de *O Pintor de retratos* e de *A margem imóvel do rio* já tinham uma ideia pré-estabelecida do Rio Grande do Sul, ao contrário das personagens de *Música perdida* e *Figura na sombra*, para quem esse é um espaço totalmente desconhecido. Sandro Lanari lera na carta do pai que os parentes imigravam para essa região: “O que iam fazer no Brasil? Queriam ser devorados pelas feras? ”, perguntava Curzio Lanari, mas em um adendo, o pároco Tebaldi, responsável por escrever a carta, mitigava: “... mas no Brasil eles vivem na bem-aventurança do paraíso terrenal, desfrutando as dádivas de Nosso Senhor” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 47). Observamos que a dupla visão acerca do Brasil, e especificamente, do Rio Grande do Sul, contida na carta, expressa dois dos pontos de vista bastante comuns acerca do Brasil, originados no século XVI, mas que ainda se mantinham no século XIX: a de lugar selvagem e de paraíso terrenal. O próprio Sandro, como já vimos, migra para o Brasil acreditando estar indo para uma selva, na qual se veria livre dos fotógrafos.

O Historiador de *A margem imóvel do rio* já conhecia o Sul, pois viajara para lá, 20 anos antes. Embora a imagem que faça desse espaço não difira muito da de Lanari, principalmente pelo aspecto negativo, ela vem acrescida de elementos mais históricos e sociais: “O mordomo vinha agora falar sobre o Sul, esse território gélido, meio castelhano, *bárbaro*, lugar de guerras e sedições, pouco brasileiro” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 12 - grifo nosso).

Destacamos que por diversas vezes nas narrativas da tetralogia, o território do pampa vai ser descrito por adjetivos semelhantes aos evocados pelo Historiador, que qualificam sua natureza de “região bárbara”, “terra bravia”, “terra inculta e provisória”, espaço inóspito de natureza agressiva, principalmente por causa do clima, da rudeza do seu povo e dos conflitos bélicos.

Assim, o conceito de civilização para as personagens da tetralogia remete àquele pensado por Sarmiento em *Facundo* como: “a cultura de boas maneiras, o refinamento dos costumes, o cultivo das letras, as grandes empresas comerciais, o espírito público de que estavam animados os habitantes” (SARMIENTO, 1996. p. 123). Tanto para o idealista argentino quanto para o estrangeiro assisiano o elemento

bárbaro é tudo aquilo que nos separa da Europa culta, ou seja, o elemento da identidade local pampeana.

Com relação a esse último aspecto, em todas as narrativas, a guerra no Sul, direta ou indiretamente, age sobre a vida das personagens. Sandro Lanari e Mendanha, como já vimos, participam diretamente de duas delas; O Historiador em sua primeira viagem ao Sul acompanha o imperador que ia tratar sobre a Guerra do Paraguai e Bonpland, na função de médico, auxilia as tropas farroupilhas. As indicações das narrativas, nesse aspecto, dão a impressão de que quem vai para o Sul, vai, de fato, sempre ao encontro de uma guerra, como observa o coronel que alista Mendanha.

Tendo em vista que os meios de transporte de massa, como trens e barcos, no século XIX faziam as baldeações em grandes cidades, os estrangeiros chegam sempre a algum centro urbano do Rio Grande do Sul. Os mais citados nas narrativas são Porto Alegre e Rio Grande. Deste modo, antes de adentrarem no espaço “bárbaro” do pampa, esses sujeitos acabam por se familiarizar com o espaço urbano rio-grandense (com exceção de *Figura na sombra* na qual o espaço urbano de transição é Buenos Aires), portanto, conhecem uma dimensão mais elitizada da vida gaúcha.

Por serem homens cultos, eles desfrutam de posições privilegiadas nas casas dos senhorios gaúchos. Podem assim tecer considerações sobre esse espaço social, embora esse não seja o foco principal das narrativas:

Não era o primeiro a chegar, e no salão *entediava-se* a melhor sociedade [...] O jantar foi *chatíssimo*, e a comida *intragável*. Os homens refugiaram-se na saleta de fumar, enquanto as mulheres reuniam-se em um canto do salão principal. Em meio a conversas agrícolas e pastoris corria o tempo (ASSIS BRASIL, 2003, p. 65 – grifo nosso).

Como denota-se por meio do verbo e dos adjetivos utilizados, a visão do Historiador continua negativa a respeito do Sul. Agora, todavia, limita-se ao espaço interno e social, marcado pelas reuniões tediosas da elite local.

Ao descrever esse cenário urbano, no caso a Porto Alegre oitocentista, o autor, por vezes, empenha-se em fazer uma reconstituição histórica geográfica:

Exceto pelos sobrados no alto da rua da Igreja, que ostentavam variada riqueza, as restantes casas de Porto Alegre eram baixas e monótonas. Recobriam-se com telhas portuguesas de canalete, patinadas de limbo. Possuíam quintais e havia inúmeros terrenos desocupados. Sendo uma cunha que adentra o largo rio, a cidade transformava-se, vista do morro de

Santa Teresa, num leque aberto e roto em vários lugares (ASSIS BRASIL, 2002, p. 54).

Em outros momentos, utiliza-se de uma descrição genérica, que poderia ser aplicada a qualquer cidade provinciana do século XIX: “A Capital, [...] era uma cidade com igrejas, praças e lampiões a gás” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 61).

Algumas narrativas se demoram nesse perfil urbano, como é o caso de *O pintor de retratos*, na qual a relação de Lanari com a elite local permite tecer considerações sobre a vida cultural e política da província. Mas a particularidade na descrição do espaço, nas quatro narrativas, se estabelece por meio da relação das personagens com os espaços mais afastados dos centros urbanos. Por isso e por diversas razões as personagens deixam a cidade e adentram no “pampa, aberto” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 71), essa dimensão mais selvagem do Sul:

[...] ele cavalgava em meio à fecunda horizontalidade do Pampa. Descobria uma poderosa quietude naquele chão, uma força em potência, agressiva e muda. Via avestruzes correndo ao longe, e capões de mato que acompanhavam as sinuosidades dos rios. O céu e o campo confundiam-se em meio à névoa seca. Poderia pintar aquela paisagem em aquarela, quem sabe (ASSIS BRASIL, 2002, p.110)

Revia o pampa, que até agora não conseguira enxergar. Tudo no pampa pertence a outra era: mesmo os animais são ilustrações de uma paisagem pintada por um artista já morto. As grandes árvores copadas repetem o formato umas das outras. Tudo é muito horizontal, e as aves voam a grande altura (ASSIS BRASIL, 2003, p. 68).

Conforme se percebe pela natureza dos excertos, o pampa é descrito como um lugar quase mítico, no qual se observa “uma força em potência agressiva e muda” que pode ser associada aos elementos naturais e também ao elemento do humano da paisagem. O pampa é nesse caso, um espaço no qual o homem se religa com as forças primitivas da natureza, está exposto às intempéries do clima, mas também se beneficia da “solenidade” e “quietude” desse mundo quase desabitado.

A natureza mítica do pampa é ainda reforçada por esse cenário atemporal, onde a “horizontalidade” geográfica é convertida em imagens fixas pela visão humana. Por isso, a primeira personagem deseja pintá-la em aquarela, e a segunda a vê como uma paisagem “pintada por um artista já morto”, aplicando à paisagem a ciclicidade do eterno retorno do tempo.

Nesse espaço, o tempo também adquire outra dimensão, como veremos no próximo subcapítulo. Como afirmam as personagens assisianas: “Tudo no pampa é passado”, ou ainda “é como se a gente olhasse o mundo desde a outra vida”. Como veremos, por meio desse cenário, estabelece-se a conexão entre o homem e a natureza, manifestada pela percepção dos viajantes em relação aos elementos naturais que os cercam como a fauna e da flora, o vento, o frio, e recuando por vezes aos elementos cósmicos do princípio da criação, como as estrelas, o sol.

Após essa incursão sobre o cenário natural, muitas vezes o narrador descreve as estâncias:

Chegaram. Descerram a porteira. Sandro conhecia, agora à plena luz, as casas dos estancieiros, sempre alaistradas numa coxilha, térreas e baixas, sempre do século anterior, sempre trazendo, na frontaria, um renque de janelas e duas portas. Os telhados, de quatro águas, terminando em beirais um tanto curvos, dão ao edifício uma remota semelhança original. *Há, nos imensos espaços interiores, errando como uma peste, um enjoativo odor de graxas. Os moradores são vagamente engordurados e pouco falantes* (ASSIS BRASIL, 2002, p. 111 - grifo nosso)

Como podemos observar no excerto acima, novamente o espaço é apresentado por meio de uma visão negativa e genérica das casas e dos habitantes. Além disso, há a prevalência de dois tempos verbais: o pretérito perfeito para marcar os cenários vistos por Lanari, e o presente para indicar a permanência inalterada dessas habitações e dos modos de seus moradores, que para o narrador ainda são os mesmos de “sempre”, como se os visse a partir de um dos quadros de Lanari.

O espaço natural, compreendido inicialmente como agressivo, torna-se aos poucos redentor. O mesmo Historiador que se imagina numa viagem cheia de percalços, assolada pelo “frio do vento minuano”, pela fome e pelo desconforto; em outro momento contempla o pampa gelado, cujo frio “azulava as mãos e fazia tremer o queixo” e afirma estupefato e feliz: “Como o mundo se renova. É uma celebração em minha homenagem” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 121).

Para todos esses homens o Sul é o lugar da liberdade, mesmo quando estão presos fisicamente; lugar de esquecimento das tragédias pessoais, dos anseios coletivos. De tal modo, que o pensamento manifesto pelo Cronista de *A margem imóvel do Rio* pode ser estabelecido a todas as personagens que compõem esse panorama do outro, na tetralogia: “[...] ele soube que estava no Sul, distante de tudo

o que lhe impunham determinado lugar no mundo. Estar no Sul significava estar em lugar nenhum” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 123).

Moacir Scliar (1997), acerca da localização espacial do pampa, afirma que “Em termos de Rio Grande do Sul, a geografia condiciona o destino”, no sentido em que a sua posição no mapa e a condição de espaço entre fronteiras, conquistado “a ferro e a fogo”, explicam a tradição de luta do gaúcho e também “a sua sensação de isolamento em relação aos centros tradicionais de decisão política”. Seria talvez essa uma das maiores idiossincrasias não só do pampa gaúcho, mas do pampa latino em geral. Por isso comparado ao espaço urbano, de que são oriundas, as personagens têm a impressão de habitar um território anterior ao tempo histórico que se configura nessa espécie de “lugar nenhum”.

É necessário destacar que o pampa, aqui focado, não se refere apenas a um espaço geograficamente marcado no território brasileiro, e embora três das quatro narrativas se desenvolvam no pampa gaúcho, na última o espaço do pampa está relacionado a três países: Argentina, Paraguai e Uruguai. Neste sentido, esse romance nos mostra que muitas vezes os limites de um espaço são marcados não só em função de suas fronteiras geográficas, mas também pelas construções culturais.

Deste modo, para a caracterização de espaço que a tetralogia se propõe, não faz diferença se a última narrativa centra sua cena (entreato) na região Argentina. Assim, a própria natureza migrante da personagem Aimé permite uma reflexão sobre a relação entre espaço geográfico, cultura e identidade, pois o homem que toma mate de pés descalços em Corrientes em pouco se difere dos chamados “centauros do pampa³⁰”.

Por delimitar a ação, ou a maior parte da ação em uma região muito específica, podemos salientar que a tetralogia assisiana se integraria na tradição do regionalismo, lembrando como afirma Brandão (2013, p. 168):

Em linhas gerais, o regionalismo pode ser definido como o tipo de realismo voltado para o que há de particular em determinada região, entendida como

³⁰ O termo centauros do pampa é de autoria desconhecida, sendo utilizado para se referir aos homens valentes dos séculos XIX e XX que lutavam a cavalo, no Rio Grande do Sul. Lembrando que a figura do centauro (metade homem, metade cavalo) pertence à mitologia grega. José de Alencar em *O gaúcho* chama o habitante do Sul por sua relação com o cavalo, de ser híbrido, *o centauro da América*. (CHAVES, 1999, p. 71).

circunscrição geográfica à qual se associam idiossincrasias socioculturais, políticas e econômicas.

Inicialmente, é por meio do embate junto a essas idiossincrasias que definem “a circunscrição geográfica” do Sul que o estrangeiro se insere no pampa. Embora, o clima seja uma das particularidades mais destacadas nas narrativas, como já vimos, a relação com a população nativa e sua cultura é outro elemento amplamente utilizado. Um exemplo aparece já na primeira narrativa da série, quando Sandro Lanari vai ao enterro de um amigo levando flores e sofre “graçolas” nas ruas. Sobre a cena, o narrador alerta que “Nesta região bárbara do mundo, homem algum carrega flores” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 69).

O próprio Sandro, após a morte de uma pessoa por ele retratada, tem dificuldades de manter-se como pintor, pois “Os malditos porto-alegrenses, atrasados e supersticiosos, não queriam ter a mesma morte do provedor” (ASSIS BRASIL, 2002 p. 82).

O pensamento de Sandro reforça o estereótipo do sulista como representante do atraso cultural, embora a própria narrativa demonstre que há porto-alegrenses que fogem a essa caracterização simplista. Como já afirmamos, anteriormente, há em muitas narrativas a menção à dicotomia entre civilização e barbárie, sendo que o pampa é o exemplo da segunda, na concepção de muitos dos protagonistas, mesmo para as nascidas no Brasil.

Em geral esse espaço, em sua dimensão social, é visto pelos protagonistas de forma muito negativa, mesmo quando não está diretamente associado à barbárie. Neste sentido, basta lembrar a opinião do cronista de *A margem imóvel do rio*:

Reviveu saraus *tediosos*, coronéis *bêbados*, belas damas, negociantes *estúpidos*, estancieiros ávaros ou pródigos, padres que andavam de mula. Reviveu o pampa, o gado solto à sua própria conta, os *ágeis* cavaleiros, a quem os poetas, esses imaginosos, chamavam os centauros do pampa. Era aterrador. (ASSIS BRASIL, 2003, p. 26 - grifo nosso).

No excerto, opõe-se a visão realista, e até depreciativa do Historiador quando é descrita a organização social da cidade a uma visão idealizada da vida rural e seus habitantes quase-míticos, que unidas dão ao pampa esse aspecto “aterrador”, nas palavras do narrador.

O cronista, embora seja um brasileiro, não pertence a esse território e seu olhar é o do homem da corte. Assim, ele vislumbra o espaço, as relações sociais, mas não compreende as razões históricas e culturais do que vê. Observamos ainda, que ao fazer referência aos “centauros do pampa”, essa denominação dada pelos poetas, o historiador influenciado por seu olhar estrangeiro recorre, inevitavelmente, às descrições do imaginário sulista.

Conforme afirma Scliar (1997), muito do que é próprio à cultura gaúcha como a figura do gado solto e dos homens a cavalos, ainda que matizada pela literatura e cultura popular, nasceu sob a influência da geografia e possivelmente foi preservada pela distância dos grandes centros urbanos:

O pampa gaúcho, esta vasta planície ondulada com seus amplos horizontes, era a paisagem ideal para a criação do gado, conduzida pelo peão da estância do lombo de seu cavalo - daí nasceu a imagem do “centauro dos pampas” (nem sempre autêntica: também existe o “gaúcho a pé”, o peão de estância pobre demais para ter o seu corcel). Toda produção cultural da região, da música folclórica aos contos de Simões Lopes Neto e aos romances de Érico Veríssimo, está marcada por este cenário.

Na tetralogia assisiana, a questão da identidade nativa, melhor abordada quando falarmos acerca das personagens e do narrador, mas que também tem íntima relação com espaço, pode ser vista por meio da caracterização das pessoas que acompanham os visitantes no Sul, índios e vaqueiros, também muito semelhantes entre si.

Inicialmente, o olhar das protagonistas é genérico, tanto sobre o espaço físico quanto sobre as relações humanas, assim da mesma forma que na imensidão do pampa qualquer serra pode ser a Serra Grande, qualquer Francisco pode ser o procurado. Ao estreitarem-se os laços, tanto o espaço como os seres autóctones adquirem singularidades e se estabelece a chamada alteridade, que só pode ser constituída numa relação de diferenças e semelhanças.

4.1.1 Relações entre espaço e identidade

Como ressalta Sayad (1998, p. 16), acerca do processo da construção da identidade dos imigrantes, “De fato, o imigrante só existe na sociedade que assim o denomina a partir do momento em que atravessa suas fronteiras e pisa seu território; o imigrante ‘nasce’ nesse dia para a sociedade que o designa [...]”. Portanto, a identidade do imigrante se forma na condição de reflexo da alteridade, na qual a

comunidade “nativa” representa o outro. O mesmo pode ser dito acerca da identidade local pois, ao adentrar nesse espaço, o estrangeiro imprime uma espécie de revalorização da cultura autóctone na sociedade que o recebe.

Essa relação, em muitos aspectos, explicaria por que em um território de fronteiras como o Rio Grande do Sul, há a constante valorização da cultura nativa e a busca de diferenciação em relação aos povos da além fronteira, “os castelhanos”, pela comunidade local, em detrimento ao olhar uniformizante do estrangeiro.

O espaço do extremo sul tem sua história marcada pela tentativa de manter suas fronteiras em relação aos países vizinhos e pela constante convivência, pacífica ou não, com os povos castelhanos. O Rio Grande do Sul é também o estado que mais recebeu os contingentes imigratórios do século XIX, justamente por que seu clima se assemelhava aos países europeus, de onde eles partiam. Neste sentido, essa constante relação com o outro acabam por reforçar o caráter nativista, expresso na tentativa de criar e manter uma cultura típica.

Assim, o espaço é qualificado não só em relação aos marcos físicos que o delimitam, mas também “socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente” (SAYAD, 1998, p. 14). Como vimos na narrativa de *Figura na sombra*, as características do pampa não dizem respeito somente ao território brasileiro, e, talvez, justamente por isso, aja entre os gaúchos do Rio Grande do Sul uma tentativa de reforçar suas idiossincrasias em relação ao território pampeano em geral.

Para os estrangeiros da tetralogia assisiana essa questão não faz tanto sentido, pois primeiro vem o olhar genérico para o pampa, só depois os espaços adquirem outros valores. Por isso o cronista chama esse espaço de “meio castelhano”. Como veremos adiante, nessas narrativas quem representa a identidade gaúcha não são as personagens principais, mas sim o narrador. É ele que fala na condição de um ser autóctone. E a ele também que cabe marcar a diferença entre o gaúcho do Rio Grande do Sul e os seus similares do pampa que se estende pelos países vizinhos. Assim, embora se reforce que “Essa província meridional faz divisa com os castelhanos”, ela é definida justamente pelo que a separa desses vizinhos. (ASSIS BRASIL, 2006, p. 9).

É interessante lembrar que “o universo dos símbolos e dos nomes com que os grupos sociais se definem e definem os outros grupos, depende de como eles pensam as categorias de sujeito-atores” (BRANDÃO, 1998, p. 28). Deste modo, a marcação do território se apresenta não só como uma particularidade geográfica, mas

também como um modo de constituição das identidades, das significações do eu e do outro. Por isso a personagem que vem de fora vê esse território como “meio castelhano”, opinião que não é compartilhada pelo narrador, que se reconhece nas diferenças e não nas semelhanças.

Como mostra a chegada dos estrangeiros ao Sul, a troca dessas experiências entre quem vem de fora e a população nativa envolve o que Pierre Bourdieu chamou de “lutas simbólicas³¹”. Observamos que no caso dos protagonistas de *Visitantes ao Sul*, pelo fato de estarem afastados de sua comunidade de origem, serem imigrantes/migrantes solitários, são mais rapidamente integrados à comunidade e à cultura local, sofrendo o processo de transculturação³² de forma mais rápida e com trocas simbólicas mais significativas que as comunidades de imigrantes que aparecem em outras obras de Assis Brasil.

4.1.2 Relação entre espaço e imaginário

Os espaços afastados dos grandes centros urbanos sempre representaram um atrativo para os intelectuais, que por meio de seus discursos contribuíram, inclusive, para formar o imaginário local. Um exemplo, nesse sentido, seriam as viagens às novas terras, feitas por cronistas e aventureiros no século XVI. Essa relação pitoresca com os lugares se evidencia ainda mais a partir do século XIX, com o Romantismo e com o retorno às viagens de ilustração.

Flora Sussekind, em *O Brasil não é longe daqui* (1990), observa que muitos traços da estética romântica brasileira derivam dos relatos dos cronistas que por aqui passaram, principalmente no que se refere aos modos de exploração do espaço na narração. Foram esses relatos, posteriormente, somados a um projeto nacionalista, no qual se empenharam os escritores do Romantismo, que contribuíram para criação

³¹ Pierre Bourdieu (1998, p. 113) entende que essas lutas simbólicas são decorrentes de certas características que diferenciam os sujeitos por sinais duradouros (língua, religião, vestimentas) que tem sua relação ao lugar de origem. No caso dos estrangeiros há um choque inicial entre a cultura de origem e a cultura do local de chegada.

³² A transculturação, segundo Octavio Ianni (2000), retomando o conceito desenvolvido pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), designa o fenômeno que ocorre quando um grupo social recebe e adota as formas culturais que provêm de outro grupo, substituindo assim em certa medida, as suas próprias práticas culturais. Ainda segundo o autor, ela é um processo que permite a simultaneidade de tempos e espaços, o que, em nossa ótica, a torna interessante para pensar a perspectiva histórica das relações sociais.

de uma identidade nacional e para a consolidação de um imaginário³³ acerca do que é ser brasileiro.

No século XIX, coube aos romances regionalistas, com destaque para as obras de José de Alencar, criar na corte um imaginário acerca das regiões afastadas do país. Uma dessas obras, *O gaúcho*, busca recuperar literariamente o imaginário do extremo sul do país, ou melhor, do homem do Rio Grande do Sul.

É necessário destacar que, não obstante a pluralidade de sentidos desse termo, como imaginário entendemos o conjunto de construções coletivas de interpretação e organização social construídas e manifestas a partir de símbolos, ritos, discursos e representações alegóricas figurativas (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Conforme tem apontado a Nova História Cultural, o imaginário é um componente importante na consolidação do discurso histórico sendo “uma das forças reguladoras da vida coletiva [...], uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o *lugar* e o *objeto* dos conflitos sociais” (BACZKO, 1985, p. 310).

Deste modo, há uma relação implícita entre imaginário e espaço, pois ele repercute discursivamente os supostos valores de uma comunidade; por meio dos seus símbolos configura em representações a ideia de pertencimento a uma classe, grupo ou nação (BOURDIEU, 1998, p. 108), portanto a reflexão sobre a consolidação do imaginário envolve a ideia de uma identidade espacial.

A literatura é tradicionalmente um espaço de construção do imaginário, embora muitas vezes a criação literária destoe da imagem que as comunidades representadas têm de si. Lembramos, por exemplo, que a descrição do homem sulista feita por Alencar gerou muitas críticas entre os intelectuais rio-grandenses³⁴ da época.

³³ O termo imaginário, assim como a própria noção de espaço, vem sendo abordado em várias disciplinas, destacam-se, nesse sentido, os estudos filosóficos de Sartre e Husserl, a abordagem psicanalítica de Lacan, além da referência ao trabalho de Iser, no entanto, aqui circunscrevemos o termo ao campo da Antropologia e História Cultural. Assim, entendemos imaginário como o conjunto de valores “reais” ou “fictícios” que compõem a identidade cultural de determinado grupo e que se expressam por meio de discursos diversos (PESAVENTO, 1995; BOURDIEU, 1998; BACZCO, 1985).

³⁴ É conhecida, neste sentido, a crítica de Taveira Junior, de 1873, publicada posteriormente por Augusto Meyer no prefácio de *O gaúcho*. Para o próprio Meyer essa obra é “um mau romance regional feito de remendos de notas, informações precárias, intuições nem sempre aproveitadas”. (MEYER, 2002, p. 79).

Segundo eles, a obra, imbuída do idealismo romântico e de uma visão pitoresca, ignora a identidade do homem sulista, comparando-o genericamente aos vizinhos castelhanos. O próprio adjetivo gaúcho é questionado, pois Alencar o usa de forma equivocada, como adjetivo gentilício, quando na verdade ele corresponderia a um tipo muito específico de homem do Sul.

Segundo Araripe Júnior (apud MEYER, 2002, p. 79-80), crítico pernambucano, nessa obra: “O verdadeiro pampa não foi observado pelo romancista; este que aí fica esboçado nas páginas do livro não passa de um sonho, de um pesadelo: pintura mais exata das desolações, das tristuras que povoavam a mente do escritor”. No entanto, com o passar do tempo, essa obra adquire um valor sociológico na composição do imaginário gaúcho, principalmente para os que desconheciam as particularidades desse território, não importando o quanto há de visão fantasiosa em suas descrições ou o quanto essa narrativa contraponha os ideais do regionalismo rio-grandense.

Ao observarmos a abordagem do espaço em *Visitantes do Sul*, notamos que Assis Brasil parte de um imaginário já consolidado acerca do Sul, na medida em que seu texto busca dialogar com uma tradição da qual a obra de José de Alencar é um exemplar. Embora seja apontando como remanescente de uma linhagem regionalista – ele prefere o termo “literatura de conteúdo regional” – que tem em Erico Verissimo seu nome mais conhecido, escreve tendo em vista um imaginário mais amplo sobre o Sul, que estende suas raízes à literatura dos viajantes e também à escrita de autores argentinos e brasileiros.

Assis Brasil, como um homem do Sul, sabe mais sobre a identidade local do que Alencar, por isso o cuidado ao nomear os habitantes dessa província como rio-grandenses, não se atendo a nenhum adjetivo gentilício³⁵ redutor de classe como fez Alencar. À parte esse cuidado, o escritor gaúcho se aproveita de algumas referências da obra alencariana. Uma delas retoma o símbolo do homem sulista campeiro, sendo reatualizada pelo narrador, trata-se o epíteto “centauros do pampa”. Expressão, que como vimos, faz parte da identidade local.

³⁵ Assis Brasil escreve suas narrativas no século XXI, quando o adjetivo gaúcho é adotado como sinônimo de rio-grandense, no entanto seus enredos remontam ao século XIX, por isso manter essa diferenciação faz todo sentido. Augusto Meyer (2002) em “Gaúcho, a história de uma palavra” lembra que a palavra só adquiriu o sentido próximo ao atual em finais do século XIX.

A referência ao homem rio-grandense como aquele inseparável do seu cavalo pulula na literatura nacional, muito além do território nativo e do discurso romântico. Euclides da Cunha para contrapor a figura pitoresca do seu sertanejo vaqueiro, “Quasímodo-Hércules”, recorre justamente ao vaqueiro gaúcho:

As suas vestes são um traje de festa, ante a vestimenta rústica do vaqueiro. As amplas bombachas, adrede talhadas para a movimentação fácil sobre os baguaís, no galope fechado ou no corcovear raivoso, não se estragam em espinhos dilaceradores de caatingas. O seu poncho vistoso jamais fica perdido, embaraçado nos esgalhos das árvores garranchentas. E, rompendo pelas coxilhas, arrebatadamente na marcha do redomão desensofrido, calçando as largas botas russilhonas, em que retinem as rosetas das esporas de prata; lenço de seda encarnado, ao pescoço; coberto pelo sombreiro de enormes abas flexíveis, e tendo à cinta, rebrilhando, presas pela guaiaca, a pistola e a faca — é um vitorioso jovial e forte. O cavalo, sócio inseparável desta existência algo romanesca, é quase objeto de luxo. Demonstra-o o arreamento complicado e espetaculoso. O gaúcho andrajoso sobre um “pingo” bem aperado está decente, está corretíssimo. Pode atravessar sem vexames os vilarejos em festa (CUNHA, 1984 – grifo nosso)

A descrição de Euclides da Cunha reforça o retrato do gaúcho como nos legou o romance alencariano, - ele mesmo a assume como “existência algo romanesca” - no entanto, como imaginário genérico se espalha para outros espaços, inclusive os empíricos nos quais se representa a tradição gaúcha.

Também é de *Os sertões* a descrição que reforça o caráter bélico e corajoso do gaúcho:

O gaúcho, o pelador valente, é, certo, inimitável, numa carga guerreira; precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins vibrantes, pelos pampas, com o conto da lança enristada, firme no estribo; atufando-se loucamente nos entreveros; desaparecendo, com um grito triunfal, na voragem do combate, onde espadanam cintilações de espadas; transmudando o cavalo em projétil e varanda quadrados e levando de rojo o adversário no rompão das ferraduras, ou tombando, prestes, na luta, em que entra com despreocupação soberana pela vida.(CUNHA, 1984).

Nessa descrição novamente o foco é o gaúcho a cavalo, como se, por esse modo, Euclides da Cunha marcasse a superioridade das lutas sulistas em oposição às lutas do homem da caatinga, ignorando que mesmo no Sul o guerreiro a cavalo era uma exceção, como as narrativas de Assis Brasil tratam de esclarecer.

Em Assis Brasil, esses elementos da cultura nativa, ainda que não sejam explorados diretamente, permeiam todas as narrativas, compondo uma espécie de imaginário do território a que, principalmente, as personagens recorrem para

descrever o espaço no qual se inserem. O homem do Sul não ocupa papel principal em nenhuma obra, mas é sua presença implícita que reforçam o caráter estrangeiro do viajante.

Outro elemento importante de retomada desse imaginário sulista é observado na descrição da paisagem:

Era uma região inóspita e *solene*. As *solidões* do pampa deixavam melancólicos os soldados legalistas. Não imaginavam que no mundo houvesse um lugar tão remoto, de tanto frio, tão deserto e tão plano. (ASSIS BRASIL, 2006, p. 154 - grifos nossos).

O pampa tornava-se ainda mais *plano*, e as coxilhas se escasseavam. Durante todo aquele trajeto nada mais viam além de animais soltos por sua própria conta (ASSIS BRASIL, 2003. p. 141- grifos nossos)

Não pensava em si mesmo. Agora, contando com a mudez do cocheiro, o pampa desdobrava-se como algo enorme. Era possível sentir o volume e mais que isso, o peso das coxilhas. Não escutava o silêncio, porque esse era sufocado pela estridência de seus ouvidos; podia, contudo, percebê-los na *imensidão estática da planície*. (ASSIS BRASIL, 2003, p. 72- grifo nosso).

[...] Espreguiçando-se à janela, ele pôde estudar melhor o lugar: as *ondulações vagarosas das coxilhas pareceram-lhes o lento respirar de uma criança adormecida, e o silêncio, puríssimo, dominava sobre o pio das aves. Era um espaço primitivo, triste de tão belo*. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 112 - grifo nosso).

Dos excertos destaca-se a imagem do espaço marcado pela planura e sossego, uma “imensidão estática”, “espaço primitivo”, “triste de tão belo”, mas também “o peso” dessa paisagem na vida de quem a observa. Neste sentido, a escritura de Assis Brasil assume as características relacionadas por ele à chamada literatura do pampa (Brasil, Argentina, Uruguai), que apresentaria “uma espécie de mundivivência própria, representada pela dialética entre a amplidão do pampa e o que ela significa de aprisionamento, de falta de perspectivas” (apud PRESTES, 1996).

Observemos agora descrição semelhante no primeiro capítulo de Alencar:

Como são *melancólicas* e *solenes*, ao pino do sol, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes!

A savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano. Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa, do que na imensidade dos mares.

É o mesmo ermo, porém selado pela imobilidade, e como que estupefato ante a majestade do firmamento (ALENCAR, 1989 - grifo nosso).

Como podemos observar, há uma similaridade no modo como os autores descrevem esse espaço, inclusive nos substantivos e adjetivos utilizados, por exemplo, “solidão (ões)”, “solenes”, “melancólicos (as)”. Tanto da percepção de Assis Brasil quanto da de Alencar surge a imagem de um pampa amplo, estático e imóvel.

Datada do século XIX, a obra do argentino Domingo Faustino Sarmiento, ainda que de gênero indefinido, assim como a descrição dos autores brasileiros, consolida-se como uma abordagem do pampa sob a estética da descrição romântica do espaço, realizada por meio da configuração de imagens semelhantes às de Alencar:

[...] ao Sul triunfa o pampa e ostenta *sua fronte lisa e aveludada, infinita*, sem limite conhecido, sem acidente notável: é a imagem do mar na terra, a terra como o mapa, a terra como o mapa, a terra aguardando ainda que se lhe ordene produzir as plantas e toda a classe de semente. (SARMIENTO, 1996, p. 23- grifo nosso)

É dessa estética que provém as metáforas desse espaço como “oceano verde”; “mar na terra”, que não escapa a um dos narradores de Assis Brasil que, citando “algum poeta provincial”, afirma: “O Pampa, senhores, o pampa é como mar verde e imóvel” (ASSIS BRASIL, 2003, p.148).

Conforme sugerem as citações, o imaginário social do pampa torna-se inteligível e comunicável através da produção literária, acrescenta-se a isso o olhar da crônica de viagem e histórica do século XIX. É a esse discurso que Assis Brasil recorre para pensar o espaço do pampa, por isso ele cria imagens que retomam a perspectiva romântica de Alencar e Facundo.

A ficção histórica foi muito utilizada como instrumento de construção da identidade dos povos, como mostram os romances de Scott e Tolstói. Léa Masina, em entrevista à revista *Blau* (janeiro, 1996) defende a ideia de que essa vertente “pode resultar do desejo ou da necessidade de construção de uma identidade própria. No caso do Rio Grande do Sul, uma Literatura peculiarizada pela temática, buscando incorporar um certo localismo e com isso construir imaginários próprios”.

A representação do espaço tanto em sua percepção empírica quanto simbólica nas narrativas de *Visitantes ao Sul*, envolve uma série de reflexões que muitas vezes ultrapassam o terreno do puramente literário. A problemática se torna mais complexa ainda quando precisamos entender que as narrativas aqui são

abordadas como tentativas de recriar ficcionalmente um passado histórico, portanto público.

Segundo Iser, “o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 983), ou seja, é preciso criar ficcionalmente uma realidade com elementos que a tornem crível ao leitor, por isso a necessidade da configuração do espaço não somente como cena para ação, mas como lugar das complexidades geográficas, culturais, e simbólicas.

Neste sentido Ricoeur (1997, p. 391) assinala que o próprio passado histórico se manifesta como “espaço da experiência”, ou seja, aquilo que é comum à determinada comunidade. Assim, para recriar o passado histórico do século XIX, Assis Brasil, inevitavelmente, recorre às instâncias de espaço aqui destacadas. Deste modo, e lembrando, novamente, Ricoeur (1995, p. 81): “O tempo e o espaço geram-se simultaneamente, de preferência no trabalho da emoção estética”.

4.2 REPRESENTAÇÃO DO TEMPO

Pensar a questão do tempo em narrativas em geral não é uma tarefa simples, uma vez que a própria definição daquilo que entendemos como tempo envolve uma enorme complexidade, como bem salientou Santo Agostinho, nas *Confissões*³⁶. Neste sentido, uma das maiores contribuições para pensar o tempo, como já adiantamos, se encontra na obra *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur, que parte justamente da questão ontológica agostiniana.

Nesse estudo, dividido em três tomos, Ricoeur busca chegar a uma abrangência da ontologia temporal, tendo em vista uma perspectiva fenomenológica, dividindo para isso o tempo em três modos: tempo histórico, individual e cosmológico. Os apontamentos da obra são uma contribuição não só para a história e para a filosofia, mas também para a literatura, pois o seu postulado essencial assinala que a

³⁶ “Que é pois o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a idéia com palavras? E no entanto, haverá noção mais conhecida usada em nossas conversações? Quando falamos dele, certamente compreendemos o que dizemos; o mesmo acontece quando ouvimos alguém falar do tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei” (Santo Agostinho, *Confissões*, 2006, p. 267-268).

percepção do tempo, em qualquer um dos seus desdobramentos, passa pela criação de uma intriga, representada por uma tríplice mimese. Como tríplice mimese Ricoeur entende o processo de pré-figuração, configuração e refiguração, que consiste, respectivamente, no conhecimento primário do acontecimento, na retomada pela narrativa e a chegada da narrativa ao leitor.

Segundo Ricoeur (1995, p. 283), “a narração de ficção é mais rica em informações sobre o tempo, no próprio plano da arte de compor, do que a narrativa histórica”. Isso porque, segundo ele, a experiência fictícia, marca do diferencial da narrativa ficcional em relação à narrativa histórica, ao criar mundos imaginários abre “uma carreira ilimitada para a manifestação do tempo [...]” (RICOEUR, 1995, p. 283).

Deste modo, podemos afirmar que, direta ou indiretamente, todos os romances constroem fábulas sobre o tempo. O próprio Ricoeur, no segundo tomo de *Tempo e Narrativa*, se debruça sobre a percepção do tempo em *Miss Daloway*, de Virginia Woolf; *A montanha mágica*, de Thommas Mann e *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Segundo ele, nessas obras o desenvolvimento da intriga por meio do recurso da fragmentação temporal refigura a temporalidade comum, ou seja, àquela tradicionalmente associada ao discurso linear.

O subgênero romance histórico, por sua vez, fabula sobre um tempo já configurado pelo discurso da história, construindo uma espécie de mimese da mimese, pois por meio das chamadas “variações imaginativas” (RICOEUR, 1995, p. 183) reatualiza o tempo histórico e o circunda com elementos próprios do discurso ficcional.

Ricoeur não enfoca especificamente a narrativa de ficção histórica por achá-la, digamos, instrutiva demais. Para ele é “justamente quando a obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética” (RICOEUR, 1997, p. 331). Essa renúncia de Ricoeur à ficção histórica é notada por Jameson (2007, p. 190) em seu artigo “O romance histórico ainda é possível? ”, já abordado anteriormente.

O que nos propomos a seguir é analisar o aspecto temporal da tetralogia assisiana, tendo em vista os pressupostos teóricos de Ricoeur. No entanto, não pretendemos de modo algum afirmar que Assis Brasil os utiliza como ilustração para pensar o tempo ou que deveria fazê-lo. Na verdade, a teoria ricoeuriana nos permite pensar de forma sistemática a confluência das diversas percepções do tempo na narrativa, bem como a complexidade ontológica desse elemento, o que não é uma

exclusividade das obras aqui apresentadas, conforme atestam as reflexões do segundo volume de *Tempo e narrativa*.

Partindo do pressuposto dos três tempos de Ricoeur, ao pensarmos sobre a narrativa histórica, invariavelmente, somos tentados a marcar a preponderância do tempo histórico nas ficções que assim são definidas. Isso é verdade em muitos casos, principalmente em romances históricos tradicionais como os de Walter Scott³⁷, no entanto quando pensamos em ficções mais contemporâneas como, por exemplo, as aqui enfocadas, veremos que embora o tempo histórico seja um elemento de presença obrigatória, ele deve estar associado às outras concepções do tempo.

4.2.1 Tempo histórico

O tempo histórico, segundo Ricoeur (1997, p. 180) manifesta-se na “capacidade criadora da história” para refigurar o tempo pela invenção e uso de certos instrumentos de pensamento tais como o calendário, a ideia das sequências das gerações e pelo recurso aos documentos, arquivos e rastros.

O tempo referente ao calendário e suas datações utiliza-se de um momento axial, um evento importante que serve como marco do início da datação – no caso do Ocidente, trata-se do nascimento de Cristo – constitui a partir do marco inicial um eixo de referência, possível de percorrer tanto na direção do presente para o passado quanto do passado para o presente, estabelecendo um repertório de medidas que servem para denominar os intervalos constantes entre as recorrências dos fenômenos cósmicos (dia equivale a um intervalo da rotação da Terra em torno do sol).

Como já dissemos, o tempo histórico sem dúvida é uma das instâncias temporais mais recorrentes nas obras da tetralogia *Visitantes ao Sul*. Nessas narrativas, há uma íntima relação entre o tempo e o espaço, justificada pelo fato de as personagens serem sujeitos migrantes e circularem por diferentes lugares. Dessa incursão por espaços diversos originam-se percepções múltiplas sobre o tempo. No caso do tempo histórico, ele refere-se aos elementos/eventos que agem na paisagem e na vida das personagens, provocando uma espécie de ruptura, sendo a guerra e as revoluções bons exemplos, nesse sentido.

³⁷ Estamos pensando mais especificamente em *Ivanhoé*, no qual o tempo histórico, sem dúvida, surge como uma sombra que cobre e define todas as decisões das personagens, sendo, portanto, o seu desdobramento preponderante para o desenvolvimento da intriga.

Para recriar uma narrativa inserida no século XIX, o autor recorre a um conhecimento prévio sobre os acontecimentos marcantes desse século que devem ser compartilhados também pelo leitor, para que haja a configuração desse passado histórico. A percepção de que essas narrativas se tratam de ficções históricas só ocorre porque temos um conhecimento preliminar de fatos que compõem a diegese, apresentados pelo discurso histórico ou pela narrativa das gerações, nesse caso repercutidas na construção de um imaginário. Lembrando que, como afirma Heidegger, “só há objeto histórico para um ente que já tem o senso historial” (apud RICOEUR, 1997, p. 129).

Deste modo, a ficção histórica consolida-se por meio de um modo configurante, próprio da operação narrativa, conforme destaca Ricoeur (1994, p. 227) que coloca “os elementos em um complexo único e concreto de relações”. Portanto, não se trata apenas de citar determinado evento, mas de encadeá-lo dentro de uma lógica do provável e do possível. Assim, esse fato pertencente a um plano público tem, necessariamente, que estabelecer relações de causa e efeito com o plano individual, ou seja, com a trajetória das personagens (JAMESON, 2007, p.185).

Um exemplo, nesse sentido, pode ser visto nas razões da imigração de Sandro Lanari, do livro *O pintor de retratos*. Embora ocorra por razões pessoais, está intimamente ligada ao fenômeno da imigração italiana, tradicionalmente datada da segunda metade do século XIX e se justificando em razão de uma série de acontecimentos desse período:

Na letra miúda do pároco Francesco Tebaldi, [Sandro] leu uma palavra nova: “Brasile”. [...]

Curzio contava, repassado de indignação, que um parente de Vicenza viera para o Rio Grande do Sul, Brasil. Aliás, todo mundo emigrava: seleiros, agricultores, sapateiros, lapidadores de vidro, artesão de agulha e linha, chapeleiros, qualquer ofício, até artistas, todos iam para aquela selva. O que iam fazer no Brasil? Queriam ser devorados pela fera? (ASSIS BRASIL, 2002, p. 41).

Como observa Curzio Lanari, pai de Sandro, a imigração de italianos era um fenômeno coletivo, pois “todo mundo emigrava”, e sem dúvida que esse fluxo de compatriotas, somado às desilusões de Sandro em Paris, colabora para sua viagem em direção ao Sul. Assim, suas ações individuais estão intimamente ligadas aos acontecimentos do momento histórico.

Ele decide imigrar primeiro porque “Paris regurgitava de pintores de retratos, todos morrendo de fome” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 41); segundo porque esperava encontrar no Brasil a terra de bem-aventuranças a que o pároco se referia na carta e em direção da qual seus conterrâneos partiam. Deste modo, os dois fatores que contribuem para a saída de Lanari da Europa são de abrangência social.

Embora nas ficções históricas o tempo histórico possa ser marcado com o recurso das datações, como ocorre em muitos livros de Assis Brasil, sua referência seria vazia se ele não se constituísse desses eventos paradigmáticos (guerras, revoluções, fluxos migratórios) possíveis de se determinar em razão do distanciamento histórico. De forma mais ampla, na ficção histórica o tempo histórico corresponde a todas as tensões coletivas, políticas e culturais sob as quais as personagens vivem, e às quais o leitor pode atribuir a relação entre tempo e espaço.

Conforme estabelece Ricoeur (1995, p. 41) sobre o tempo na ficção:

Uma coisa é a rejeição da cronologia; outra, a recusa de qualquer princípio substitutivo de configuração. Não é pensável que a narrativa possa dispensar qualquer configuração. O tempo do romance pode romper com o tempo real. É a própria lei da entrada da ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo as normas de organização temporal que sejam percebidas ainda pelo leitor como temporais graças às novas expectativas relativas ao tempo da ficção.

Ricoeur aponta que mesmo romances que neguem explicitamente a cronologia em sua diegese, precisam organizar-se em torno de noções temporais. Neste sentido, Pouillon (1974) lembra que o romance exige que descrevamos uma duração e não um processo simples, portanto, deve manifestar a consciência da temporalidade. Sem ela não é possível dar vida às personagens. Assim, embora o romance moderno tenha feito algumas rupturas em relação à representação do tempo, mesmo nessas narrativas ele ainda é elemento imprescindível para que o leitor possa seguir o enredo.

No caso do romance histórico, a abordagem temporal não pode “romper com o tempo real”, como afirma Ricoeur, pois, a “lei da entrada da ficção” nessa modalidade é justamente o diálogo com o passado histórico constituídos por marcos e eventos cronologicamente definidos. A narrativa recria uma “experiência fictícia do tempo”, justamente por isso ela tem a função de “projetar um mundo”; um mundo com o qual o leitor precisa se identificar (RICOEUR, 1995, p. 130-131). Logo se a intenção do autor é recriar um passado histórico, ele precisa delimitá-lo historicamente, por meio de uma série de recursos. Os mais comuns são a presença de personagens

empíricas (entidades migrantes) e eventos paradigmáticos do período (a guerra, por exemplo), recursos esses, presentes desde as narrativas de Walter Scott.

Na tetralogia *Visitantes ao Sul*, esses recursos são utilizados em todas as narrativas. Acerca do aproveitamento das personagens empíricas, já abordada em *O pintor de retratos*, falaremos no próximo item. Aqui adiantamos apenas que elas são figuras enigmáticas e, ao mesmo tempo, representantes genuínos da mentalidade do período enfocado.

Com relação aos eventos paradigmáticos, observamos que eles marcam o tempo histórico em todas as narrativas da tetralogia, pois direta ou indiretamente, servem para configurar o tempo em que as ações se desenrolam. No caso da tetralogia, os mais utilizados são a guerra, as revoluções, as crises políticas, entre outros.

Como mostramos na análise anterior das obras da tetralogia, as personagens de dois romances, de *O pintor de retratos* e de *Música perdida*, participam diretamente de revoluções que marcaram, respectivamente, na primeira metade e final século XIX, a vida sulista. José Mendanha compõe seu hino mais famoso na Revolução Farroupilha e Sandro Lanari faz a sua “Foto do Destino” no episódio da degola, durante a Revolução Federalista. O Cronista de *A margem imóvel do Rio*, ironicamente, não acompanha a Proclamação da República, um dos eventos paradigmáticos da narrativa, porque viaja ao Sul a serviço do Imperador, e justamente por ser um contemporâneo dos fatos quando estava no Rio de Janeiro não conseguiu ver que a Monarquia corria perigo.

Aimé Bonpland presencia na juventude a Revolução Francesa, mas por não participar diretamente, ela o afeta, como a alguns de seus contemporâneos, apenas de forma superficial. Na América Latina, no entanto, sofre as consequências diretas do governo autoritário do Doutor Francia, e depois participa da Revolução Farroupilha, como médico, ao lado das tropas de Bento Gonçalves.

Todas essas referências aos eventos históricos têm a função de suscitar no leitor a lembrança do tempo histórico; no plano da diegese, eles determinam que as ações ocorrem em um tempo muito específico, aquele anteriormente apropriado pelo discurso histórico. Externamente, servem ainda para caracterizar a ficção histórica pois, mostram que as realizações individuais das personagens estão intimamente ligadas à configuração dos acontecimentos históricos.

A forma de trazer para a narrativa esses eventos, pode se dar pela menção direta ou de formas mais discretas, como observamos a seguir:

No terceiro ano, o da revolução, convencia-se de que o Destino enfim o encontrara [...] (ASSIS BRASIL, 2002, p. 117).

Logo Sandro mirava uma coluna de cavaleiros armados. Poderiam ser mais de quinhentos. A coluna uma serpente que subia e descia as colinas. Alteavam um estandarte militar. Atrás vinhas carretas e dois canhões. [...] – É a revolução caminhando – disse o índio. – Que revolução? – Esquecia-se de que já ouvira falar dela (ASSIS BRASIL, 2002, p. 119).

As citações acima são de *O pintor de retratos* e revelam que para Sandro, inicialmente, a revolução não faz o menor sentido, é apenas uma notícia distante, mas depois ele será obrigado a participar de fato dela. Sandro é a personagem que mais será marcada pela experiência da guerra, como veremos adiante. Ainda sobre esse aspecto, o narrador faz questão descrever de forma direta o que foi essa guerra, anteriormente marcada como “um dos mais selvagens conflitos da História”:

Passaram duas horas em que nada aconteceu. Sandro caminhava de um lado para o outro. [...] (ASSIS BRASIL, 2002, p.119)

Mas logo o combate era feroz. Sobre o troar grosso e sincopado dos obuses e morteiros, estalavam, secos, os tiros de fuzis. E aquilo vinha reboando pelo pampa num anúncio de cataclismo. Os joões-de-barro saíam de seus fornos suspensos e batiam asas em vôos de desespero. Na linha do curto horizonte, por detrás da coxilha, levantavam-se nuvem de pó e pólvora. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 130)

A refrega já durava quatro horas, entremeada de pausas angustiantes, às quais se seguia o recrudescer das saraivadas da metralha. Os gritos venciam as distâncias, e os clarins soavam irregulares, nervosos. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 131).

O chão tremeu com uma sequência de canhonaços. Os ouvidos de Sandro ficaram zunindo. Seguiu-se uma resposta persistente dos obuses, mas tímida: alguém perdia forças. Se o fim do mundo tivesse um lugar para acabar, seria lá. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 131).

A violência da guerra descrita como uma visão apocalíptica, “anúncio de cataclismo”, nas palavras do narrador, atingirá Lanari de forma ainda mais direta, como já sabemos, quando ele é incumbido de fotografar a degola dos prisioneiros.

Em *Música perdida*, o episódio da guerra não é descrito com tanta ênfase como no caso de *O pintor de retratos*, embora Mendanha imigre na função de músico de banda militar. Na verdade, poucas menções são feitas à guerra em si:

Os rebeldes aturdiam as tropas e as cidades fiéis ao governo. Fazia três anos que o conflito se alastrava pela Província meridional (ASSIS BRASIL, 2006, p. 154).

Nada aconteceu nos três dias. A bandeira imperial continuava alçada ao topo do telhado da Câmara. Os rebeldes esperavam reforços (ASSIS BRASIL, 2006, p. 157).

Entardecia. Ouviam algumas rajadas. O ataque dos rebeldes seria no dia seguinte; quem sabe naquela noite (ASSIS BRASIL, 2006, p. 159).

Essa guerra singular evitava o Sargento-Mestre Mendanha e seus músicos. Se a tropa rebelde ia para o norte, os legalistas iam para o Sul. (ASSIS BRASIL, 2006, p.164).

No entanto, essa espera, própria do ambiente militar, angustia o Sargento Mendanha. Como sabemos, a contribuição dele para a guerra se restringe à composição de um hino para as tropas rebeldes que o sequestram. Ato de traição cometido para salvar sua vida e a de seus músicos, que prontamente será perdoada pelas autoridades antes mesmo do fim do conflito.

Em *Figura na sombra*, as menções à Revolução Francesa, ainda que feitas de forma direta, servem mais como composição da cena, já que muito pouco afeta a vida da personagem, que mantém suas atribuições cotidianas, mesmo nos dias mais agressivos da luta. É na América, no entanto, que Bonpland sofrerá de fato sob o peso de um governo tirano, dado histórico que é apropriado pela narrativa.

Como destaca Ricoeur (1997, p. 285), a narrativa ficcional de fundo histórico trabalha com dois elementos, a “intersecção entre um mundo imaginário e um mundo efetivo”. O mundo imaginário é constituído pela apreensão do acontecimento histórico e sua configuração pela imaginação do autor; o mundo efetivo, diz respeito ao conhecimento de mundo do leitor.

Assim, o sucesso de uma narrativa histórica, sua completa mimese, se dá não quando ela afirma aquilo que o leitor já sabia, mas quando ela leva o leitor a duvidar do já conhecido e aceitar como possíveis as variações ficcionais (RICOEUR, 1997, p. 251). Por isso, para a configuração da narrativa ficcional não basta apenas a perspectiva do tempo histórico, é preciso recorrer a outras pré-figurações e configurações temporais.

4.2.2 Tempo individual

Se o tempo histórico é fácil de delinear na obra de Paul Ricoeur, o mesmo não pode ser dito acerca do tempo individual, uma vez que o autor não propõe

definições, e se debruça numa reflexão profundamente teórica sobre a abordagem do tema. Ainda assim, seus apontamentos são extremamente importantes para entendermos essa dimensão do tempo tão cara à ficção.

Para pensar a questão do tempo individual, também chamado de tempo vivido ou tempo mortal, Ricoeur recorre a uma série de filósofos, entre eles o próprio Agostinho (já citado anteriormente) e a nomes mais contemporâneos que também se debruçaram sobre a questão da “fenomenologia da consciência íntima do tempo” (RICOEUR, 1997, p. 9). Com o intuito de entender essa que é a dimensão mais fenomenológica do tempo, cita, por exemplo, as perspectivas de Husserl e Heidegger, em muitos aspectos, opostas entre si, pois enquanto Husserl se preocupa em separar a consciência do tempo do sujeito, “fazer aparecer o ser do tempo”, Heidegger entende que a percepção do tempo, decorre da própria percepção do *ser-aí*³⁸, ou seja, não há um ser do tempo em separado da consciência do ente.

Rosenfeld (1992, p. 27), vertendo a reflexão heideggeriana para o universo da ficção, aponta que “homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo”. Por isso, na ficção, a configuração da personagem se define com nitidez, “na duração de estados sucessivos”, reafirmando a diferença ontológica entre o ser humano e o animal, apontada por Borges, no conto “Sul”: “porque o homem vive no tempo, na sucessão, e o mágico animal na atualidade, na eternidade do instante” (BORGES, 2000, p. 21).

Para pensarmos sobre o tempo vivido nos colocamos diretamente ao lado da perspectiva de Heidegger, Rosenfeld e Borges recorrendo ainda a um paralelo explorado por Ricoeur acerca da memória, em *Memória, história e esquecimento* (2012): a ideia de que o tempo vivido pressupõe um sujeito que o vive, ou seja, que tem uma apreensão singular acerca do fenômeno do tempo, refigurando sua perspectiva universal. Essa fenomenologia do tempo é aporética porque desde

³⁸ O termo *ser-aí* (*Dasein*), traduzido por Marcia de Sá Cavalcanti como *Pre-sença*, é muito caro à teoria de Heidegger porque ajuda a pensar, entre outras coisas, sobre o processo de dependência da historicidade que constitui o Ser. Segundo a tradutora “pre-sença não é sinônimo nem de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. *Evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade*” (M. Heidegger, *O Ser e o Tempo*, parte I, Nota N1 de Márcia de Sá Cavalcante, p. 309 - grifo nosso).

Agostinho³⁹ pensa-se que a apreensão individual do tempo não dá conta de explicar o tempo em si, esse incomensurável, ao mesmo tempo em que é o modo mais visível de sua manifestação.

A saída de Ricoeur à aporia agostiniana de tempo do mundo e tempo da alma é o apontamento de um terceiro tempo, o tempo histórico, que possibilitaria ao homem “fracionar” a amplitude do tempo cósmico, e ainda, na abrangência imortal dele, ressignificar sua vivência mortal.

No caso da literatura, a configuração do tempo individual é de extrema importância porque, além de colaborar para o andamento da diegese, ele é determinante para própria configuração da personagem. É pela percepção do tempo individual que as personagens adquirem profundidade psicológica; é ele que define a forma que elas se inserem e se relacionam com a faceta coletiva e cósmica do tempo, ou seja, como manifestam ficcionalmente nossa experiência humana da temporalidade.

Uma vez que o tempo individual é uma espécie “de um singular coletivo” como marca Kant (apud RICOEUR, 1997, p. 12), resta saber como a narrativa de fundo histórico, cuja base é o tempo histórico, recria a percepção desse tempo pelas personagens, lembrando que disso depende, inclusive, a verossimilhança da história e a confiança do leitor naquele mundo provável. Neste sentido, a problemática central envolve pensar como “a composição narrativa, tomada em toda sua extensão, constitui uma réplica ao caráter aporético da especulação sobre o tempo” (RICOEUR, 1997, p. 12).

Essas e outras questões teóricas, projetadas nos primeiros capítulos do terceiro tomo, de *Tempo e narrativa*, apenas exemplificam a dificuldade de pensar o tempo vivido, ainda que seja ambição da narrativa histórica e ficcional “reinscrever o tempo vivido no tempo cósmico”. Assim, o romance histórico vive dessa experiência singular do tempo, associada implicitamente ao tempo histórico, uma vez que “uma parcela de acontecimentos humanos é incorporada à experiência temporal das personagens de ficção” (RICOEUR, 1997, p. 221).

³⁹ Agostinho, nas *Confissões* (2006), propõe uma dupla compreensão do tempo. Para ele haveria um tempo da alma e um tempo do mundo, sendo que o segundo só se deixa apreender pelo primeiro, teoria que posteriormente, Ricoeur vai contestar ao pensar no tempo cosmológico.

Deste modo, de forma muito genérica e simplificando a teoria de Ricoeur, buscada em Husserl e Heidegger, podemos dizer que o tempo individual remete às experiências pessoais e íntimas do sujeito com o tempo; e embora essa experiência não se dê em separado da experiência do tempo histórico e do tempo cosmológico, ela tem a particularidade de ser pensada pela perspectiva de uma vida individual, de seus anseios⁴⁰, lembranças e projeções.

Nas narrativas de Assis Brasil, a percepção do tempo individual garante um adensamento psicológico às personagens, além de conferir um significado poético e por vezes metafísicas à narrativa. Na maior parte das vezes, ela aparece como uma reflexão dos protagonistas que repensam sua existência. Uma vez que muitos deles são homens velhos, essa reflexão é suscitada inevitavelmente pela iminência da morte, no entanto, outras razões fazem com que as personagens mergulhem nessa percepção de individualidade temporal. Um desses exemplos pode ser encontrado em *A margem imóvel do rio*, no momento em que o protagonista agitado por um conjunto de emoções profundas tem uma queda e alcança um aguçamento dos seus sentidos, uma espécie de supressão momentânea da razão: “Deixou-se pairar num espaço em que o passado e o presente são uma coisa só. Teve um sonho rápido com um rio, e nesse rio havia uma canoa. Os remos, ao emergirem, levantavam irisados arcos de água” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 101).

Como aponta Rosenfeld (1992, p. 27), em reflexão genérica sobre a ficção, são essas percepções sobre o tempo que transformam “o estado das personagens em processo, em distensão temporal” garantindo uma espécie de identificação emocional entre o mundo fictício e o mundo empírico do leitor.

Em *O pintor de retratos*, por exemplo, essa “distensão temporal” opõe os desejos esfuziantes do Sandro jovem ao comodismo do Sandro velho: “Sandro por muito jovem, imaginava ser eternas as paixões” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 16); “E Sandro então soube, com pesar em que havia algo de contentamento: nada mais aconteceria em sua vida” (ASSIS BRASIL, 2002, p.146). Como podemos observar, as percepções de Sandro mudam ao longo do tempo e a efervescência do primeiro amor não se mantém na resiliência do homem de anos depois, que, inclusive, se alegra de

⁴⁰ Heidegger chama de *Cuidado* a essa relação pessoal do homem com o tempo, intensificada pela ideia do “ser para a morte”. (apud RICOEUR, 1997, p. 110-116). Em algumas traduções da obra de Heidegger, aparece a palavra “Inquietação” no lugar de “Cuidado”.

reconhecer em sua vida a ausência de surpresas sentimentais. No conjunto da narrativa, essa percepção desiludida da vida madura de Lanari reforça o caráter patético e vazio de suas aspirações pessoais.

Na juventude, Sandro apresenta-se como uma das personagens para quem o tempo não comporta grandes dilemas metafísicos. A exceção se nota quando ele vive a experiência crucial da guerra, e é jogado em um tempo sem sucessões, pois sente-se “tomado pela inédita sensação de não ter passado nem futuro, e que o Destino, depois de encontrá-lo esquecera-se dele” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 127). É necessário lembrar que essa espécie de consciência de estar em “tempo nenhum” só é possível por meio de uma intimidade negativa com o tempo.

Após a guerra, ao atentarmos para a trajetória de Lanari observamos que a única coisa que suscita nele uma reflexão mais aguda sobre sua experiência no tempo é justamente a Foto do Destino (que une seu fracasso como pintor em Paris ao seu papel na revolução) e o desejo de mostrá-la a Nadar. Quando decide ir à Europa, ele reflete que “Ficara para trás uma pergunta para fazer ao seu passado” e segundo ele “se obtivesse a resposta esperada” isso daria um coroamento à sua existência (ASSIS BRASIL, 2002, p. 171). Deste modo, a realização pessoal de Sandro Lanari passa pela submissão à autoridade de Nadar, que na narrativa funciona como uma obsessão tortuosa que o impede de alcançar sua plenitude individual.

Sandro também costuma negar seu passado amoroso e teme qualquer coisa que retome a natureza selvagem de seu amor juvenil pela esposa: “Ele enfrentava um olhar que surgia, e que não era de hoje, mas o de ontem, do passado, um olhar constrangedor. Não era certo que sua mulher ainda ostentasse aquele olhar” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 152). O tempo para ele é marcado pela ideia de uma obstinada caminhada em direção ao futuro e pela ideia do tempo presente, preenchido por sentimentos amenos da vida madura. Assim, a negativa em reconhecer e aceitar as experiências do passado dificulta que Sandro reflita acerca da complexidade da passagem do tempo.

Um dos poucos momentos em que a personagem tem uma apreensão metafísica da passagem do tempo se dá quando ele visita a casa de Nadar:

Um calafrio correu pelo estômago, enxergava, na parede, Sarah Bernhardt. Encarcerada no tempo, com a excitante vitalidade da juventude a explodir por todos os poros, Sarah olhava para ele, para sua gordura, para a superficialidade daquele chapéu enfeitado com uma pena, para o cordão de

ouro do seu relógio, para seus sapatos bicolores (ASSIS BRASIL, 2002, p. 174).

Interessante notar como a comparação com a fotografia que o encantara na juventude devolve a Sandro a consciência da mediocridade, com a qual se conformara durante toda a vida; a beleza de Sara Bernhardt imortalizada na fotografia opõe-se às marcas da passagem do tempo visíveis no corpo de Lanari; a verdade metafísica da foto revela a Sandro o vazio existencial do seu materialismo burguês.

Essa apreensão individual do tempo também se aplica, de forma mais restrita, às personagens secundárias. Restrição que as impedem de adquirir um maior adensamento psicológico. Em uma das poucas menções que faz aos sentimentos de Violeta, a esposa de Lanari, por exemplo, o narrador nos mostra como sua percepção da existência é acentuada pela tristeza, justamente em decorrência da frieza de Sandro: “E saiu dali assobiando *La Paloma*, sem se aperceber do olhar de serena tristeza e desencanto que ela lhe lançava às costas, e que a matavam de hora em hora” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 166). Para Violeta, a monotonia das perspectivas cotidianas e a banalidade das relações afetivas, vistas como construções seguras pelo esposo, tornam desoladora a percepção do tempo existencial.

A próxima narrativa que compõe a tetralogia, *A margem imóvel do rio*, apresenta uma personagem cujas reflexões sobre o tempo partem de um negativismo, – pois a narrativa o alcança justamente em um momento de luto – para ao fim da narrativa apresentar o tempo individual sob a ótica da liberdade.

Antes mesmo da morte de Cecília, por quem está apaixonado, e tendo em vista seu estado de solidão, o Historiador reflete: “Se o dia era vida e proveito, a noite era morte e luto” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 48). Observamos que a personagem amplia o sentido do tempo físico, transformando-o em uma metáfora de seu estado de espírito.

Após a morte da governanta, ele busca nas obras filosóficas entender a dimensão cruel da passagem do tempo: “Cícero, o velho sabia que o tempo passa voando, que o passado jamais volta, e que o futuro é cruel em sua certeza”. Contudo, em sua atual situação de dor e luto, a racionalidade do autor clássico é substituída por uma dimensão existencialmente negativa do tempo “[...] Difícil era concordar com Cícero quando afirmava que se deve ficar contente com o tempo dado para viver” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 52), pois “Ele, o Historiador, vivia um instante único de sua

existência, seu e exclusivo, e nenhuma generalização filosófica viria salvá-lo do horror” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 53).

Como afirma Heidegger (2006), muitos seres morrem, mas apenas o homem possui a experiência ontológica da morte, construindo significados simbólicos para ela. Neste sentido, a morte é, sem dúvida, um fator de individuação, seja enquanto prospectiva de nossa própria morte, ou como realidade na consolidação da morte de quem nos é próximo. Por isso nenhuma explicação filosófica explica em profundidade a dor da perda ou a angústia metafísica do próprio fim.

Com o passar dos dias no pampa, o Historiador supera a morte de Cecília, ainda que seu vulto o acompanhe. E é novamente o reencontro com o espectro da amada que provoca nele, mais uma vez, o adensamento da experiência individual do tempo, no entanto, agora marcado com “um momento de vertiginosa felicidade, superior a qualquer ideia de qualquer filósofo” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 76).

Após uma noite de sexo com a empregada de uma das estâncias em que se hospeda, o velho historiador assume uma nova postura diante da vida, que em nada lembra as atitudes do homem metódico e sisudo de antes: “Ao acordar, e já era dia, ele soube de imediato o que significara a noite anterior. Pela primeira vez na vida ele acordava com a claridade do sol. ‘O que eu fazia todas essas longas manhãs?’ ” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 121). A partir desse momento, segundo o narrador, ele soube, “ao contrário do que sempre pensou, a vida não lhe impunha nada” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 125).

De volta ao Rio de Janeiro nem mesmo a notícia da Proclamação da República o preocupa, justo a ele que antes gastava seu tempo recolhendo materiais sobre os acontecimentos de sua época para a escrita de um livro. Sua postura sentada na praça pode parecer alheamento ao leitor, mas o narrador nos alerta: “*Naquele arrebatamento feliz*, tentou formar uma de suas eruditas frases mentais para descrever o que sentia, mas frases não eram mais necessárias: sua alma, a partir de agora compunha música” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 167- grifo nosso).

E como sugere Agostinho, nada é mais representativo da metafísica do tempo, de sua complexidade e completude do que a música, portanto o Historiador finalmente compreendeu o tempo. Não como encadeamento de acontecimentos históricos, mas em sua expressão mais metafísica e única, ou seja, como consciência íntima e solitária do existir.

A personagem de *Música perdida*, assim como o historiador, é um homem velho, mas nele é a iminência da própria morte que suscita uma série de reflexões sobre a passagem do tempo, vista enquanto encaminhamento para a finitude da existência terrena.

O maestro *experimenta a presença da morte*. Sentiu-a faz alguns dias, instalada e dilatando-se em seu corpo [...] mais que o transtorno corporal e a certeza metafísica de que vive seus últimos instantes. Nada diferente do que aconteceu ao pai, há mais de meio século. Ademais, os velhos morrem em agosto e agosto está no fim. (ASSIS BRASIL, 2006, p. 10 - grifo nosso).

Observamos que a morte se apresenta como uma coisa viva, algo que se experimenta; uma “certeza metafísica” e não há nada que represente mais uma proximidade ontológica com o tempo do que essa percepção agudizada do fim, ainda que no caso de Mendanha haja a fé numa possível eternidade.

A presença da morte acompanha a vida de Mendanha em diversos momentos: está metaforicamente representada na figura de Orpheu e Eurípides que ele vê, ainda jovem, sobre o piano de Arruda Bulcão: “Pela primeira vez enxergava, juntas, a riqueza e a morte” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 33) e na leitura do Hamlet, nunca efetivada, e que conforme destaca o narrador: “[...] iria ensiná-lo que depois da existência humana e seus tantos trabalhos, depois da exaustão a que nos obrigam os fatos da vida, depois que tudo se transforma em pó e cinza, o resto é silêncio” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 45).

Como já vimos, é a morte de pessoas próximas que fazem com que o músico migre para o Sul. Como ele mesmo sugere, essas três mortes (do pai, do amigo e do professor) compõem sua existência e preparam para sua própria experiência de finitude: “Nasci neste século e nele vou morrer. Foi neste século que aconteceram minhas três mortes [...] Agora sou o mais velho de todos. O próximo a morrer” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 57). Essa experiência com a morte, apresentada por Mendanha, como aponta Heidegger (2006), possibilita a concepção do tempo individual como algo que se projeta em direção ao futuro, ao mesmo tempo em que nessa projeção se extingue.

Em *Música perdida*, uma das reflexões mais agudas sobre essa concepção temporal, feita pelo narrador onisciente a respeito da percepção de Mendanha e Pilar, dá a essa perspectiva individual do tempo um caráter provisoriamente coletivo.

O fato era simples: eles viviam mais do que esperavam.

Ninguém imagina que usará bengala. *Ninguém* supõe que dormirá apenas cinco horas por noite. *Ninguém* desejaria considerar-se a pessoa mais feliz das criaturas pelo fato de, ao acordar, não sentir nenhuma dor. *Ninguém* quer ser um peso para a consciência e os braços dos outros. *Ninguém* quer perder o uso da razão. (ASSIS BRASIL, 2006, p. 195)

No excerto, o uso pronome indefinido “ninguém” generaliza as percepções descritas, embora no contexto da narrativa elas façam referência a duas personagens específicas, atribuindo-as a todas as pessoas que envelhecem. Assim, mesmo a experiência do tempo individual pode ser transformada em uma apreensão coletiva. Nesse caso, a narração, ao tratar das debilidades físicas da velhice reconhecidas no mundo empírico, configura um conhecimento genérico dos leitores.

A consolidação da perspectiva do tempo individual em *Música perdida* se dá com a morte de Mendanha:

Quando as vistas se escurecem e um túnel de luz interior o acolhe e a dor já é passado e o mundo já é passado e tudo já é passado, e quando o acorde se transforma em apenas uma única e simples nota, ele murmura as palavras finais de uma música com o ouvido absoluto: É um sol, o meu sol. – e sorri (ASSIS BRASIL, 2006, p. 214).

A morte encerra o ciclo de uma vida; a última percepção da existência em música devolve a unicidade a uma vida marcada pelas variações e pela dissonância.

Com a morte de Mendanha, Pilar, sempre vista à distância pelo narrador, também ganha profundidade em sua dor: “Em casa ela poderá se entregar, com as profundidades dos abismos da alma, com esse inexplicável amor, maior que todas as músicas e todos os séculos, à simples importância de chorar” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 220).

Em *Figura da sombra*, última narrativa da tetralogia, muito provavelmente em decorrência de sua proposta de reconstituição de uma vida marcada por grandes transformações, o tempo individual se configura muito em razão da retomada pela personagem dos aspectos fundamentais de sua existência. A infância, por exemplo, é retomada, como já vimos, em tom romantizado quando fala do seu nascimento, na *Rochelle*, em um colorido fim de tarde, quando “o sol deitava-se violáceo no horizonte das águas atlânticas” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 17); a adolescência e sua formação intelectual, retomadas ao longo dos capítulos iniciais, conforme observa o narrador, são vistas como uma preparação para um futuro brilhante: “Leu Pascal: agora sim, alguma coisa deveria acontecer em sua vida” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 22).

A percepção de Aimé, como caberia a um cientista sobre o tempo, não se recobre de metafísica ou sentimentalismo, exceto em alguns momentos, já na vida madura, como, por exemplo, quando está diante de sua pequena enteada: “Por um instante, Aimé Bonpland suspendeu o tempo, o juízo, a avaliação ética. Entregou-se a uma profunda compaixão” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 170).

Mesmo na condição de velho estancieiro que abandonou a racionalidade, as emoções ainda o assustam. Ao receber um embrulho de Humboldt, por exemplo, o narrador afirma que: “Se receia abri-lo é porque não quer mais nenhum grande abalo em sua vida, ainda que seja de felicidade. Isso acontece depois dos oitentas anos” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 236). Neste aspecto, ele lembra bastante o pintor Sandro Lanari.

É a proximidade da morte que lhe dá a dimensão do que foi sua vida e a natureza de suas realizações: “Minha vida é demasiada. Um homem vive apenas para arrepende-se das suas infidelidades e para experimentar o seu próprio declínio” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 245). Embora não apresente uma visão tão aguda da passagem do tempo como a personagem de *Música perdida*, ele também sente o processo de declínio físico e apresenta a consciência culpada.

A culpa decorre da sensação de ter abandonado sua vida, seus projetos, de ter feito de sua existência uma fuga:

Tudo no que trabalhei até agora, o abandono a esse lugar sem paradeiro, e ainda a obsessão irracional pela yerba que consumiu o melhor da minha força e da minha qualidade intelectual, tornando-me um demente, toda essa miséria que me impus, *tudo isso agora me justifica* (ASSIS BRASIL, 2012, p. 249 - grifo nosso).

Portanto, há uma falsa ideia de felicidade na vida de ostracismo que ele escolhe. A sensação de que a vida se encerra absolve-no do que ele foi, mas também do que deixou de ser; do abandono do amigo; do desprezo da amada: “Rose, Rose, hoje entendi a razão de minha longa vida. Essa matéria má que me perseguiu, *tudo isso me perdoou*” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 251- grifo nosso).

Longe da floresta latina, cercado de luxo e fama, Humboldt, o companheiro de viagem, e amigo de uma vida do protagonista também se reconcilia consigo mesmo, com seu tempo, e enfim com sua consciência: “Eu enterrei toda a minha geração. Morrerei logo. Mas antes disso quero que minha consciência possa dissolver-se em paz” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 256).

Como destacamos anteriormente, o tempo individual diz respeito às experiências de uma vida. No caso das narrativas ficcionais de fundo histórico, é ele que permite olharmos para as personagens como sujeitos que partilham dos mesmos anseios que nós. Por meio de seus medos, frustrações e alegrias concretizamos o fenômeno da alteridade; aprofundamos nossa relação com os outros, não apenas por suas ações no terreno do campo histórico, mas por meio de suas percepções mais íntimas. Entre essas percepções nada nos comove mais do que a presença da morte, esse fim inevitável, seja na ficção, seja na realidade, talvez por isso Umberto Eco⁴¹ (2001) nos diga que a literatura tem como principal função nos “educar para o fado e para a morte”.

4.2.3 Tempo cósmico

Assim, como ocorreu com o tempo individual, Ricoeur não define o tempo cósmico, mas insere sua configuração na oposição entre as ideias de Agostinho e de Aristóteles⁴², abordada no primeiro capítulo do terceiro tomo. Como tempo cósmico ele entende o tempo da natureza, do universo, do mundo, expressões que usa de forma sinonímica (RICOEUR, 1997, p. 22).

Opondo-se a Agostinho, que apresenta uma essência religiosa da apreensão do tempo do mundo, Ricoeur se coloca ao lado de Aristóteles, ao entender que essa dimensão do tempo se deixa marcar pelo movimento dos astros, por isso a denominação de tempo cosmológico. Embora ele não descarte a mutabilidade do tempo cosmológico, faceta destacada por Agostinho, ele observa que a repetição de “um movimento absolutamente regular” é a “diretriz de todo o tempo” (RICOEUR, 1997, p. 21).

⁴¹ Lembrando que a reflexão do semiólogo e escritor italiano salienta que a razão de nossa identificação com as personagens ocorre em função do compartilhamento de suas vivências e do reconhecimento do seu destino inexoravelmente trágico. (Texto na íntegra em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>).

⁴² Agostinho contraria a ideia de Aristóteles de que o tempo é gerado a partir de um movimento inicial, sua explicação, de fundo teológico, entende que o tempo é criado junto com o mundo, mas por uma divindade, que estaria fora do tempo, na eternidade. Para Agostinho a percepção do tempo do mundo, se marca não pela mudança dos astros, mas pela experiência da alma humana, a chamada *distentio anima*. Ricoeur, ainda que reconheça a contribuição psicologizante de Agostinho, se coloca ao lado de Aristóteles. (RICOEUR, 1997, 19-33)

De forma simplista, o tempo cosmológico pode ser definido como a medida fixa para o tempo do mundo, constituída a partir dos movimentos dos astros que serão, posteriormente, convertidos para um calendário histórico. Assim, um dia equivale a rotação da terra ao redor do sol; trinta rotações formam o que nomeamos, no ocidente, de um mês.

Esse tempo não nos é distanciado, embora nos preceda. Ele nos “circunscreve, envolve, domina” (RICOEUR, 1997, p. 19); nos relacionamos com ele, embora, ao contrário do que propõe Agostinho, não possamos criá-lo. Por sua natureza fixa, quase imutável, ele funciona como a outra extremidade daquilo que chamamos de consciência subjetiva do tempo, ou tempo individual. Uma das características fundamentais desse tempo, ao contrário do tempo individual e do tempo histórico é que ele se configura em uma realização cíclica, sendo também uma espécie de tempo antes do tempo, por isso muito costumeiramente sua origem se associa à narrativa mitológica.

Em *Visitantes do Sul*, a percepção do tempo cosmológico se dá, como já dissemos antes, em função do espaço, essa espécie de “lugar nenhum”. As personagens afastadas dos grandes centros urbanos entram em contato com um tempo da natureza, onde as estações do ano se sobrepõem ao calendário dos homens; onde o tempo perde sua dimensão linear e se aproxima da evolução cíclica dos astros no céu.

Sandro Lanari, por exemplo, embora seja reconhecido na narrativa por sua praticidade, em dado momento de sua incursão pelo pampa, não deixa de admirar “o céu noturno, crivado de estrelas enlouquecidas que caíam como um risco de luz” e considera-se “muito poético” por isso. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 116).

Após a participação em um evento demarcado historicamente, a Revolução Federalista, para mostrar a pacificação de Sandro e seu retorno à vida comum, o narrador marca o tempo pelas estações do ano: “Vinha o outono, e o ar ganhava a oblíqua cor de mel que tanto encanta os porto-alegrenses” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 146); “Assim foi o inverno. A água da chuva escorria pelo beiral da casa e eles escutavam derramar-se no lajeado do pátio” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 146).

Também o cronista de *A margem imóvel do rio* mergulha nesse tempo que se marca pelas estações do ano e intempéries da natureza, no qual “O clima outonal impunha-se”, e onde tudo parece “pertencer a outra era” (ASSIS BRASIL, 2003, p.

68); tempo que faz com que se tenha a impressão de olhar o mundo “desde a outra vida” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 77- grifo nosso).

Deste modo, é a peculiaridade do espaço, com essa geografia tão particular, que possibilita a quebra com a lógica do tempo linear, inclusive para indivíduos que fazem do tempo histórico sua profissão, como é o caso do Historiador. Segundo nos revela o narrador: “Estar com aquela gente era uma experiência que o colocava num outro tempo, próximo ainda do instante da Criação” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 130). E como metáfora desse mergulho no tempo cosmológico, ao longo da travessia no pampa, seu relógio para de funcionar.

Desta maneira, alheio ao tempo histórico e suas incumbências, o Cronista mergulha “naquelas histórias sem fim e sem início” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 130), descobrindo nos habitantes locais sentimentos próprios de um tempo muito anterior ao seu. Essa mudança verifica-se no vocabulário com o qual passa a qualificar as pessoas que o cercam, por exemplo, para descrever o medo de cobrar de seu cocheiro usa a expressão “terror mítico e ancestral”; a gula de um dos hóspedes é vista como “ciclópica” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 86;110). Assim, ironicamente, ele, o Historiador, descobre nessa “região remota do mundo” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 77) um outro tempo que não o cronológico.

A mudança na vida da personagem é metaforizada também na ciclicidade e renovação trazida pela passagem das estações do ano: “O frio era menos rigoroso e soprava um vento de quase primavera” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 131). Próximo ao fim de sua busca sem sucesso, e tornado outro homem, a primavera, essa estação em que tudo recupera a vida, transforma-se na própria metáfora de sua experiência no pampa: “O campo reverdecia ao sabor dos inícios da nova estação, e apontavam florzinhas amarelas, iguais a pequenas margaridas [...] O Historiador soube, *mais uma vez*, como pode ser bela a primavera no Sul” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 152 - grifo nosso). A expressão “mais uma vez” denota justamente o caráter cíclico do tempo da natureza que ele agora compartilha.

Em *Música perdida*, como vimos, há um grande foco na perspectiva do tempo individual como iminência da morte, talvez por isso o Maestro pareça, na maior parte do tempo, alheio ao tempo cósmico. No entanto, é justamente quando pensa no tempo de sua morte que ele apresenta uma dimensão cosmológica da vida: “os velhos morrem em agosto e agosto está no fim” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 10). Sua concepção faz da morte uma projeção quase-cíclica, na qual agosto é invocado não por sua

natureza cronológica, mas porque representa o último frio do inverno, época propícia para a morte de idosos como ele. A observação de Mendanha lembra a de Ricardo Reis⁴³, quando este associa a velhice ao inverno.

As observações sobre a passagem das estações do ano também são feitas pelo narrador, que afirma: “Eram os últimos dias do tempo que prepara o inverno, essa estação em que tudo dorme ao Sul” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 159). Como se observa, aí também o tempo adquire uma dimensão cíclica.

Uma das apreensões mais singulares do tempo cósmico de toda tetralogia, ocorre justamente em *Música perdida*, quando o jovem Mendanha, ainda como prisioneiro dos rebeldes se ausenta do acampamento e mergulha na natureza exuberante do pampa:

[...] Deitou-se na grama, as mãos sobre o ventre. Passavam sobre si os últimos quero-queros e as últimas nuvens. As corujas saíam de suas tocas. Ele não escutou o vôo das corujas: as asas são silenciosas.

E assim foi ele o primeiro homem no mundo a ver a majestosa noite descer sobre o pampa. No início, apenas a gradativa perda de luz. Depois, surgiu a torrente luminosa da Via Láctea. Ao alto, sobre sua cabeça, luziu a estrela Antares, com o brilho vermelho e parado, denso de presságios.

Também foi ele o primeiro homem a escutar a harmonia das esferas, privilégio de quem se perdeu na geografia do pampa (ASSIS BRASIL, 2006, p. 165 - grifo nosso).

Os excertos explicitam bem a experiência da personagem com o tempo cosmológico. Uma experiência em que o tempo se alarga até o início da criação; uma relação íntima entre a natureza, o cosmos e homem que escuta “a harmonia das esferas”. Um momento que opera o que Ricoeur (1997, p. 218) chamou de a “reinscrição do tempo fenomenológico no tempo cósmico”.

Ricoeur (1994, p. 218) sobre o acréscimo dessas “proporções cósmicas à experiência monótona do tempo”, a partir da experiência de Hans Castorp,⁴⁴ faz uma

⁴³ Quando, Lídia, vier o nosso Outono/Com o Inverno que há nele, reservemos/Um pensamento, não para a futura/ Primavera, que é de outrem, / Nem para o Estio, de quem somos mortos, /Senão para o que fica do que passa [...]” (REIS Ricardo, ODES, 1994, p. 124)

⁴⁴ Personagem central de *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Essa é uma das obras escolhidas por Ricoeur para refletir sobre o tempo e a narrativa. De fato, a montanha mágica do asilo Berghof funciona como uma saída do tempo histórico para Castorp, semelhante ao espaço do pampa para as personagens assisianas, embora esse tempo nunca não seja de fato abolido. Em *A montanha mágica* ele se materializa ao final do romance com a chegada da Primeira Guerra.

reflexão muito aproveitável para pensarmos a experiência do maestro Mendanha. Segundo ele, “a contemplação do céu e dos astros dá à fuga do tempo uma fixidez paradoxal que se avizinha da experiência nietzschiniana do eterno retorno”. O homem que contempla o céu milenar, contempla o seu começo e o seu fim. Tem sua dimensão física diminuída, mas pode ter acesso a uma dimensão holística da vida que ultrapassa sua mortalidade. Isso experimentam Castorp e Mendanha e todos os homens que já admiraram o céu com humildade.

Como bem salienta o narrador, e como já adiantamos, essa “reinscrição” que lembra o eterno retorno só é possível numa geografia como a do pampa. Nesse caso, podemos afirmar que a paisagem “é o equivalente espacial da própria experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 220).

Em *Figura na sombra*, Aimé Bonpland deixa a civilização para viver no ostracismo. Sua vida imersa na natureza possibilita também uma nova percepção sobre o tempo. Lembrando que a frase que inicia narrativa (citada p. 84) faz referência a perspectiva do tempo cosmológico, trazendo a descrição do tempo da natureza, embora o termo “agora” configure um tempo histórico.

Nessa narrativa, a passagem do tempo, como em outras narrativas da tetralogia, também se marca pela alternância das estações do ano: “a roseira prepara-se para a primavera”; “Logo termina o inverno”; “o verão aparece com as chuvadas que inundam o rio Paraná” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 199). E também o inverno é a estação mais destacada pelo narrador: “erguem-se num céu de inverno, oferecendo-se com graça e lento vagar ao vento Sul (ASSIS BRASIL, 2009, p.196).

As relações de Aimé com o tempo cosmológico se estreitam quando ele está imerso na natureza. Ao lembrar, anos depois, sua primeira viagem, por exemplo, ele alerta o interlocutor:

Tudo o que o senhor pensa a respeito do mundo, tudo o que sabe de ciência, e da arte, de todos os tratados filosóficos, do nome das coisas, tudo isso o senhor deve esquecer, na selva da América do Sul. Lá não há começo, não há fim. Em meio à selva, *não há passado, não há futuro*. (ASSIS BRASIL, 2009, p. 78 - grifo nosso).

Em um ambiente como a selva latina, os conhecimentos dos homens acumulados através de sua experiência na vida histórica e da racionalidade humana (ciência, arte, filosofia e filologia) não têm utilidade, por isso podemos marcar que a experiência cosmológica está intimamente ligada ao que Guattari e Deleuze

chamaram de experiência “estriada”, em referência à relação do viajante com o espaço, como vimos anteriormente.

Adiante, ainda na mesma conversa com o interlocutor, ele continua:

À noite, nada mais vemos, mas tudo escutamos. Uma fogueira é necessária, não para iluminar, mas estabelecer a divisa entre os homens e a selva. Há animais cujas vozes são escutadas apenas à noite. São agouros. São forças dos *primórdios da Criação* (ASSIS BRASIL, 2009, p. 78 - grifo nosso).

Para Aimé, é essa natureza exuberante e intocável da América do Sul que o situa em um tempo mítico, “nos primórdios da Criação”, ou seja, um tempo de dimensões cosmológicas, anterior a toda cronologia humana.

O próprio Aimé, cujo sobrenome remete a um destino ancestral junto às plantas, ao final da narrativa, ganha a imortalidade do tempo cosmológico, transformado em nome de cratera lunar e asteroide.

4.2.4 A Relação entre os três tempos

Como já ressaltamos antes, a respeito de *Figura na sombra*, uma das realizações mais interessantes da tetralogia de Assis Brasil é a intersecção entre as diversas categorias do tempo. Inicialmente, nos propusemos a pensar essas categorias como passado, presente e futuro que se interligariam para configurar a diegese da narrativa. O resultado desse recurso pôde ser apresentado no capítulo três, principalmente na etapa em que analisamos *Música perdida* e *Figura na sombra*.

Neste capítulo, ao pensarmos sobre a perspectiva ontológica do tempo e sua manifestação na narrativa, nos apropriamos dos argumentos teórico-críticos de Ricoeur sobre o tempo. Como já afirmamos anteriormente, as três perspectivas do tempo ricoeuriano, ou seja, o tempo individual, histórico e cosmológico, nos ajudam a pensar o elemento temporal em narrativas ficcionais, e por consequência, na narrativa assisiana. Neste sentido, recorreremos a Ricoeur porque sua sistematização nos permite refletir sobre as múltiplas manifestações temporais utilizadas por Assis Brasil para retratar a peculiaridade do espaço pampeano, bem como aprofundar a psicologia das personagens.

Embora, por vezes, as narrativas de *Visitantes ao Sul* privilegiem uma ou outra perspectiva temporal, o sucesso delas está justamente no agenciamento entre as três categorias de tempo, implícita ou explicitamente. Tomemos como exemplo o

tópico acima, no qual Mendanha contempla o céu, e sente-se o primeiro homem a fazê-lo. Como já assinalamos, no momento mesmo da análise do excerto, ali se intercalam explicitamente a percepção individual do tempo e a percepção cosmológica. No entanto, implicitamente é o tempo histórico, representado pela tensão que ronda o acampamento de guerra, que propicia essa “integração”.

Outros exemplos, nesse sentido, podem ser encontrados nas outras obras da tetralogia. Em *O pintor de retratos*, por exemplo, um desses momentos ocorre quando Sandro em meio à guerra e já prisioneiro, encontra momentos para vivenciar a paz do pampa: “Quando sumiram na primeira coxilha, instalou-se uma paz imensa, como se não existisse a revolução. Ouviam-se até os pássaros e os farfalhar dos maracás” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129). O que vem a seguir, ou seja, o barulho da guerra, desperta a personagem do seu alheamento do tempo histórico, que também nesse caso, é complemento da sua experiência pessoal e da manifestação do tempo cosmológico.

No caso de o Historiador de *A margem imóvel do rio*, suas sensações durante a viagem ao Sul associam diretamente a faceta do tempo cosmológico à percepção do tempo individual, embora saibamos que a motivação para essa viagem remete a um evento histórico de vinte anos antes, e a uma incumbência dada pelo próprio Monarca.

Logo no início da viagem fica bastante evidente na relação entre os sentimentos da personagem e o clima: “Ao descerem os paralelos geográficos rumo ao Sul, mais o tempo esfriava. Em frente à foz de Mampituba foi preciso tirar da mala a casaca de lã. *Era um frio não completamente meteorológico, mas algo mais amargo, como um desamparo e um afastamento.* (ASSIS BRASIL, 2003, p. 59). O inverno meteorológico é também um inverno da alma da personagem que viaja ao Sul em um momento de profunda dor existencial. Para o Historiador, a chegada ao Rio Grande do Sul acentua sua crise existencial e, como já destacamos, acaba por mergulhá-lo em um tempo cósmico.

Por vezes, nas narrativas da tetralogia, o tempo histórico se deixa tomar pelo tempo cosmológico, como no caso da visão das ruínas das Missões⁴⁵, um espaço

⁴⁵ O tratado de Madri (1750) determinou a troca de territórios entre portugueses e espanhóis. Os portugueses da Colônia de Sacramento que pertencia a Portugal deviam imigrar para a região ocupada por índios e jesuítas espanhóis; os índios, no entanto se recusaram a deixar o local e foram massacrados pelos soldados dos dois países. Esse genocídio histórico já foi abordado anteriormente

construído, e anteriormente habitado, no qual a natureza reocupou seu lugar, entregando as consolidações do tempo humano à intempérie das eras e da natureza:

As Missões são ruínas.

Vistas ao amanhecer e ao poente propagam uma luz irreal e argilosa. Parecem ainda vivas. Em pleno o sol, são pedras de arenito rosado empilhadas numa precária arquitetura, na qual a imaginação preenche o que foi desmantelado pelas eras.

Don Amado Bonpland aproxima-se.

As raízes de umbu e figueiras-bravas constringem com violência as colunas, esquartejando-as; depois sobem pelos capitéis dóricos, ganham as arquitraves, os frisos, as cornijas, e dali erguem-se num céu de inverno, oferecendo-se com graça e lento vagar ao vento do Sul (ASSIS BRASIL, 2009, p.196).

Observamos que embora no excerto acima ocorra a relação entre o tempo histórico (a destruição dos Sete povos das Missões; construção barroca) e o tempo cosmológico (as eras; a natureza invadindo as ruínas; céu de inverno e vento Sul) está subentendido a presença do elemento humano (Bonpland; o próprio narrador) religando esses dois tempos, por meio de sua percepção.

Em *Figura na sombra*, a singularidade da vida de Aimé, alinha, também, a perspectiva individual à perspectiva histórica e cosmológica do tempo:

Sempre improvisando minha vida, busquei-me na multidão que assistiu à morte de Luís XIV, depois nas úmidas selvas amazônicas, no pico do monte Chimborazo, nos jardins à inglesa da princesa Josefina, na longa prisão que me impôs o doutor Francia, no largo e majestoso pampa gaúcho, na ajuda aos rebeldes farroupilhas e na Santa Casa de Misericórdia. No melhor momento de minha vida, aliei-me a esse belo e admirável, o nosso amigo, o barão Alexander von Humboldt, ao qual abri os caminhos da anatomia, da fisiologia, dos vegetais e dos bichos do mundo (ASSIS BRASIL, 2012. p. 18-19).

No panorama que traça de sua vida aparecem explicitamente tanto a presença do tempo histórico, marcado pela referência a nomes como os de Luís XIV, da imperatriz Josefine, e do doutor Francia, quanto a presença do tempo individual marcado pela experiência do “improvisado” e da constante busca a que associa sua vida. A experiência do tempo cosmológico fica subentendido na relação com a natureza “das selvas amazônicas” e do pampa gaúcho.

em diversas obras ficcionais, citamos aqui como exemplo, o poema épico *Uruguay*, de Basílio da Gama e o primeiro volume do romance *O tempo e o Vento* (“O Continente”), de Erico Verissimo.

A relação entre as perspectivas temporais em *Visitantes ao Sul* nos possibilitam pensar o tempo ontologicamente, e embora esse não seja o objetivo principal deste trabalho, essa reflexão contribui para pensarmos como a narrativa ficcional recria a experiência do tempo. Lembrando que segundo Ricoeur (1997, p. 22) “a operação narrativa responde à aporia da temporalidade que consiste em segurar as duas pontas da corrente temporal: tempo da alma e o tempo do mundo”.

É por meio da operação narrativa, da constituição da intriga, seja ela ficcional ou não, que construímos um espaço na linguagem onde a percepção do tempo individual estabelece uma ponte com o tempo do mundo. Essa ponte como sabemos é o tempo histórico, que mesmo em sua forma ontológica se constitui também em discurso. Assim, ao pensarmos sobre essa categoria narrativa buscamos entender com a narrativa particulariza e universaliza nossas concepções temporais.

Desta forma, as reflexões específicas sobre o tempo buscam criar caminhos para pensar genericamente a narrativa histórica. Isso explica porque ao longo de nossa reflexão optamos por observar a manifestação do tempo tendo em vista a referência aos eventos históricos, ainda que, como vimos nesse capítulo, os romances se constituam também das percepções íntimas sobre a passagem do tempo e de sua relação com uma espécie de tempo mítico, contextualizado pelo e no espaço do pampa.

Essas reflexões, todavia, não esgotam as possibilidades de pensar o tempo em outros aspectos. Além da ênfase aqui escolhida, há uma série de pressupostos que deixamos de lado, por exemplo, a importância do leitor em todo o processo de apreensão da ontologia do tempo.

Para finalizar esse subcapítulo, retornemos a Agostinho, e justamente à sua teoria sobre a eternidade, mostrando que todo o estudo fenomenológico acerca do tempo não esgota a crença intuitiva acerca das percepções alma. Como homenagem citamos “o fim-passagem” do Maestro Mendanha que, assim como Agostinho, nunca abdicou da crença na eternidade, esse tempo fora do tempo, pertencente ao universo do divino, capaz de completar todas as lacunas da temporalidade do homem e do mundo para aqueles que creem:

Se um hino foi minha vazia glória neste mundo, hoje meus ouvidos mortos escutam o que sempre esteve lhes reservado. Com esta música me apresento perante Deus. Ele perdoará minha soberba. Ele sabe que agora sou, e para sempre, um artista (ASSIS BRASIL, 2006, p. 220).

Assim, embora o tempo histórico, cosmológico e individual expliquem muitas coisas, só o tempo da eternidade responde aos anseios metafísicos de Mendanha, de Agostinho e de muitos outros homens da ficção ou da vida real.

4.3 CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

A categoria personagem é, sem dúvida, um dos elementos mais importantes para o gênero ficcional, pois, como aponta Anatol Rosenfeld (1992, p. 21), é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. Ainda segundo o crítico, é por meio das realizações das personagens que o leitor expande suas experiências humanas, rompendo os limites gnosiológicos impostos pela vida real. Assim, sua inserção na narrativa cria o elemento emocional do texto.

Antonio Candido lembra que “quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens”, ou seja, “o enredo existe através das personagens” que vivem o enredo e as ideias tornando-os vivo (CANDIDO, 1992, p. 54). Assim, para o crítico, a personagem é o elemento que melhor expressa o paradoxo da ficção, pois, embora a personagem seja um ser fictício é ela que “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 1992, p. 55).

E.M. Forster, em *Aspectos do romance*⁴⁶, também destaca a importância primordial da personagem para dar vida à ficção e usa a expressão *homo fictus* para definir esse elemento que “nasce de repente, é capaz de morrer aos poucos, não precisa de muito alimento nem de sono, e se ocupa incansavelmente de relacionamentos” (FORSTER, 1974, p. 43). Pelo pacto da ficção, essa criatura na qual os aspectos mais cotidianos são omitidos, nos toca como se fosse nosso amigo ou ente familiar e ainda que estejamos conscientes dos meandros do universo da ficção, passamos a nos identificar com sua trajetória e desejos.

Antonio Candido (1992, p. 63), retomando a reflexão de Forster, afirma:

O Homo fictus é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as

⁴⁶ Embora o livro de Forster tenha sido publicado em 1927, suas reflexões ainda seguem oportunas para pensarmos a configuração do romance atual. Lembrando que muitas considerações presentes nessa obra foram retomadas por críticos literários brasileiros, como por exemplo, Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, cujas reflexões citadas neste trabalho reafirmam muitos pontos de Forster.

amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ele ser conhecido cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romance nos leva para dentro da personagem [...].

A intensidade dessas relações humanas nos é transmitida porque seu criador e “seu narrador são um só ser”, de tal modo que “podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes⁴⁷” (FORSTER, 1974, p. 43). Graças aos recursos narrativos, adquirimos o poder de ver através das personagens, acessamos seus pensamentos e conhecemos a razão de suas ações, tarefa impossível quando analisamos os indivíduos reais.

Deste modo, segundo Antonio Candido (1992, p. 64) por intermédio das personagens se desenvolve uma das “funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres”. Mais ainda: de poder comunicarmos este conhecimento” (CANDIDO, 1992, p. 64). Esse é sem dúvida um dos esforços buscados pela produção de Assis Brasil e que parece ter se tornado uma conquista nas obras mais recentes.

No caso da tetralogia *Visitantes do Sul*, a caracterização das personagens corresponde diretamente ao projeto literário de Assis Brasil para a série, pois como já adiantamos, todos os protagonistas são viajantes ao Sul, e a partir desse olhar estrangeiro que outros elementos vão ser abordados. O modo de composição das personagens também coopera para a definição do gênero de ficção histórica, pois como vimos, a narrativa prima pelo contraponto das vivências individuais e ações coletivas em um contexto histórico muito específico. E essa configuração gera um desafio para a tetralogia: tornar as personagens um elemento de destaque na profundidade e abrangência do tempo histórico.

Neste sentido, como característica marcante dessa narrativa de ficção histórica aparece a relação entre as personagens inteiramente ficcionais e as ficcionalizadas a partir de seres empíricos, conforme já apresentamos no capítulo II, quando abordamos o primeiro romance da série. Para pensar tal relação, é

⁴⁷ Umberto Eco lembra a respeito dessa relação com a personagem que “conhecemos Julien Sorel (personagem principal de *O vermelho e o negro*, de Stendhal) melhor que a nosso pai”. Isso porque no universo de pessoas empíricas não temos o dom da onisciência e onipresença com o qual nos brindam os narradores nas ficções (ECO, 2010, p. 91-92)

interessante lembrar a proposta de T. Parsons, recuperada por Walter Mignolo quando reflete sobre o estatuto da ficção e da história.

O artigo de Mignolo refere-se à natureza discursiva das narrativas de ficção e históricas. Segundo o crítico, por convenção é que a primeira é vista como manifestação de uma imaginação ficcional, e a segunda como manifestação da realidade, da verdade. Seguindo na esteira de White (1995)⁴⁸ e de Barthes (1988)⁴⁹, para quem a recuperação de determinado evento histórico é puramente uma construção linguística, o autor declara ainda que essas atribuições são de naturezas discursivas, não havendo, portanto, uma naturalidade entre as convenções.

Uma das narrativas que trabalha com a dualidade das convenções é o romance histórico, que intenta apropriar-se de acontecimentos próprios do registro histórico e apresentá-los pela lógica de uma segunda representação, utilizando para isso de um conjunto de elementos referenciais e/ou linguísticos do primeiro. Lembramos que para Ricoeur (1997) a matriz tanto do discurso histórico quanto do discurso ficcional é a intriga, portanto a narrativa de ficção histórica seria uma explanação do acontecimento histórico como narrativa, “artefato verbal”, nas palavras de White (1995), mas sem optar pela convenção de veracidade.

Assim, observamos que tanto o discurso histórico como o discurso ficcional recuperam linguisticamente os fatos históricos recorrendo a essas entidades denominadas personagens. Quando nos referimos à ficção, essa utilização é consenso; com relação à história, muitas vezes essa característica do discurso é vista com certa relutância, uma vez que para muitos historiadores interessa muito mais a explicação e a representação dos acontecimentos do que a natureza individual dos envolvidos.

⁴⁸ Para White, o trabalho histórico consiste em “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo ou ícone de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representa-os*” (WHITE, 1995, p.18 - grifo do autor). Mesmo quando trabalha com documentos, “com vistas a imaginar ‘o que realmente aconteceu’ no passado”, portanto, deve primeiro o historiador prefigurar o conjunto dos acontecimentos relacionados no documento, escolhendo para isso de um dos modos da narrativa para a “representação e explicação” do evento passado (WHITE, 1995, p.45).

⁴⁹ Segundo Barthes [...] por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, imaginário, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante do discurso (entidade puramente linguística) ‘preenche’ o sujeito da enunciação (entidade puramente psicológica) (BARTHES, 1988, p.155)

Entretanto, como já visto – na reflexão de White e Ricoeur acerca do caráter narrativo do discurso ficcional – os fatos são agenciados em torno de uma intriga. Assim, as personagens tornam-se componentes essenciais para o desenrolar dos fatos. Esse dado é visível quando refletirmos acerca das figuras históricas em torno das quais circulam os discursos da história positivista, delineados quase literariamente, e colaborando para criar um imaginário sobre certas personagens. São exemplos, neste sentido, figuras como Napoleão, D. Pedro II, entre outras. Há ainda os exemplos mais recentes da Micro-História na qual o discurso acerca das grandes figuras históricas é substituído por aquele que retoma personagens desconhecidas. Um exemplo seria a figura do moleiro Menocchio da obra *O queijo e os vermes*⁵⁰, de Carlo Ginsburg.

No caso da narrativa ficcional, as personagens podem ser criadas na e para a ficção ou podem originar-se de um mundo empírico, no entanto, mesmo quando possuem um correspondente no mundo real, sua caracterização na narrativa deve atender aos interesses ficcionais. Dessa forma “a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance” (CANDIDO, 1992, p. 69).

Como vimos, T. Parsons (Apud MIGNOLO, 1993, p. 125), desenvolve uma nomenclatura que facilita tratar com essa dupla possibilidade da caracterização das personagens, que ocorre principalmente na ficção histórica. Dependendo de sua origem e da relação com o mundo referencial, classifica-as em *entidades nativas* e *entidades migrantes*, referindo-se, respectivamente, às personagens nascidas na própria ficção “cuja existência não conhecemos antes do romance” (MIGNOLO, 1993, p. 126) e às personagens que “migram de um mundo onde o reconhecemos como entidade existente para um mundo ficcional” (MIGNOLO, 1993, p. 125).

Quando se originam em um mundo empírico, essas entidades geralmente remetem a figuras históricas, anteriormente abordadas pelo discurso histórico

⁵⁰ Em *O queijo e os vermes* (1976), Carlo Ginsburg, baseando-se principalmente em documentos da Inquisição, retrata o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Igreja, no século XVI. Como aponta LaCapra: “[...] Ginzburg, por meio de uma variante imaginativa de pesquisa sobre a resposta de um leitor, revelou um modo de história social qualitativa que supostamente emprega técnicas da história intelectual “alta” ou de “elite”. No processo, ele abre para nós o “cosmo” de um moleiro do século XVI, o inesquecível Domenico Candela, chamado Menocchio” (LACAPRA, 1985). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php? =sci_ &pid=S2237-101X2015000100293. Acesso 22 ago. 2017.

tradicional. É por meio delas que o leitor reconstrói um mundo provável do passado. Deste modo, essas personagens funcionam como um ícone,⁵¹ que remete a um tempo específico, tornando-se uma espécie de marca ou traço semântico do período em que se situa a história (BASTOS, 2007; FERNANDEZ PRIETO, 1998), ao mesmo tempo que ocupam espaços importantes no interior da própria diegese. Após a década de 70, com a reconfiguração do discurso histórico, outras figuras históricas secundárias⁵² passam a despertar o interesse da ficção histórica.

No caso das narrativas de Assis Brasil, observamos que uma das marcas da ficção histórica é justamente o agenciamento da diegese entre as entidades migrantes e nativas. Essa técnica foi usada em romances que antecedem à tetralogia, mas nela funcionam como mecanismos essenciais da narração. Em dois dos romances, *Música perdida* e *Figura na sombra*, por exemplos os protagonistas, Mendanha e Aimé Bonpland, são recriados a partir de personagens empíricas do século XIX, figuras menores da história oficial, com uma biografia ligada, respectivamente, ao campo da arte e da ciência.

Nessas narrativas também as personagens secundárias têm correspondentes com personagens da história social e cultural do século XIX. São exemplos nesse sentido, os músicos Rossini e o Padre José Maurício de *Música perdida* e Von Humboldt e Doutor Francia de *Figura na sombra*. Essa última obra, aliás, é o espaço onde mais circulam entidades migrantes. Além das já citadas, podemos mencionar a imperatriz Josefina e o próprio Napoleão.

Nas obras em que os protagonistas são entidades nativas, como ocorre com Sandro Lanari e o Historiador, respectivamente de *O pintor de retratos* e *A margem imóvel do rio*, as personagens migrantes ocupam um espaço secundário na narrativa. Algumas apenas cruzam a vida das personagens principais, como é o caso de Júlio de Castilhos em *O pintor de retratos*; outras, no entanto, possuem um papel central na narrativa, como ocorre com as figuras do imperador D. Pedro II e do fotógrafo Félix Nadar, respectivamente de *A margem imóvel do rio* e de *O pintor de retratos*. Essas personagens, como já dissemos anteriormente, exercem forte influência na psicologia

⁵¹ O conceito de ícone remete à ideia de rastro de White. Ele pode ser claramente visto na narrativa de *A margem imóvel do rio*, por meio da referência ao imperador D. Pedro II.

⁵² Um bom exemplo disso pode ser encontrada nas obras *Videiras de Cristal*, *Cães da província* e na trilogia *Um castelo no pampa*, de Assis Brasil.

dos protagonistas, muitas vezes direcionando suas ações e suas escolhas ao longo da diegese.

O uso de personagens nativas possibilita uma maior abertura à imaginação, ao mesmo tempo que a ligação dessas com personagens empíricos, ou apropriação de figuras já conhecidas historicamente tornam mais eficaz o recurso da verossimilhança. Muitas vezes, há a referência às biografias desses sujeitos empíricos, inclusive com a utilização, no interior da obra, de trechos sobre essas personagens (migrantes), ou então da reapropriação de textos delas mesmas, em um recurso que lembra o pastiche. Em *Figura na sombra*, por exemplo, o autor insere parte do conteúdo das cartas entre Aimé e Von Humboldt, o que serve para reforçar a intimidade da relação entre os dois cientistas. Apesar de caracterizar as personagens a partir de dados empíricos, Assis Brasil reforça os valores da ficção, pois as ações, pensamentos e sentimentos desses sujeitos passam obrigatoriamente pelo filtro da imaginação. Um exemplo, nesse sentido, é quando a narrativa insinua uma latência homo afetiva entre Aimé e Von Humboldt. Em uma das cenas mais enigmáticas e abertas do livro, Aimé chega mesmo a se dirigir ao quarto do amigo no meio da noite, no entanto, não sente coragem suficiente para girar a maçaneta. Embora haja uma série de cartas entre eles, que poderiam dizer muito sobre a relação, o autor escolhe a descrição afirmando que: “Esses silêncios, luzes e sombras permaneceriam entre eles até a morte” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 67).

Ainda com relação aos protagonistas de *Visitantes ao Sul*, outra característica que pode ser apontada é a sua condição de homens letrados. Todos os protagonistas a cujo passado temos acesso, são originários das classes médias, filhos de profissionais liberais e artistas. A formação erudita, bem como o gosto literário das personagens, é expressa ao longo da narrativa. De Sandro Lanari, diz que “ainda em Ancona, decorou a *Eneida*” (2002, p. 17), no pampa ao pensar sobre a precariedade de sua arte, retoma a citação das *Metamorfoses*, de Ovídio; o historiador ao refletir sobre sua relação com a governanta Cecília compara-se ao personagem Uberto da ópera *Serva Padrone*⁵³ (2003, p. 25), quando sofre o sentimento do luto

⁵³ “Composta pelo compositor italiano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) a partir de libreto de autoria de Gennaro Maria Federico, foi estreada em 1733 no Teatro di San Bartolomeo, em Nápoles. Trata-se, na verdade, de uma obra musical dramática que, em rigor, não é uma ópera. La Serva Padrona é classificada como um intermezzo, ou seja, um tipo de espetáculo que era executado nos intervalos das óperas sérias”. Trata-se de uma das óperas mais apresentadas no mundo e relata a relação entre Uberto e sua criada Serpina. Disponível: <http://www.musica.ufrjbr/inde.php?option=co>

busca consolo no *Senectude* de Cícero (2003, p. 52); Quincazé, por meio da influência do amigo erudito “aprendeu princípios de Moral e lógica”, além de se dedicar também a leitura de Cícero (2006, p. 45); Aimé Bonpland, segundo enfatiza o narrador, leu o *Emile*, o *Zadig*, Descartes, e posteriormente o *Ars Armandi*, de Ovídio (2009, p. 22, 23), além de leituras românticas como o *Werther* (2009, p. 30).

Além das referências literárias, a cultura ocidental expressa-se também em nomes da música erudita, como Mozart, Haydn, cujas obras os protagonistas ouvem ou executam. Há, ainda, a referência constante a óperas e visitas ao teatro, colaborando assim para a caracterização desses protagonistas não apenas como representantes da cultura ocidental, mas também consumidores dessa tradição.

Os visitantes assisianos são, cada um à sua maneira, amantes da música, da literatura e da cultura erudita europeia e essa sensibilidade artística, comum em seu ambiente de origem, intensifica o contraste com o espaço “bárbaro” do Sul. Espaço de homens incultos e de vida prática. Por isso, o espaço do pampa se apresenta como algo novo, possibilitando a esses homens uma diferente percepção sobre o tempo e sobre si mesmos. No Sul, o mundo da cultura letrada cede lugar à experiência sensível do tempo e da natureza.

Para a maioria dessas personagens (se não para todas), o filtro do mundo é a cultura erudita, vinculada à tradição europeia, por isso a constante referência a figuras e personalidades literárias. Antes de chegarem ao Sul, as personagens de Assis Brasil expressam sua percepção de vida por meio dos elementos dessa cultura erudita. Quincazé, por exemplo, por ser músico se deixa encantar pela figura de Eurídice e Orpheu expressos na superfície de um instrumento musical: “fascinante era a cena pintada no interior do tampo, um casal lendário, aquela mulher morta nos braços de um homem” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 33). Como sabemos, embora a gravura seja um clássico da cultura helênica, o que une o músico ao mito de Orpheu, além do amor pela música, é a tragédia pessoal.

Para alguns dessas personagens, o Sul é o lugar para romper com a tradição erudita, podemos citar neste sentido o Historiador, de *A margem imóvel* e Aimé Bonpland, de *Figura na sombra*. Para outros, o ocidente e sua cultura continua sendo a balança com a qual se mede a vida como se verifica na trajetória de Sandro Lanari,

justamente o menos erudito das personagens, que embora passe por um processo de transculturação, permanece intimamente ligado aos valores de sua cultura de origem.

Um exemplo que ilustra essa ligação de Lanari, dá-se no constante uso de alegorias eruditas para pensar os acontecimentos que o cercam no Sul. Por exemplo, diante da guerra “o instinto alegórico de Sandro Lanari fez surgir dentre as nuvens o negro Anjo da Morte⁵⁴ soando a tuba do Apocalipse, ruflando suas amplas e silenciosas asas de prata sobre a mortandade” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 132).

Em outro momento, analisando sua foto do destino, viu “a Ocasão e a Verdade, em vestes romanas, cada qual o levava pela mão a um caminho em que ao fim surgia Apolo conduzindo seu carro aéreo a atravessar os céus, e de onde saíam belos raios divergentes de luz” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 161).

Como se observa, tanto a primeira como a segunda alegoria retomam elementos da cultura ocidental, imortalizados na arte, na música, na literatura e na própria história das religiões cristã e pagã de matriz greco-latina.

A própria relação que personagens como Lanari ou o Padre-Mestre mantêm com a Europa reforçam a importância dada aos valores ocidentais europeus. Ao final das narrativas, a morte e o esquecimento acabam por soterrar os marcos dessa cultura. Nada resta. Nem a foto de Nadar, nem a música que imita Haydn, nem a figura solene do Imperador culto, nem a teoria do Cosmos, nem a rosa de Josefina. Todos esses ícones da cultura padecem do mesmo peso do tempo, muito bem observado em tudo o que cerca o universo do Pampa.

Ao pensarmos sobre a caracterização das personagens de *Visitantes*, é interessante apontar que todos os protagonistas da tetralogia são homens, a partir de onde subentende-se que às mulheres cabe um papel secundário, geralmente de coadjuvantes na trajetória das personagens principais.

⁵⁴ Embora quem faça a relação com a figura do anjo seja Sandro Lanari, no século XIX, não deixa de ser interessante observar a referência à obra *angelus novus*, de Paul Klee, pintando no século XX, e mais diretamente à livre interpretação que Walter Benjamin faz do quadro em *Sobre o conceito da História* (1940): “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”.

Neste sentido, observamos que na constituição das personagens femininas não há a preocupação de marcar seu adensamento psicológico, e mesmo personagens essenciais para o desenvolvimento da trama, como Pilar e Josefina, são vistas por uma perspectiva por vezes simplista, podendo ser inseridas no conjunto das personagens chamadas planas, para adotar a terminologia de E. M. Foster (1970, p. 53-54).

Como característica importante dessas personagens, além do seu caráter de adjuvas dos protagonistas, destaca-se a emancipação sexual, incomum na época, apresentada tanto por Pilar quanto por Violeta, e descrita com muita naturalidade pelo narrador, como se verifica nos exemplos a seguir: “Órfã de mãe e sem a vigilância do pai deu-se ao primeiro homem que disse “Como você é bonita Pilar” (2006, p. 126); “beijaram-se; Ele a [Violeta] conduziu para cama. Ela não era mais virgem” (2002, p. 89).

No caso de Pilar, o narrador aponta que os moradores da pequena cidade “estavam certo de que ela seria uma perdida” e “censuravam sua conduta leviana” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 126; 129), de tal forma que o casamento com o jovem Mendanha não estava no horizonte das projeções que faziam para sua vida. A relação de Violeta com Lanari também recebe sanções morais, pela família da moça, assim que é descoberta, mas o casamento, anos depois, acaba por salvar a reputação dela.

Em *O pintor de retratos*, o perfil físico da jovem Violeta retoma a ligação de Lanari com Nadar, pois conforme destaca o narrador, a principal característica admirada por Lanari é justamente sua semelhança física com Sara Bernhardt, a moça da fotografia de Paris, sendo a sua faceta psicológica pouco explorada. Após, o casamento com Lanari, ela se torna ainda mais um objeto, não para funções amorosas como antes, mas para as funções sociais de esposa e mãe, exigidas pela sociedade que Sandro passa a frequentar, na condição de próspero comerciante.

No caso de Pilar, seu papel é destacado com mais importância, afinal ela é a copista da obra máxima de Mendanha. Como o seu próprio nome permite identificar, ela é o pilar da vida do músico. Entrando em sua vida após as três mortes e a perda da cantata, permanece até o fim ao seu lado. O autor dedica alguns capítulos para compor sua personalidade, e sempre destaca o seu papel junto ao Maestro. No entanto, mesmo assim ela não adquire a profundidade psicológica de outras figuras masculinas da obra, mesmo personagens secundários como Bento Arruda Bulcão. Em um momento em que a relação se firma, o narrador diz: “Aquilo tudo era muito

estranho. “Pilar estava ao seu lado e apertava sua mão” (2006, p.179). E essa parecerá ser a função de Pilar na obra, ser a mão de Mendanha; a mão que segura a sua mão; a mão que copia a sua música.

Josefine, a mais forte das mulheres da tetralogia, não chega a ocupar grande espaço na narrativa, embora sua morte explique a saída de Aimé da Europa. Por ser uma personagem migrante, sua personalidade corresponde parcialmente aos traços da história oficial e não há a preocupação em apresentá-la de forma mais profunda. Forster (1974, p. 34) lembra que embora uma personagem possa ser criada a partir de uma figura histórica real – ele usa o exemplo da Rainha Vitória – ela nunca será igual à personagem real, pois aos fatos acrescenta-se sempre uma incógnita (+ ou – x) que é o temperamento do romancista. Nesse caso, a liberdade ficcional do autor não ultrapassa as linhas de um singelo e puro amor platônico.

Notamos que, embora na maioria das narrativas as mulheres sejam elementos importantes para a diegese, ocupam uma posição servil, e bastante sensualizada, como podemos observar por meio de personagens como Violeta, Pilar, Cândida, entre outras, ou então são abordadas de forma superficial, talvez para dar conta da visão platônica dos protagonistas, como se mostra nas descrições de Josefine e Cecília.

Não há a mesma preocupação em descrever suas habilidades e formação intelectual, embora a origem da maioria delas seja a mesma que a dos homens. Por vezes, as personagens e o narrador apresentam uma visão reducionista do papel feminino. Por exemplo, quando reflete sobre a educação formal de Lanari, o narrador destaca que “o resto da família era constituído por mulheres, bastando lhes saber o que sempre souberam” (2002, p. 12). Ou ainda: o pai de Pilar, preocupado com o futuro dela, afirma: “como amásia ou como esposa, minha filha precisa de varão que lhe ponha estado de teúda e manteúda” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 124). Assim, observamos que o pensamento reducionista sobre o papel das mulheres na sociedade oitocentista transparece na organização narrativa de *Visitantes do Sul*, o que é um dos modos de criar a coerência interna na tetralogia.

Essas personagens femininas se configuram em tipos muito interessantes, justamente pelo conjunto de relações que estabelecem com os protagonistas. Entretanto, como leitores do século XXI, e em uma tentativa de exercer a reversibilidade temporal pela ficção, acabamos sentindo a falta do aprofundamento psicológico e do protagonismo feminino, principalmente tendo em vista que Assis

Brasil propõe em suas narrativas de fundo histórico “olhar” para o passado “trazendo-o para uma visão estritamente contemporânea” (Apud SILVA, 2017).

No caso das personagens nativas do Sul, a abordagem varia entre uma espécie de estranhamento como no caso de Lisabel e do primeiro Francisco, de *A margem imóvel do Rio*, e a criação de tipos pitorescos, geralmente representando as classes mais baixas ou os emergentes, destaque nesse sentido para o cocheiro Isidoro e o Francisco das anchovas do mesmo romance ou ainda para o índio, cocheiro de Lanari. Elas representam a rudeza do pampa, mas ao mesmo tempo o acolhimento a quem chega. Os estrangeiros conhecem a arte e a cultura; os nativos conhecem o tempo e as necessidades humanas, por isso representam o instinto e a força sulista, embora, assim como as mulheres, não transpareça, em sua figuração, maior profundidade psicológica.

Lembrando a definição de E. M. Forster (1974, p. 53-56), podemos afirmar que os protagonistas da série são personagens redondas, por sua complexidade psicológica e propensão à mudança, por isso elas são exploradas em diversos contextos e o leitor consegue identificar mudanças entre sua aparição inicial e final. Neste sentido, cabe lembrar que algumas apresentam maior densidade do que outras. Por exemplo, se compararmos Sandro Lanari ao Historiador, observamos que o primeiro mantém muitas características da personalidade inicial, enquanto o segundo passa por um processo de ampla transformação, durante a viagem ao Rio Grande do Sul.

As personagens secundárias da obra, por sua vez, são planas, pois não sofrem grandes mudanças e só conhecemos uma das facetas de sua personalidade, geralmente explorada em relação às personagens principais. Elas não chegam a ser transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. Algumas chegam a apresentar um adensamento psicológico, mas a redondeza não chega a ser conquistada totalmente. Um exemplo nesse sentido é Bento Arruda Bulcão, cujo suicídio, por mais grotesco que nos pareça, já era previsível, quando ele nos é apresentado. Sua melancolia é dada desde o início, e embora uma possível mudança de humor se deixe entrever a partir do aparecimento do jovem Mendanha, tão logo a personagem parte, Bulcão retorna à sua condição inicial.

Segundo E. M. Forster, uma das funções das personagens planas é dar segurança ao leitor: “Nós todos queremos livros que perdurem, que sejam refúgios, e que seus habitantes sejam sempre os mesmos” (1974, p. 55). A reflexão de Forster,

embora genérica e pensada a partir de romances do século XIX, pode ser aplicada à narrativa assisiana, em decorrência do caráter mutante dos protagonistas. Como temos observado, esses protagonistas podem ser descritos como seres em contínua transformação. Eles vivem uma vida fluviente⁵⁵ e são justamente as personagens que os cercam que garantem não só a tranquilidade à narrativa, como, por oposição, reforçam ainda a natureza mutante das protagonistas.

Tanto as personagens do pampa quanto as que acompanham as personagens a partir de sua origem, representam o apoio, a fixidez a uma narrativa e a uma vida marcada pela movência. Em nossa percepção, é por meio dessa relação que os protagonistas contemplarão “as formas essenciais das coisas” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 180).

4.4 FOCO NARRATIVO

Se as narrativas de *Visitantes ao Sul* são variações sobre o mesmo tema, como aponta o autor, o narrador que figura nessas obras é o maestro que reorganiza as vidas dispersas das personagens, a partir da partitura do pampa.

Em todos os romances, o contraponto dessas variações se estabelece entre a voz do narrador, um homem do Sul, que diz “nós”, e o outro, o estrangeiro, de tal forma que o narrador assisiano situa-se espacialmente e temporalmente, e a partir desse lugar revela sua onisciência.

É consenso que o narrador é um dos elementos principais na estrutura de uma narrativa, afinal não há história sem quem a conte. Nesse sentido, muitos estudos já foram realizados na esfera da literatura sobre essa categoria. Um dos estudos mais conhecidos remete a Walter Benjamin, que analisa essa categoria tendo em vista o surgimento de uma forma moderna de narrativa, o romance. Para Benjamin uma das características fundamentais do narrador é a sua “faculdade de intercambiar experiências”, compartilhar vivências, por isso ele o associa a dois grupos tradicionais de contadores de história, o camponês sedentário e o marujo viajante (BENJAMIN, 1985b, p. 198).

⁵⁵ Neologismo criado por João Cabral de Melo Neto, no poema “Catar Feijão”: “A pedra dá à frase seu grão mais vivo / obstrui a leitura fluviente, flutual” (MELO NETO, 1996, p. 38).

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições.

Segundo Benjamim (1985, p. 199), “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos”. Conforme observaremos, o narrador assisiano se enquadraria no segundo grupo, pois ele é o sujeito que representa a tradição local, e fala de um ponto fixo, o Rio Grande do Sul, em uma narração em que os protagonistas representam os viajantes. É preciso salientar, no entanto, que o narrador dessa trilogia está longe da configuração intelectual de um camponês sedentário, uma vez que deixa aparecer, a todo momento, os índices da cultura erudita.

A partir da leitura da tetralogia de Assis Brasil, destacamos que o narrador, com poucas variações em sua performance narrativa, funciona como um autor implícito⁵⁶. Além disso, em todas as narrativas a sua posição opera o que Jean Pouillon⁵⁷ (1974, p. 62) chamou de uma “visão por trás” fazendo referência ao ponto de vista do narrador que “como um demiurgo ou um expectador privilegiado conhece o lado inferior das cartas”.

Como aponta Pouillon, esse narrador reporta ao leitor diretamente a vida psíquica de seus personagens. Tendo acesso aos seus pensamentos e emoções, no entanto, sabe mais que qualquer ser humano e pode conhecer todas as circunstâncias do passado e futuro das personagens, sendo, portanto, onisciente.

Ao narrador assisiano caberia ainda a denominação de Friedman⁵⁸ de Narrador Onisciente Intruso, cuja marca característica é “a presença de intromissões

⁵⁶ O autor implícito pode ser descrito como uma categoria intermediária entre o autor real e o narrador. Segundo Booth o autor real não desaparece na narrativa, mas cria o autor implícito e o narrador e mascara-se atrás destes ou de uma voz narrativa que o representa (BOOTH, 1980, p. 167).

⁵⁷ Publicado originalmente em 1946, procura adaptar a visão fenomenológica do mundo, inspirada em Sartre, a uma teoria das visões na narrativa, articulada à questão do tempo. Para ele, haveria três possibilidades na relação a posição do narrador: a visão com, a visão por trás e a visão de fora.

⁵⁸ Publicado originalmente em 1967, faz uma ampla categorização do narrador em oito tipos: Narrador Onisciente Intruso; Narrador Onisciente Neutro; “Eu” como testemunha; Narrador Protagonista; Onisciência Seletiva Múltipla; Onisciência Seletiva; Modo Dramático; Câmara.

e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais que podem ou não estar explicitamente relacionados com a história à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). Esse narrador, muito comum nas narrativas do século XVIII e no começo do século XIX, tornou-se menos utilizado a partir da metade desse século, com a busca da objetividade naturalista e com invenção do indireto livre por Flaubert. No Brasil, ele aparece bastante nas narrativas machadianas.

Ao analisarmos o foco narrativo na tetralogia assisiana, buscamos compreender como se comporta esse narrador, de onde ele fala e como suas escolhas linguísticas refletem a intenção do autor de enfatizar a relação entre o estrangeiro e o espaço sulista.

Começamos pela narrativa de *O pintor de retratos*, obra na qual o narrador já revela seu lugar na narrativa: “Os castanheiros de Paris cobriam-se daquelas flores piramidais que *para nós basbaques da parte Sul do mundo*, são como pinheiros de Natal em miniatura (2002, p. 41- grifo nosso).

Como destacado acima, o narrador marca sua posição na narrativa que conduz pelo pronome nós. Segundo Friedman (2002, p. 173) essa é uma das marcas da tendência narrativa do “Autor Onisciente Intruso”, na qual a voz do autor⁵⁹ “domina o material, falando frequentemente por meio de ‘eu’ ou de um ‘nós’”. Esse “eu” ou “nós”, não deve ser confundido, no entanto, com a categoria do Narrador-Personagem, que necessariamente tem que viver a história e só pode narrá-la a partir de sua percepção, sem direito à onisciência.

No excerto citado, ao utilizar o pronome pessoal na terceira pessoa, o narrador assisiano se identifica com os demais habitantes “da parte Sul do mundo” e logo com o autor Assis Brasil, que é um habitante do Sul, o que reforça a caracterização do autor implícito. Essa escolha pronominal cria ainda uma oposição que integra o leitor entre nós, os brasileiros, e eles, os europeus.

⁵⁹ Friedman (2002, p. 173) acredita que nesse modo de narrar, na qual se identifica uma voz conduzindo a narrativa, os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador se referem ao próprio autor, por isso opõe a categoria Autor Onisciente Intruso à categoria Narrador Onisciente Neutro. Para fugirmos desta celeuma entre narrador X autor, entendemos que a categoria de Booth do “Autor implícito” explica melhor essas entradas “autorais” na diegese.

Esse posicionamento do narrador segue-se nas outras narrativas da tetralogia. Em *A margem imóvel do rio*, por exemplo, ao fazer referência ao Imperador, o narrador marcando seu lugar na enunciação, afirma: “Como não *tivemos* Idade Média, esse talentoso monarca preenchia *nossas* vagas aspirações de antiguidade e nobreza” (2003, p. 11 - grifo nosso). No excerto, o uso do pronome pessoal (oculto) inclui o narrador e também o leitor no rol dos brasileiros, contemporâneos ou posteriores a D. Pedro II, embora o uso do pretérito perfeito e imperfeito, situe a ação em um tempo anterior ao da enunciação. Nesse caso, o pronome funciona como um duplo dêitico, pois situa o leitor e o narrador no tempo (histórico) e no espaço (Brasil).

Em outro momento, na mesma narrativa, ao descrever sobre a relação entre a personagem e o espaço, o narrador não nega sua melancolia sulista: “Nessas horas melancólicas é como se a *gente* olhasse o mundo desde a outra vida” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 77- grifo nosso). Aqui a referência ao “a gente” exprime, além da relação do sentimento do narrador com o cenário, a relação de intimidade com o leitor, como já acontecia anteriormente como uso do nós.

Em *Música perdida*, ao fazer uma digressão sobre o clima sulista, o narrador se insere mais uma vez na enunciação, usando a terceira pessoa: “É o frio que *nos* distingue, no Sul. Quando ele *nos* abandona não sabemos mais quem *somos*” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 10 - grifo nosso). Como podemos notar, nesse caso, o pronome oblíquo (nos) e o verbo (somos) se referem aos habitantes rio-grandenses, entre os quais o narrador se insere. O uso dos verbos no presente, colaboram ainda para a inserção do autor implícito da enunciação.

Na mesma narrativa, descrevendo o pôr do sol no pampa, o narrador observa: “Só *aqui* o sol muda tanto. Só *aqui* as sombras humanas são um prolongamento natural das pessoas que as provocam. Embora sem lógica, este é um pensamento verdadeiro para os que *aqui habitam*” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 165 - grifo nosso). O advérbio de lugar “aqui” só pode ser usado em relação a quem fala, no caso, o narrador, de tal forma que o situa como um dos que habitam o Sul, ou pelo menos como quem fala a partir desse espaço.

Em *Visitantes do Sul*, uma série de dêiticos utilizados, ao longo das narrativas, marcarão esse lugar do narrador, como vimos, sendo recorrente o uso do pronome em terceira pessoa do plural e/ou os verbos nessa flexão, além dos advérbios como “aqui”, “agora”, “nesse momento”, “ainda”, etc.

Sobre esses termos que permitem a identificação da voz narrativa, lembramos que o estruturalista Tzvetan Todorov, em seu estudo sobre o processo de enunciação em literatura, analisa o papel do narrador, por meio de unidades elementares do discurso como o pronome pessoal, o tempo, o aspecto e o modo verbal, e certos advérbios, decompondo o texto narrativo em unidades menores. (TODOROV, 2006). À parte, as particularidades do método estrutural, essas observações linguísticas de Todorov, nos ajudam a pensar o caráter e lugar social do narrador.

O uso de alguns desses advérbios serve para marcar também o deslocamento temporal e espacial do narrador. Em *O pintor de retratos*, por exemplo, ao descrever o destino de um quadro pintado por Lanari, o narrador marca seu ponto de vista ilimitado, - situado em “um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço” (FRIEDMAN, 2002, p. 173) - quando afirma: “O retrato foi para a Galeria de Honra da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, onde *ainda* se encontra” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 77). No trecho a palavra *ainda* demonstra a capacidade do narrador de circular por entre as instâncias temporais e espaciais, pois ele sabe a localização do quadro séculos depois, o que liga a ação no passado ao momento da enunciação.

O narrador assisiano, na maioria das narrativas, emprega bastante o indireto livre, segundo Friedman (2002), associado à chamada onisciência neutra⁶⁰, mas como no caso da literatura essas categorias são questões de predomínio, no geral mantém-se a onisciência intrusa.

Vemos um exemplo em que o discurso indireto livre é usado em: “agradou-se, porém: essa era mais uma prova do poder do retrato pintado sobre a fotografia. *Só uma pintura reproduziria o interior da pessoa, só ela mexia com a profundidade humana, e só ela era verdadeiramente filosófica*” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 85 - grifo nosso). No excerto, as reflexões sobre a superioridade da pintura pertencem a Sandro Lanari, mas um leitor menos atento poderia facilmente atribuí-las ao narrador ou ainda ao autor implícito, pois não há uma marcação discursiva da entrada do narrador no pensamento de Lanari.

Em *A margem imóvel do rio*, a personagem é caracterizada como um sujeito que formula frases mentais de teor filosófico o tempo todo, sendo, portanto, essa, uma

⁶⁰ Segundo Friedman, difere da Onisciência Intrusa, apenas pela “ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal na terceira pessoa)” (2002, p. 174).

narrativa que se concentra bastante nas percepções intelectuais do Historiador. É por meio da transcrição do narrador que temos acesso às suas ideias e sentimentos: “Enquanto ele não lesse aquele papel, ela estaria viva. Mas *amanhã* ele teria coragem. E *amanhã* ele precisaria fazer algo para dar sentido a tudo que até então chamara, apenas por displicência tédio da vida” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 53 - grifo nosso).

Como podemos observar, nesse excerto, os pensamentos são reproduzidos a partir da perspectiva da própria personagem, embora a manutenção da terceira pessoa e do subjuntivo simulem o relato impessoal do narrador. No entanto, o papel desempenhado pelo narrador é marcado justamente por meio da associação do verbo no subjuntivo aos advérbios “enquanto” e “amanhã”.

Refletindo genericamente sobre o status da ficção e especificamente sobre o foco narrativo, Anatol Rosenfeld (1992, p. 24) observa:

Advérbios de tempo (e em menor grau de lugar) como “amanhã”, “hoje”, “ontem”, “daí a dias”, “aqui”, “ali”, têm sentido, somente a partir do ponto zero de coordenadas espaço-temporais de quem está falando ou pensando. Se surgem num escrito, são possíveis somente a partir do narrador fictício ou do foco narrativo colocado dentro da personagem, ou onisciente ou de alguma forma identificado com ela.

No excerto da narrativa, acima citado, o uso do advérbio “amanhã” mostra, que o foco narrativo se encontra na personagem, mas é expresso por meio da onisciência do narrador. Somado ao advérbio “enquanto”, demonstra, ainda, a capacidade de antecipação do narrador, estabelecendo uma relação entre o pensamento da personagem no momento da enunciação e as ações desempenhadas por ela em um momento posterior.

Observamos que também nessa obra ocorre predominantemente a presença do discurso indireto livre, por meio do qual temos acesso ao interior da personagem, aparentemente, sem o auxílio do narrador: “Revoadas de aves migratórias subiam para o norte: só eu venho para o Sul e para o frio” (ASSIS BRASIL, 2003 p. 61); por vezes alternando com o discurso direto: “Na noite pensava: *devo sair logo dessa casa. Sinto um miasma de morte que percorre as paredes*” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 95). Nos dois trechos, o narrador inicialmente se insere na enunciação para depois deixar que as personagens transmitam diretamente seus pensamentos. No entanto a palavra “pensava” da segunda citação denuncia a presença do narrador.

Além da capacidade de se inserir na narrativa, por meio dos dêiticos, o narrador nos conta coisas que as próprias personagens desconhecem, mostrando seu

grau de onisciência e a qualidade de demiurgo apontada por Pouillon (1974): “*Tivesse os ouvidos sadios, já poderia escutar o caminhar macio dos lobos-guarás em seus hábitos crepusculares. Esses lobos possuem caudas com reflexo de prata dourada*” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 72 - grifo nosso); “*Se houvesse luz, ele veria duas vacas melancólicas, levadas por um peão para serem ordenhadas*” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 106 - grifo nosso). Como podemos observar os verbos no subjuntivo marcam uma possibilidade acerca da paisagem não concretizada pelas personagens, mas que nós leitores ficamos sabendo. Nesse momento, é como se compartilhássemos de uma imersão na paisagem particular do Sul, juntamente com o narrador.

A intrusão por meio dos comentários é outra característica que se destaca nas narrativas. O narrador da tetralogia, além de um especialista em muitos assuntos, também gosta de dar conselhos e fazer generalizações sobre os acontecimentos aos quais as personagens estão expostas. Em um momento diz ele: “Quando os olhos que *fixamos* estão fora de nosso eixo, forma-se uma estranheza. *É a nós que a pessoa se dirige o olhar*” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 102- grifo nosso). Em outro: “Sorriu para Violeta, e ela lhe sorriu com amabilidade. E, *como se sabe*, o sorriso amável trocado entre um homem e uma mulher significa o fim de qualquer paixão. As pessoas que se desejam são muito sérias” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 144 - grifo nosso).

Observa-se nos excertos que o narrador, partindo de um acontecimento da narrativa, faz uma generalização, buscando, respectivamente, incluir o leitor em sua reflexão, por meio do “nós” ou garantir o caráter isento de sua observação por meio do pronome indeterminado “se”. Como lembra, Friedman (2002, p. 173), as intromissões do Autor Intruso podem ou não estar explicitamente associadas com a história narrada. As duas reflexões do narrador partem de um elemento da cena, o olhar de D. Augusta na primeira narrativa, o sorriso entre Violeta e Lanari, na segunda, no entanto buscam reportar ao leitor a amplitude e o vazio das relações humanas.

Em dado momento, o narrador reflete metalinguisticamente sobre a qualidade da escrita e o papel dos leitores: “O bom escritor é o que diz aquilo que *pensamos* – ou que *julgávamos pensar*. E são poucos. As pessoas que lêem demais ficam cínicas ou cabotinas, perdendo a ilusão da vida” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 177- grifo nosso). É interessante o jogo linguístico criado neste trecho por meio da passagem de uma oração cujos verbo encontram-se na terceira pessoa do singular (é, diz) para outra cujos verbos estão na primeira pessoa do plural (pensamos, julgávamos), de tal modo que no mesmo período, o narrador implícito ocupa a função

do escritor e do próprio leitor, terminando o período com mais uma de suas generalizações.

Como observa Ricoeur (1995, p. 156), retomando Pouillon, uma das possibilidades de narração, talvez mais a rica delas, é aquela em que o narrador “pode mover para frente e para trás, considerar o presente do ponto de vista das antecipações de um passado rememorado ou como lembrança passada de um futuro antecipado”. A livre transição temporal, que cria antecipações e regressões (*flashforward* e *flashback*), em muitas narrativas, além de servir como um modo de criar expectativa no leitor, reafirma o lugar do narrador como um ser onipotente que conhece tanto o exterior do mundo ficcionalizado quanto o interior das personagens, em todas as suas dimensões.

Neste sentido, a obra *Música perdida* é um salutar exemplo desse jogo entre as instâncias temporais, que envolve o narrador, o leitor e as personagens:

Muito Quincazé deixou de aprender, embora os livros à disposição. Se tivesse lido os Ensaios de Michel de Montaigne menos padeceria. A longa fala de Aristófanes, no Banquete, iria esclarecer as coisas que agora o desconcertavam em Bento Arruda Bulcão. Deixou de ler também o Hamlet em versão francesa, que jazia a um canto da estante. Esse drama iria ensiná-lo que depois da existência humano e seus tantos trabalhos, depois da exaustão a que nos obrigam os fatos da vida, depois que tudo se transforma em pó e cinza, o resto é silêncio (ASSIS BRASIL, 2006, p. 45 - grifo nosso).

No excerto, o narrador abusa dos verbos no futuro do pretérito para marcar o quanto as não-leituras de Quincazé farão falta para seu autoconhecimento. A referência ao conteúdo das obras não lidas e como elas ajudariam a personagem em seus dramas humanos, reforça não só seu poder de antecipação, mas também seu caráter de “erudito”. Nesse caso, o narrador revela-se mais sábio que suas personagens e espera que o leitor compartilhe com ele essa impressão.

É esse mesmo narrador que encontrará as marcas de modinhas em composições sacras que o Padre José Maurício não identificou, embora justifique a razão para esse fracasso:

Procurou vestígios de modinhas. Ele não sabia, morreu sem o saber: as modinhas estavam em inúmeras passagens do tenor e da soprano. Tentou descobri-las, mas esse gênero de música estava tão entranhado em seu estro que foi um trabalho inútil (ASSIS BRASIL, 2006, p. 74 - grifo nosso).

E também que saberá que o som estranho que Mendanha ouve e não identifica trata-se na verdade “um acorde de quinta aumentada, que depois seria muito

usada por Debussy e por seguidores impressionistas, até Maurice Ravel, em pleno século XX” (ASSIS BRASIL, 2006, p.180). Pelo excerto percebemos que a escolha do narrador não busca apenas marcar o lugar de enunciação situado muitos anos depois, mas mostrar a capacidade desse narrador de usar elementos do futuro para entender as ações no passado. Com esse recurso o narrador pode revelar ao leitor a capacidade vanguardista de Mendanha.

É também esse narrador demiurgo que nos dirá que há coisas que só nós (leitor e narrador) conhecemos, como quando nos é revelado a razão da humildade do Padre-Mestre, por exemplo: “Isso tudo ele não contou a Joaquim José, mas nós sabemos” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 75) ou o que aconteceu com um dos companheiros de Mendanha da revolução: “O chefe rebelde, antes um belo homem, retirou-se para sua estância onde iria definhar, envelhecido, feio, desventurado, pobre. Morreu, por fim. *Disso o Maestro Mendanha não soube*” (ASSIS BRASIL, 2006, p.170 - grifo nosso).

Em *Figura na sombra*, o foco narrativo atinge seu ponto de maior complexidade, justamente por estabelecer uma relação com as demais categorias narrativas, embora o romance perca em profundidade psicológica, pois ainda que o narrador apresente os mesmos recursos de onisciência das obras anteriores, escolhe uma posição de suposta neutralidade ao narrar os fatos, isso talvez se dê em razão da natureza desse último romance, um romance sobre a ciência do século XIX. Assim, em um exercício metalinguístico, o narrador se apropria do estilo neutro do discurso científico e escolhe, na maior parte da narrativa, um ponto de vista distanciado das personagens e do leitor.

A intrusão, um recurso recorrente em várias obras, recua nesta última obra da tetralogia, cujo relato tende a uma descrição mais objetiva. Segundo comenta João Cezar de Castro Rocha (2012), em artigo sobre o livro, “é como se a fascinante biografia do maduro Don Amado fosse narrada apenas com os olhos ordenadores do jovem botânico”. Sem dúvida, nesse sentido, a narrativa perde em relação ao romance anterior, mas há muitas nuances que são mantidas em relação ao modo de narrar típico da tetralogia. Nela, o narrador mantém uma distância respeitosa de Bonpland e só ao final somos convidados a participar do que se narra: “Seu túmulo parece um forno de assar pão sobre um quadrilátero de alvenaria. [...] a porta desse forno está aberta. *Olhemos*” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 254 - grifo nosso).

Se por um lado, o narrador de *Figura na sombra* abdica de comentar o que narra; por outro um lado, ele não perde o caráter de senhor do tempo, que vinha apresentando nas outras narrativas, ocupando-se desde o início da narrativa com as antecipações e fazendo-nos revelações que as personagens desconhecem. A mais importante dela, talvez, Aimé pressentisse: Trata-se do fracasso da teoria de Von Humboldt. No entanto, é para nós que ela assume sua concretude, primeiro por meio de uma antecipação: “O homem estava no topo desse arranjo biológico. Assim era. *Darwin viria depois, com sua teoria acertada e sem nobreza*” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 28 - grifo nosso); depois pela referência material ao livro que jogaria Von Humboldt no ostracismo: “Também não terá tempo de abrir um pacote vindo de Londres. *On the Origin of Species*. E nem deveria fazê-lo” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 257).

Como nas narrativas anteriores, os dêiticos usados pelo narrador revelam sua capacidade de se situar no tempo dos fatos que narra, principalmente quando se refere ao velho Aimé, ainda que possa circular por todas as instâncias temporais. O enunciado que abre a narração: “agora faz uma tarde luminosa sobre o pampa” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 13), conforme análise que apresentamos no segundo capítulo, mostra a capacidade do narrador de observar a paisagem de perto; logo após ele revela que Don Amado Bonpland: “Neste momento”, apresenta-se com os pés descalços” (ASSIS BRASIL, 2009, p.16). Sabemos pelas indicações cronológicas que tanto o advérbio quanto o pronome fazem referência ao ano de 1858, mas esses dêiticos nos revelam também a posição do narrador próximo às cenas, e convidam o leitor a aproximar-se do que se narra.

Figura na sombra é a narrativa na qual a narração atinge um grau de maior complexidade com relação às vozes narrativas, embora concordemos com João Cezar de Castro Rocha, quanto à permanência de um discurso ordenador. Nesta obra, conforme já demonstramos, há um narrador onisciente que organiza a narrativa. Ele atua de duas formas: nos entreatos e no episódio da Prisão de vidro está condicionado pela narrativa do próprio Aimé aos seus interlocutores, embora utilize alguns recursos de antecipação; no restante dos capítulos adquire maior liberdade narrativa, embora escolha manter um percurso linear e não abuse da onisciência.

Neste sentido, destacamos que o papel do narrador poderia ter assumido maior liberdade, mas isso só poderia ocorrer se o autor quisesse nos revelar mais sobre as suas personagens; sobre os temas controversos do romance como, por exemplo, a relação de Aimé com a Imperatriz ou com Humboldt. Como já marcado em

narrativas anteriores, o objetivo das narrativas não está centrado nas ações, mas sim no alcance dessas ações nos perfis das personagens. Nesse sentido, esse silêncio pode dar maior liberdade imaginativa ao leitor e até colaborar para melhor desenvolver a noção de verossimilhança, pois nem sempre é lícito contar tudo o que se sabe, mesmo quando temos um narrador com poderes ilimitados como o de Assis Brasil.

Aqui nos referimos a uma característica do autor implícito de Assis Brasil, que é a sua sutileza e o respeito às suas personagens. Como leitores desejamos saber mais, no entanto, reconhecemos que sua discrição é uma marca, uma escolha narrativa que diz muito sobre o próprio escritor e seus valores.

O narrador assisiano, pelo seu alto grau de onisciência, nos revela muito mais sobre a relação entre as personagens que os documentos históricos e/ou pessoais consultados, isso porque ele sabe aproximar-se e distanciar-se. Suas escolhas narrativas muito revelam, mas, por vezes, muito calam, como caberia a um homem que falasse de homens.

Um dos recursos mais interessantes da tetralogia, com relação ao foco narrativo, acontece no capítulo XX, quando sem nenhum aviso do narrador, o próprio Aimé assume a narração, chegando mesmo a imitar o narrador anterior, só ao final do capítulo percebemos que houve uma mudança na voz narrativa.

Humboldt, sentado junto a uma imensa bananeira, tem aberto sobre os joelhos um herbário. Veste calças claras, listradas, e tem no torso apenas um colete de cetim rosa sobre a camisa de linho. [...] Humboldt é um homem que, ao nascer, sabia seu lugar neste mundo. [...] Humboldt prepara-se para a classificação daquela planta [...] *Eu estou ao lado dele. Eu, Aimé Bonpland, já fiz a classificação desta planta. Alexander sabe disso* (ASSIS BRASIL, 2009, p. 75-76 - grifo nosso).

Observamos que embora o autor individualize seu narrador, por meio do reforço do pronome pessoal e do nome, ele continua muito próximo do narrador genérico que cujo relato vínhamos acompanhando ao longo da obra, inclusive apresentando aparente onisciência, ou seja, mesmo quando assume a voz de Aimé, mantém-se a perspectiva do demiurgo.

No capítulo LXIII e no epílogo são feitas apropriações diretas das correspondências de Bonpland, embora de modo bastante discreto, de tal forma que nos momentos finais da vida de Aimé, o narrador retorna para, linearmente, amarrar as pontas deixadas soltas ao longo da narração. O prêmio para nós, leitores, é sabermos muito mais sobre Aimé que seus interlocutores, pois como nos revela o

narrador, ao finalizar sua narrativa diante do interlocutor francês, Aimé sorri: “Avé-Lallemant não entende esse sorriso. *Nós, sim*” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 49).

Como podemos observar, o narrador de Assis Brasil nos conta a história de homens desconhecidos, empíricos ou não. Homens cujo pensamento e ações expressam a cultura de quem vem de fora, e que encontram no Sul o espaço do estranhamento; o discurso, por vezes, busca o respaldo em fontes históricas em vista do universo distanciado do século XIX. No entanto, o que se mantém em comum em todas as narrativas, ou seja, o ponto fixo ao qual o leitor se agarra, é essa voz do narrador.

A onisciência, mantida em maior ou menor grau, em todas as narrativas é um recurso que nos leva a conhecer o interior das personagens, e a sua experiência enquanto estrangeiro pela perspectiva do narrador, o ser autóctone; a intrusão, por sua vez, que nos leva a ampliar a experiência do relato ficcional estabelecendo pontes com nossa perspectiva empírica.

No começo desse tópico, retornamos a Benjamin e à sua teoria para falar sobre as qualidades do narrador, e embora esse teórico desconfiasse da capacidade discursiva do narrador do romance moderno, podemos atribuir ao narrador de Assis Brasil – essa figura que, na maioria das vezes, não se disfarça em um discurso neutro; que opina, generaliza, faz revelações ao leitor – aquele “antigo” papel de contador de histórias que sabe “dar conselhos”, apontado pelo teórico alemão acerca do narrador de Leskov.

Finalizando essa análise, temos um último ponto a considerar: que é o papel do autor implícito, ou autor implicado, como chama Ricoeur. Em *Visitantes ao Sul*, observamos que o narrador recupera muito dos pensamentos do autor, de seus conhecimentos teóricos, de sua formação cultural, de sua origem etnográfica, sem que queiramos dizer com isso que se tratam de manifestações autobiográficas.

O autor implícito, no caso dessas narrativas, é antes de tudo um homem da cultura erudita, mas que conhece e preza a cultura regional, o espaço do Sul. Justamente por essas características que esse narrador se torna “digno de confiança”, pois ele não se incomoda em nos “conduzir pela mão” e nos apresentar seu espaço, e o tempo de seus antepassados, e é com esse olhar receptivo que recebe também seus estrangeiros ao Sul. Por meio desse narrador, somos chamados a ser também *Visitantes ao Sul*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apontamos ao longo deste trabalho, nossa intenção foi analisar a tetralogia *Visitantes ao Sul*, de Assis Brasil, tendo em vista o modo como a ficção histórica é representada nessas narrativas, que têm como fio condutor a perspectiva do viajante. Mostramos que, embora as quatro narrativas possam ser lidas de forma independente, elas fazem parte de uma proposta que busca recuperar uma etapa da vida sulista e seus elementos configuradores, estabelecendo, ainda, um contraponto com outros espaços culturais e sociais por meio do olhar dos viajantes.

Ao longo dos quatro romances, o autor vai aprofundando as reflexões sobre a própria construção ficcional, ao mesmo tempo que aprimora os recursos narrativos empregados na diegese. De modo geral, podemos dizer que a partir de *Música perdida*, Assis Brasil alcança o tom necessário para recriar criaturas ficcionais autônomas, mas inseridas em contexto muito específico, o que garante uma espécie de adensamento psicológico às personagens e um perfeito domínio das técnicas narrativas, principalmente no jogo temporal entre presente e passado, efetivado pelo narrador. Do narrador tímido de *O pintor de retratos* chegamos a um narrador-autor consciente do seu processo de inserção na narrativa em *Música Perdida*, e do afastamento necessário em *Figura na sombra*.

O aproveitamento da relação entre tempo e espaço é um elemento a ser destacado em todas as narrativas, assim como a caracterização das personagens e a escolha do ponto de vista narrativo. Embora não fique claro em uma primeira leitura, é por meio desse jogo entre os elementos ficcionais, operado pela relação entre o espaço, o tempo, o narrador e as personagens, que o projeto de Assis Brasil de retratar o Sul pelo olhar do estrangeiro atinge seu objetivo, sendo a obra *Figura na sombra* bastante representativa nesse sentido. Assis Brasil que, entre outras funções, ocupa o cargo de professor de escrita criativa da PUC/RS, mostra um perfeito domínio técnico nesse sentido.

É interessante destacar ainda o recurso da “variação”, que aparece consciente ou inconscientemente nas narrativas da tetralogia, operando uma espécie de desafio à memória do leitor. Além do tema principal que articula a série, vários subtemas estão interligados, ou aparecem em mais de uma narrativa. Citamos, como exemplo, a menção ao retrato de Rossini feito por Nadar, que aparece em *Música perdida* e retoma a personagem já abordada em *O pintor de retratos*, ou então o fato

de o Maestro Mendanha estar presente na festa que homenageia D. Pedro II em sua visita a Porto Alegre, visita abordada no livro anterior da série. A própria voz do narrador e suas observações sobre o clima do pampa exemplificam essa espécie de *leitmotiv* que perpassa as narrativas.

A caracterização do pampa, integrado às diversas perspectivas temporais e definido em função de um imaginário cristalizado pelo discurso do narrador, funciona como contraponto cultural e temporal à identidade dos estrangeiros que nele chegam, ao mesmo tempo em que é a visão estrangeira que refigura o pampa.

Esse espaço, ponto de chegada ou de partida, transforma os que por ele passam, acentuando em seus caracteres a mesma dinâmica contemplada na natureza. As razões pelas quais as personagens imigram/migram geralmente envolvem emoções negativas: fracasso em *O pintor de retratos*; subserviência em *A margem imóvel* e culpa em *Música Perdida e Figura na sombra*, no entanto, a todos o pampa acolhe com sua paisagem e clima de outra era e para todos esses homens o pampa se configura em permanência e descoberta.

A recuperação do imaginário gaúcho e o reforço dos aspectos culturais e políticos da vida sulista centrados em episódios e figuras históricas contribuem para a natureza de ficção histórica desses romances. Assim, a narrativa de Assis Brasil é histórica não só porque situa a ação em um tempo muito específico, o século XIX, ou porque recorre constantemente às demarcações dos eventos históricos do período, e se utiliza das figuras históricas como personagens, também por isso, mas, principalmente, porque identificamos a presença do tempo histórico como um agente de transformação do enredo e das personagens. Isso não significa, no entanto, que ela se apresenta ou permanece na condição desse rótulo. Essa é apenas mais uma das suas facetas. O viés por nós escolhido para efetivarmos a leitura crítica.

Assim, o tempo histórico é apenas uma das manifestações ontológicas do tempo na narrativa, pois a singularidade das personagens aparece não só por meio desse tempo, mas pela associação dele a uma perspectiva íntima da existência, que reforça os aspectos da consciência individual do tempo, e nisso elas se aproximam de qualquer personagem contemporânea. Dito de outra forma, o peso do tempo histórico não substitui as experiências individuais, mas as complementa, o que é marca da ficção em geral.

Outra faceta importante do tempo está intimamente ligada ao elemento espacial, trata-se do tempo cosmológico cuja presença é reforçada pela peculiaridade

do pampa, espécie de “lugar nenhum” que possibilita uma apreensão quase mítica da existência do homem e do mundo. Esse tempo se marca pela presença de uma ciclicidade que retoma constantemente os aspectos da natureza. Um exemplo nesse sentido é a constante referência às estações do ano e ao clima sulista.

É a condição desse espaço único, estriado, segundo a concepção de Guattari e Deleuze, em contraste com a experiência anterior das personagens que possibilita esse mergulho no tempo cosmológico, ao mesmo tempo que agudiza a consciência mais íntima do tempo. Assim, consideramos que as personagens de Assis Brasil criam uma espécie de relação direta entre tempo cósmico e individual, embora o tempo histórico, como um lobo vigiando sua presa, ameace essa singularidade, ou na maioria dos casos, direta ou indiretamente a possibilite.

REFERÊNCIAS

A FORMA da água (Filme). Direção: Guillermo del Toro. Fox Searchlight Pictures, EUA, 2018, 123 min. Título original: The Shape of Water.

AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ALENCAR, José de. **O gaúcho**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em 05 jun. 2017.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, 77, p. 205-220, mar. 2007.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: Editora LP&M, 2001.

_____. **A margem imóvel do Rio**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2003.

_____. **Música perdida**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006.

_____. **Figura na sombra**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2009.

_____. **Videiras de Cristal**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. O romance histórico. Entrevista: “Rompi com a grande família”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 jul. 1993, p. 6.

_____. Ficção, História e pós-verdade. **Caderno do Povo**. Porto Alegre, 20 jan. 2018, Caderno de sábado.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pela província do Rio Grande do Sul (1858)**. Trad. Teodoro Cabral. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Trad. T. Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985, p. 295-332. Vol. 5

BAKHTIN Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. O discurso da História. In: _____. **O rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira São Paulo: Brasiliense, 1988, p.145-147.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica**, n. 4, out 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/> /view/49611. Acesso 10 ago. 2015.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107. Obras Escolhidas, v.1.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197- 221. Obras Escolhidas, v.1.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas III; vol. 3).

BERNARDES, Ricardo (org.). José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro. In: **Revista de Música Erudita Brasileira.** Vol. 12. Publicação do Itamaraty Disponível: <https://www.academia.edu/9417767/bras>. Acesso em 22 abril. 2017.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOOTH, Wayne. **Retórica da ficção.** Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES. Jorge Luis. O Sul. In: **Ficções.** São Paulo: Bibliotex, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A Identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: _____. **O Poder Simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e Etnia. Construção da pessoa e resistência cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: **A personagem de ficção.** CANDIDO et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, pp. 53-80.

CHIAPPINI, Lígia. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática. Série Princípios, 2001. Paulo, 1993.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante). Disponível em: <http://www.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em 14 out. 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. Editora 34. São Paulo, 1997, Vol. 5.

ECO, Umberto. Para que serve a literatura? Trad. Sergio Molina. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 18 fev. 2001. Biblioteca folha. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>. Acesso em 31 de maio, 2017.

ESTEVEES, Antonio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L.Z. (Org.). **Estudos de literatura e linguística**. Assis, SP: Arte & Ciência, 1998. P.123-158.

_____. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). In: **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel, 2008, vol. 4, n. 4, p. 54-66.

_____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 - 2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. **História y novela: poética de la novela histórica**. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998

FIZDALE, Robert; GOLD, Arthur. **A Divina Sarah: A vida de Sarah Bernhardt**. Trad. : Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. 2ª edição. Porto Alegre: Editora globo, 1974.

FREITAS E CASTRO. Ênio de. A música no Rio Grande do Sul no século XIX. In: **Enciclopédia Rio-grandense**. Porto Alegre, Sulina, 1968. Vol. II, pp. 172ss.

FRIEDMAN, Normam. O ponto de vista na ficção. Desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fabio Fonseca de Melo. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: http://www.usp.br/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Friedman_Ponto-de-vista-ilovepdf-compressed.pdf. Acesso 12 jan. 2018.

GUAZZELI, Cesar Augusto Barcellos. **Fronteiras de sangue no espaço platino: recrutamentos, duelos, degolas e outras barbaridades**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/164670>. Acesso 17 jun. 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Márcia de Sá. Petrópolis: Vozes, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**. Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HÖLDERLIN. In: GIANETTI, Eduardo. **O livro das Citações**. Um breviário de idéias replicantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio e Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ISER, Wolfgang. "Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. Vol. II. pp.955-987.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?. Trad. Hugo Mader. **Novos Estudos CEBRAP**. *São Paulo*, n.77, p.185-203, mar. 2007.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX**. Porto Alegre/Movimento/ Brasília/ Instituto Nacional do Livro/ Porto Alegre/ Instituto Estadual do Livro, 1976.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Trad. Bernardo Leite e outros. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LEME, Mariza Saenz. Apresentação: Caminhos. Apud: SILVA, Rogério Souza. **Antônio conselheiro: a fronteira entre civilização e barbárie**. São Paulo: Annablume, 2001, p.13-18.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Douglas. Luiz Antonio de Assis Brasil. O códice e o cinzel (Roteiro). Porto Alegre, 2007, 59 p. Disponível em: <http://www.laab.com.br/roteiro.pdf>. Acesso 08 nov. 2018.

MATTÉI, Jean-François. Civilização e Barbárie. In: ROSENFELD, Denis L. (org.). **Ética e Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra**: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENTON, Seymour. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MEYER, Augusto. **A prosa dos Pagos**. 1941-1959. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2002.

MIGNOLO, Walter. Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e Vice-Versa. IN: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf (orgs.). **Literatura na América Latina**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

MIRANDA, Ana. **Desmundo**. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.

O CÓDICE e o cinzel (Filme). Direção: Douglas Machado. Porto Alegre, Trinca/filme, 2007, 143 min.

PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário. In: **Revista Brasileira de História**, v. 15, n.º 29. São Paulo: 1995.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974.

PRESTES, Andreia. A literatura gaúcha existe além do romance histórico? **Revista Blau**. Porto Alegre, jan. 1996.

RAMIL, Vítor. A estética do frio. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís A. (org.). **Nós, os gaúchos**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1993.

REIS, Carlos. Romance da fotografia. In: **Jornal de Letras**, Lisboa, 12. Dez. 2001, p.9. Disponível em: http://www.laab.com.br/fortuna_critica_julho_2013.pdf. Acesso 22 março. 2017.

_____; LOPES, Ana, C, M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Ricardo. Odes. In: **Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François e outros. Campinas: Editora Da UNICAMP, 2012.

_____. **Tempo e Narrativa** (tomo 1). Trad. Constanza Marcondes César. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa** (tomo 2). Trad. Maria Apezeller. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

_____. **Tempo e Narrativa** (tomo 3). Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus Editora, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. Figura na sombra de Luiz Antonio de Assis Brasil. In: **Estadão/Cultura**, 30, nov. 2012. em: http://cultura.estadao.com.br/_geral/figura-na-sombra-de-luiz-antonio-de-assis-brasil,967606. Acesso em 13, out. 2017.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. CANDIDO et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, pp.9-49.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. 2. ed. Tradução de Adroaldo Mesquita Costa. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilização e barbárie**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

SAYAD, Abdelmalek. **A Imigração ou os paradoxos da alteridade**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 1998, p. 16.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCLIAR, Moacyr: Rio Grande do Sul é um estado de espírito. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 Ago. 1997.

SILVA, Débora Teresinha Mutter da. **Imagens do século XIX na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil**. Tese de doutorado. Literatura Comparada – Instituto de Letras, UFRGS, 2008. Porto Alegre. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/handle/10183/14750>. Acesso 08 nov. 2017.

SILVA, Juremir Machado. Entrevista Luiz Antônio de Assis Brasil: “Me volto para os dramas da alma humana”. **Caderno do Povo**. Porto Alegre. 27 de jan. 2017, Caderno de Sábado.

SILVA, Luiz-Olyntho Telles da. Resenha de Música perdida. Ainda inédito em meio impresso. Disponível em: <http://www.laab.com.br/obras.htm>. Acesso em: 13 maio. 2017.

SILVA, Rogério Souza. **Antônio conselheiro**: a fronteira entre civilização e barbárie. São Paulo: Annablume, 2001.

STENDHAL. **A vida de Rossini**: Seguido de Notas de um dilettante. Lorenzo Mammi (Org.); Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SUSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **Estrutura narrativa**. Trad. Leila Perrone- Moysés. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TREVISAN, J. S. Entrevista. In: CASTELLO, J. Trevisan tira a identidade do exílio. O Estado de São Paulo. **Caderno 2**. p. D10, 25 jun. 1995.

VERISSIMO, Erico. O continente. In: **O tempo e o vento**. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2009. Vol. 1.

VILANI, Tadeu. Em novo romance, Luiz Antonio de Assis Brasil refaz trajetória de explorador francês. **GauchaZH**. Porto Alegre, 23 maio 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/05/em-novo-romance-luiz-antonio-de-assis-brasil-refaz-trajetoria-de-explorador-frances-3767375.html>. Acesso 07 dez. 2017.

WEINHARDT, Marilene. A memória ficcionalizada em heranças e leite derramado: rastros, apagamentos e negociações. **Revista Matraca**, Rio de Janeiro, v.19, n.31, jul. /dez. 2012.

_____. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. In: OURIQUE, João Luiz Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto. **Literatura: crítica comparada**. Pelotas, Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011a., p. 31-55.

_____. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: ____ (org.) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011b. p. 12-55.

_____. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena M.A. (Org.). **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006. p. 131-172. CORREA, Regina Helena M.A. (Org.). **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006 a. p. 131-172.

_____. Ficção histórica contemporânea no Brasil: uma proposta de sistematização. In: **Anais do VI Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre; PUCRS, 2006b. V. 1, p. 1-6.

_____. Considerações sobre o romance histórico. **Revista Letras**. Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994. Editora da UFPR.

WHEEN, Francis. **O Capital de Marx [uma biografia]**. Trad. Sergio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.