



## **Na contramão do romance moderno: *De ouro e de Amazônia, de Oswaldo França Júnior***

Liliane Pereira Soares do Nascimento\*

A modernidade emerge na Europa por volta do século XVII com as alterações das instâncias de poder, com a expansão urbana e novas formas de organização social. O poder dividido entre Monarquia e Igreja dá lugar ao poder centralizado do Estado-nação. Fortalece-se entre os intelectuais a ideia de progresso e, se com a Revolução Industrial, no final do século XVIII, determina-se a divisão de trabalho e o controle do tempo visando à produção, com a Revolução Francesa ocorrem várias mudanças sociais, como o ideal revolucionário no comportamento social e o governo instituído pelo povo. Além disso, uma nova modalidade de saber se desenvolve, com a publicação da *Enciclopédia* pelos iluministas. Fortalece-se, com eles, o juízo crítico e a proposta de libertação da superstição e da religião.

Com a solidificação das relações capitalistas, a burguesia precisa de uma representação social, e a literatura passa a ser vista como substituta da sublimação proposta pela religião e a serviço da sociedade burguesa – mas de tal maneira que as representações não invertam ou desmascarem o modelo ideal de privacidade do comportamento burguês, que vê na tranquilidade do lar o espaço ideal para recompor o desgaste do homem que ganha o dinheiro na dura

\* Doutoranda em Letras na Unesp, Campus de São José do Rio Preto.

lida do trabalho. O lar como sinônimo de felicidade é reconhecido na leitura de romances publicados nos folhetins.

Mas há aqueles, como Baudelaire, que desafiam a ordem estética da representação social ao mostrar o lado inverso do aconchego do lar, revelando que o trabalho também se dá à noite em situações de miserabilidade: “Não mais o pai de família porém o habitante da noite” (Lima: 1980, 82). Essa postura contraria o clichê da privacidade feliz no ambiente noturno e opõe Baudelaire aos escritores que não se indispõem diretamente contra o grupo que detém o poder. Quando, por exemplo, manifestam desagrado em relação às mudanças no cenário das cidades, em especial Paris, apelam poeticamente para a intercessão da natureza para que as mudanças não ocorram, atitude condicionada à visão romântica, em que o eu poético desabafa às árvores e aos montes. Os escritores não representavam no texto uma crítica direta à mudança ocasionada, pela imposição da organização do capital, no espaço e nas relações sociais. Baudelaire, tomando outra via, tratará dos jardins públicos frequentados pelos estropiados, dos velhos, das prostitutas e dos órfãos como elementos da cidade, figuras de miséria social, contando assim a história “a contrapelo”, como nos poemas “A uma mendiga ruiva” (Baudelaire: 1985, 321), “Os sete velhos” (p. 331) e “As velhinhas” (p. 335).

Segundo Luiz Costa Lima (1980), a posição de Baudelaire põe em discussão a literatura como sistema de representação ligado às condições sociais de criação. A matéria social mediada pelo simbólico e pelo estético permite que o indivíduo se reconheça como parte integrante de uma comunidade. O escritor, em tomada de consciência das agruras de seu tempo, reconhece que as diversas propostas de mudanças nada mais são que transformações a

serviço do avanço do capitalismo. A ideia de progresso, no cerne da questão, atende a um grupo, ao do luxo, enquanto o outro, o miserável, é afastado do centro da cidade. Essa tensão é estetizada por Baudelaire na linguagem ambígua e irônica.

O desafio de Baudelaire passa pelo crivo do público, que, com a modernidade, recebe o poder de julgar. Os receptores assumem a posição de críticos de arte, que julgam, e o que é julgado “ganha publicidade” (Habermas: 2003, 41). Esse novo grupo é caracterizado pelo homem proprietário, que é ao mesmo tempo leitor, mas a função de proprietário acaba direcionando o poder público. Ao julgar a produção literária, aquela que representa os ideais do proprietário é considerada como sinônimo de verdade, como representação das ideias de progresso e de liberalismo econômico. As criações diferentes desse propósito – vistas como representações de conflitos de interesses de classes ou “poética da não banalidade” (Lima: 1980, 102) –, como a de Baudelaire, são neutralizadas. A representação social, interpretada como negativa aos interesses burgueses, é redimensionada como produto resultante de um trabalho estético. A intenção primeira do poeta que se manifesta “poeticamente em sua nudez antirretórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura ‘sobre a pobre gente’, programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade”, é desconsiderada (Berardinelli: 2007, 37).

O mal-estar causado pela poética de Baudelaire está no rompimento da representação tradicional dos elementos julgados poéticos. O poeta mistura estilos, compondo imagens em que tenta amalgamar o sublime e o horror, cujo efeito rompe com os modelos de representação. A representação da morte, por exemplo, antes vista como a libertação do espírito em viagem a algum lugar de

repouso celestial aos merecedores, pode representar a decomposição da carne em espetáculo ao transeunte, como no poema “Uma carniça” (1985, 173), ou para tratar da prisão da terra nas sensações tumultuares, a exemplo do poema “Sepultura” (1985, 281).

Segundo estudos de Luiz Costa Lima sobre a crítica francesa de *As flores do mal*, o julgamento da obra de Baudelaire modifica-se com o tempo. Inicialmente tomada como imoral, a crítica redireciona a obra “eticamente reprovável em esteticamente apreciável” (1980, 130), de maneira que a visão do decadentismo seja incorporada ao projeto estético de *As flores do mal*. A infração do poético é explicada como uma posição estética. A representação social causadora do mal-estar não é mais vista como uma produção que nasce porque o meio que a gera é degradante e imoral – não se trata de um espelhamento da sociedade burguesa como crítica do que é reprovável, mas uma leitura estética, uma escrita possível do tédio daquele que se põe à margem do progresso. As imagens do poeta passam a ser lidas de outra maneira, vistas como obscuras, próprias para a representação social da decadência. A nova perspectiva distancia a matéria ficcional do referente social.

Antes de Baudelaire, Flaubert também foi julgado por sua obra *Madame Bovary*. Segundo Auerbach (1987), o escritor torna-se “apartidário, impessoal e objetivo” nesse romance, diferenciando-se dos seus contemporâneos na representação do social. Enquanto seus colegas representavam o que pensavam das personagens e dos acontecimentos, Flaubert não exprime opinião nem comenta. O acontecimento como produto de linguagem teria de revelar-se por si, na intenção estética do escritor.

A protagonista do romance, Emma Bovary, é uma mulher insatisfeita com a vida medíocre que leva ao lado do marido, Charles

Bovary. A intimidade burguesa, refúgio do ambiente público e do trabalho, é apresentada como enfadonha e decepcionante. A personagem não quer se acomodar a esse ambiente e se desespera. Esse desespero não é novo, mas diferentemente realizado no texto literário: “Um tal desespero carente de concreção pode ter existido sempre, mas antes nunca se pensou em levá-lo a sério em obras literárias” (Auerbach: 1987, 437).

Podemos dizer que o novo é a ordenação na linguagem que coloca Emma Bovary como condutora das sensações de mal-estar sem fazer disso uma análise psicológica da personagem. A sensação de mal-estar apresenta-se por si na narração:

Emma repetia para si mesma:

– Meu Deus, por que me casei?

Ela se perguntava se não poderia ter havido meio de, por outras combinações do acaso, encontrar um outro homem; e procurava imaginar como teriam sido esses acontecimentos não ocorridos, essa vida diferente, esse marido que não conhecia. Nem todos, com efeito, se pareciam com aquele. [...] Quanto a ela, sua vida era fria como um sótão com a lucarna voltada para o norte, e o tédio, qual aranha silenciosa, tecia sua teia à sombra, em todos os cantos de seu coração (Flaubert: 1936, 47).

O rompimento no modo de narrar o que é íntimo da personagem e no modo de tratar o poético, iniciado por Flaubert e por Baudelaire, torna-se experimentalismo para escritores como Mallarmé e Joyce. Ocorre uma radicalização, e o que na representação clássica facilitava as correspondências entre o mundo perceptível e o mundo empírico será realização de linguagem.

Paralelamente às inovações na representação dada pelos escritores, surge uma teoria literária que descola o texto de seu contexto exterior. Seguindo o modelo da linguística estrutural e da semiótica, a teoria literária acaba interpretando a função poética como aquela voltada para si mesma, isto é, para a sua própria referência. Para estudiosos da teoria literária como Compagnon, essa interpretação deu origem à sintaxe da estrutura narrativa, que desprezou o referente semântico, valorizando a virtualidade da linguagem:

Para excluir o conteúdo do estudo literário, a teoria segue o movimento da literatura moderna, de Valéry e Gide, que já desconfiavam do realismo – “a marquesa saiu às cinco horas” –, a André Breton ou Raymond Roussel [...]. A recusa da dimensão expressiva e referencial não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna, que se concentra no “médium” (como no caso da abstração em pintura) (Compagnon: 2001, 103).

Como se vê, um espírito científico toma conta do texto literário, investigado como realidade material e com leis específicas de “funcionamento”.

Para Compagnon, a partir das teorias do início do século XX, o entendimento do termo *mimesis* muda do sentido de *descrição*, imitação da realidade, para o de *narração*, “produção de um artefato poético”. A *Poética* de Aristóteles reinterpretada passa a acentuar “a técnica da representação, a estrutura do *muthos*”, em detrimento do objeto representado. O que passa a interessar é “a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção” (2001, 104). A representação que pretende imitar a realidade é associada a uma posição ideológica de valorização da burguesia e do capitalismo. O contrário, isto

é, entender que a linguagem não representa fielmente o real e que as relações entre literatura e realidade são uma convenção, é uma posição antiburguesa (2001, 107).

### **Flaubert e desdobramentos: a modernidade no romance**

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno* (1969), tece considerações a respeito de um “espírito unificador” para cada tempo, por haver uma mútua influência entre os vários campos do saber humano e da arte. Em relação às artes, o autor sugere que o fenômeno da “desrealização”, que ocorre na pintura quando se rompe com a representação mimética no espaço tridimensional da tela, pode ser encontrado também no romance. Se a pintura rompe com a perspectiva e assim com a ilusão de realidade, o romance rompe com a representação da ação nas categorias narrativas do tempo e do espaço, relativizando essas categorias. Considerando a vivência subjetiva no tempo, que não se aprisiona ao tempo cronológico, os tempos antes bem definidos fundem-se na consciência.

Mas o que o autor considera novidade é a posição do sujeito, que, esclarecido quanto a seu papel nas relações do conhecimento, trata a relatividade espaço-temporal como elemento intrínseco à estrutura da obra de arte. O recurso do *flashback* como marcador temporal, por exemplo, não é considerado moderno, sendo descartado para dar passagem ao fluxo de consciência, técnica que funde presente, passado e futuro na linha temporal dos acontecimentos por meio de associações. A relatividade temporal contamina a expressão escrita e modifica a posição do narrador diante dos acontecimentos narrados. Ele se dilui para dar passagem à “consciência

da personagem”, que se presentifica pelas marcas da desordem na lógica da oração e da desordem temporal na sequência tradicional de apresentação dos fatos. A prioridade é a representação do que se passa na (des)organização psíquica.

Outra proposta de representação social que cria novos paradigmas para o romance é aquela que transgride a ordem tradicional e cronológica do tempo, só que agora abre mão do foco em uma personagem centralizada como fio condutor da desrealização narrativa, para realizar a representação simultânea da vida coletiva nos grandes centros. Afirma Rosenfeld:

Os indivíduos – quase sempre – totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana (1969, 93).

O que Rosenfeld chama de “espírito unificador” é de certa maneira explicado pela posição antiburguesa citada por Compagnon, assim como pela posição do artista-autor que, consciente de seu papel de produtor de arte, molda o mundo por meio da linguagem, como o tratado por Auerbach.

## **O romance moderno no Brasil e as refrações**

O modo de articulação entre literatura e realidade caracteriza o entendimento do que é moderno no romance. São as com-

posições que, ao articularem as categorias tempo-espaço no texto narrativo por meio da linguagem, rompem com modelos “realistas”. Machado de Assis, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, desarticula a representação da realidade com a visibilidade enunciativa. Seu narrador opina, julga, comenta, constrói capítulos que não respeitam a ordem dos fatos; faz crítica, humor e ironiza tudo de modo a representar o social e o psicológico. Escritor consciente das diversas possibilidades de se produzir com a linguagem, Machado entrelaçou elementos simbólicos para criticar os privilégios da burguesia de sua época.

Para Antonio Candido, “pensar o material verbal” (1992, 96) não fazia parte da tradição histórica na literatura de língua portuguesa até o século XIX. Para o crítico, destacam-se Oswald de Andrade e Mário de Andrade, autores que contribuíram para o aprofundamento da expressão literária, condição para que saíssemos da zona periférica das grandes literaturas, conseguindo fazer da “língua um instrumento de pesquisa e de descoberta” (1992, 95). Oswald de Andrade, por exemplo, aplica técnicas modernas à composição de *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, “pondo em xeque a própria categoria de gênero” com a profusão de cortes, montagens, combinações parodísticas, fundando uma nova representação da história, do social e do psicológico (Barbosa: 1982, 29).

Segundo João Alexandre Barbosa, os fundadores da linha da modernidade no romance brasileiro são: Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A obra desta última é vista por Antonio Candido como uma tentativa de adaptação da língua aos labirintos da mente, priorizando a duração do tempo interior em detrimento do tempo cronológico para dar conta das constantes análises que seus protago-

nistas fazem de si e dos que os rodeiam. Nesses escritores funda-se o desajuste entre a realidade e sua representação. De alguma maneira, propõem uma articulação que rompe com o que se fazia em matéria de romance no Brasil, ou no tratamento da história ou do discurso, vinculando o trabalho da linguagem à cultura e à sociedade.

Mais recentemente, na contramão do romance moderno brasileiro, o romance *De ouro e de Amazônia*, lançado em 1989, logo após a morte do autor, Oswaldo França Júnior, elege como temática o quadro social brasileiro da década de 1980. Seu protagonista, cansado das incessantes buscas de melhores condições socioeconômicas em Minas Gerais, dirige-se a Rondônia, atraído pelos comentários de enriquecimento rápido por meio da exploração do ouro. Oswaldo França Júnior elege o espaço amazônico para a representação do migrante em deslocamento para conquista pessoal e ascensão econômica, em um romance que articula composição simples de foco narrativo e enredo.

Mas a proposta de França Júnior precisa ser observada em seu contexto de criação: alguns romances de 1980 são regulados pelo “princípio-realidade”.<sup>1</sup> A expressão se refere ao sentimento de uma época marcada pela descrença em um projeto estético e ideológico que orientava momentos anteriores da literatura brasileira. As gerações de 1920 e de 1930, por exemplo, “eram guiadas por um projeto definido”, algo a ser combatido. A literatura dos anos 1970 também se opunha a um adversário social, a ditadura, e produziu romances engajados. Segundo Flávio Carneiro, o cenário literário

1 A expressão, empregada por Flávio Carneiro, é de Ernest Bloch e aparece no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos (1997, 265).

de 1980 elege o “projeto particular” em detrimento dos “grandes projetos” e escolhe para o “posto de *missionário*” “o cidadão comum”, citando o que Haroldo de Campos assinala como “a passagem do moderno para o pós-utópico” (2005, 18).

Os romances que integram os “projetos particulares” são de natureza diversa: romances policiais, ficção que relê e reescreve autores e textos do modernismo, ficção que se apropria de outras linguagens como a da mídia e, ainda, ficção que se propõe a falar de minorias, apresentando em minúcias o cotidiano desses grupos.

Outras peculiaridades sobre a produção literária “pós-utópica” são apresentadas por Tânia Pellegrini, para quem as características da ficção histórica publicada nos últimos anos do regime militar revelam a temática urbana que trata das minorias, convivendo com os romances históricos tradicionais, a exemplo de *Memorial de Maria Moura*. Há ainda os romances que se baseiam em pesquisa documental para tentar reconstruir um período histórico e os que reinterpretam o acontecimento histórico por meio do simbólico. O interessante nessa abordagem de Tânia é a posição do autor, que para ela é um demiurgo “que conta sua versão de uma história possível” (2001), conforme exemplos ficcionais citados pela pesquisadora, como João Ubaldo Ribeiro e Silviano Santiago.

Nesse cenário de múltiplas possibilidades ficcionais, o romance *De ouro e de Amazônia* dá voz a um homem comum, oriundo das classes populares e impulsionado desde a infância pelo desejo obstinado de ascensão social. Também era projeto do escritor falar da realidade brasileira, conforme tornou público em um jornal cubano. *De ouro e de Amazônia* desvela em romance o panorama da sociedade brasileira dos anos 1980.

É preciso lembrar que o desejo de Oswaldo França Júnior de falar da realidade insere-se em um contexto histórico em que o Estado, imbuído do espírito de acelerar o processo de modernização no Brasil, volta-se para a região Norte, promovendo a ocupação de terras e a divulgação de novas possibilidades de enriquecimento. Como observador desse panorama social, o escritor interage com os acontecimentos, dando expressão a segmentos sociais ausentes ou de posição secundária na literatura brasileira. E, embora o romance trace um panorama da sociedade brasileira dos anos 1980, retratando espaços e órgãos governamentais, pode-se dizer que essa proposta trata a arte mimética como um processo em que se desrealiza a realidade para transformá-la em um signo de representação da trajetória de um trabalhador.

Segundo Diana Barros, a ilusão de realidade é produzida por meio de dois efeitos: “proximidade ou distanciamento” do narrador em relação àquilo que narra e efeitos de “realidade” ou “referente” (1997, 55). Na segunda, o efeito de real emana de fatos que parecem “coisas ocorridas”, personagens que lembram “seres” do mundo real e espaços facilmente reconhecidos pelo leitor.

No romance de França Júnior, as referências espaciais podem ser divididas em espaços da infância e juventude do protagonista, que nos remetem às cidades do estado de Minas Gerais, e espaços da ambição de ascensão social, que são as cidades e os garimpos de Rondônia. O protagonista, Adailton, nasce em Paracatu; depois, por conta das dívidas do pai, a família muda-se para Lagamar, João Pinheiro e Patos de Minas. Seus pais se separam e o menino é mandado pela mãe à cidade de Luz para trabalhar em um hotel. Estava nessa época com nove anos. Depois de um tempo, resolve fugir para Belo Horizonte.

Além das referências a cidades de Minas Gerais, observa-se o cuidado com detalhes referenciais:

Depois mudaram-se para *João Pinheiro*, onde nasceu Lorena, e a mãe de Adailton, Maria do Amparo, enviou uma carta ao irmão mais velho pedindo que a ajudasse. O irmão foi a *João Pinheiro*, reparou em que situação estavam vivendo e os levou para *Patos de Minas*. Ele era contador, morava há bastante tempo na cidade, e logo conseguiu para a irmã uma casa e um emprego de auxiliar de saúde no *posto médico em frente à Praça Bonani* (França Júnior: 1989, 5; grifos nossos).

Em outra passagem, os detalhes mostram Adailton em atividades do mundo dos adultos. Na cidade de Luz, como ajudante de hotel, é encarregado de comprar a carne consumida pelos hóspedes. No matadouro da cidade, quando os trabalhos estavam atrasados, presenciava a morte dos animais:

Estavam ainda matando o porco e depois é que iam laçar o boi e amarrar sua cabeça no tronco no meio do curral. E ele ficava esperando, achando aquilo uma coisa muito violenta. Vendo o boi ser puxado, tentando se soltar, bufando, mas sem conseguir. E um homem se aproximava com uma faca e dava um furo atrás dos chifres. O boi perdia as forças, caía no chão e aí enfiavam uma faca comprida debaixo da sua pata dianteira e o sangue jorrava. Alguns mendigos que ficavam ali por perto aparavam em latas ou copos e bebiam o sangue ainda quente. E os homens começavam a tirar o couro, a descarnar as partes para depois atender as encomendas (França Júnior: 1989, 12).

O caráter documental da cena aproxima-nos de uma prática que reconhecemos. Mesmo que o leitor não tenha presenciado um abate, é comum tomar conhecimento de referências a uma época em que a carne consumida era resultado de abates em lugares simples e com espectadores.

Mas o que queremos apontar é o espaço como signo, como representação de formação da personagem Adailton. Durante a cena no matadouro, o narrador explicita o julgamento de Adailton sobre o modo de se abater os animais: “achando aquilo uma coisa muito violenta”. Mas não fecha os olhos, ao contrário, é pelo seu campo de observação que o narrador detalha a cena.

A leitura do espaço como signo também é realizada quando apontamos as diversas cidades nas quais residiu a família de Adailton em curto espaço de tempo. A constante mudança traduz a mobilidade de famílias que procuram melhores condições de vida, motivadas pela irresponsabilidade do chefe de família. A sequência de cidades não é mera enumeração topográfica, mas índice da mobilidade do protagonista, que após a fuga de Luz traçará périplo culminado na Amazônia.

Antonio Dimas (1987) diferencia espaço e ambientação. Para esse autor, o primeiro é denotativo e explícito, e o segundo, conotativo e implícito. O espaço é reconhecido pelas referências ligadas ao real; já a ambientação requer atenção devido à carga de significados que provoca. No matadouro, Adailton percebe o espaço como violento pelo que fazem ao animal, mas percebemos também seu aprendizado. O pormenor descritivo trata a cena como algo muito comum no meio dos negócios. A violência integra-se à necessidade daquela ação.

Em outras passagens da história, o efeito de realidade intensifica-se. Adailton, após a fuga da cidade de Luz, perambula

por Belo Horizonte e se sustenta com pequenos trabalhos informais: vendedor de doces nas ruas, ajudante de lavador de carro e atendente à noite na pensão em que dormia. Depois vai morar na favela Santo Antônio, onde aprende capoeira. Numa batida policial, Adailton vai parar na FEBEM. Nesse abrigo, se defende de violência sexual e consome drogas.

O romance apresenta, por meio desse espaço, os problemas sociais brasileiros e justifica o desejo de Adailton em ascender socialmente. O espaço FEBEM funciona como uma espécie de local de aprendizagem para posteriores ambientes em que a personagem tenha de sobreviver, no caso, a região do garimpo onde Adailton encerra sua perambulação de emprego, após enriquecer.

Outros marcadores sociais ocorrem quando Adailton, com dezoito anos, se alista no serviço militar. O efeito de real está na informação da unidade em que Adailton serve, 12º Regimento de Infantaria, e os órgãos que oferecem cursos para melhoria da mão de obra: SENAC e SESI. Ocorre nessas e nas passagens a seguir o que Compagnon (2001, 128-9) chama de *mímesis* do reconhecimento. O leitor, ao fazer associações de imagens, desloca as informações para fora do texto, ao mesmo tempo que compreende a intenção da montagem do narrador, que é mostrar os indivíduos e sua dura trajetória social em busca de oportunidades. Um painel próprio do Brasil dos anos 1980.

Após a separação conjugal, os compromissos com o filho pequeno e o desejo de constituir nova família levam o protagonista a buscar informações sobre pessoas que foram para a Amazônia em busca de enriquecimento rápido. As principais informações são dadas pela personagem Nacano, caminhoneiro que antigamente deslocara-se para Rondônia atraído pelo garimpo

no Rio Madeira. São dele os primeiros conselhos a respeito desse espaço de riquezas:

Disse que no garimpo o mais difícil não era a pessoa tirar o ouro, era segurar o dinheiro. A maioria dos que bamburravam gastavam em bobagens e na maior pressa. Muitos não estavam acostumados a ter muito dinheiro e quando acertavam a mão não tinham planos, não sabiam o que fazer. Ficavam até meio deslocados. E gastavam com farras, pondo dentes de ouro, pagando bebida para os outros. Contratando cinco, dez mulheres como se pudessem ficar com todas ao mesmo tempo. Depois voltavam para o garimpo, bamburravam de novo e outra vez gastavam tudo com as mesmas coisas (França Júnior: 1989, 126).

Adailton, com essas informações, estabelece-se em um garimpo em Três Curvas, próximo a Abunã, onde aguarda sua vez para participar de mergulhos em busca de ouro.

Como já dissemos, o romance estabelece um “jogo”, que é o de aproximar a ficção da face do Brasil dos anos 1980. E, além das escolhas já apresentadas, narrador e espaços facilmente tomados por reais, outras referências, como a de comportamentos sociais, de modos de extrativismo e de meio ambiente, são configuradas de maneira a compor o retrato do Brasil na região Amazônica e nos garimpos de Rondônia.

Os recursos linguísticos ajustam-se à intenção de referência ao real pelo modo de expressão do processo descritivo e narrativo. A predominância de verbos do modo indicativo, que é empregado para falar da realidade, ajusta a coerência entre proposta temática e expressão escrita, a sintaxe. Nas ações rotineiras dos garimpeiros

é o modo verbal que predomina, a exemplo da passagem em que o narrador conta a história de Jacaré, um garimpeiro. Essa passagem narra o destino dado ao ouro encontrado no garimpo:

Dividia com ela tudo o que tirava no garimpo. Vendia o ouro e a quinta parte era da santa. Mandava o dinheiro para a família com vinte por cento da Nossa Senhora separados direitinho. Tinha uma igreja na sua cidade com o nome dela e sua mãe e a mulher cuidavam da igreja. Punham o dinheiro na poupança e iam fazendo as coisas que eram necessárias. Compravam paramentos, ajudavam nas festas, vestiam a imagem e ele dizia com orgulho que a santa era a mais bonita, mais bem vestida e mais bem cuidada da cidade (p. 193).

O romance de Oswaldo França Júnior não lança mão de experimentalismos e a organização temporal é linear. No entanto, se o despojamento é desconcertante, está coerente com o projeto de apresentar populações específicas no cenário brasileiro da década de 1980. Faz o reconhecimento da realidade brasileira mediante marcas espaciais facilmente identificáveis e acontecimentos sociais contextualizados. É representação que atende a um projeto pessoal, uma versão da realidade em um processo de criação simples, aproximando a sensação de realidade da literatura por meio da linguagem despojada de virtuosismo, sem reivindicar qualquer tipo de fidelidade ao referente.

Para Tânia Pellegrini, narrativas desse tipo representam a “crise da crise da representação” (2007, 138), pois fazem renascer o realismo sob múltiplas formas após seu esmaecimento com as propostas das vanguardas do século XX. A palavra, que no século

XIX designava um modo de representar o cotidiano burguês, é vista agora como uma posição crítica diante de certas realidades. No lugar das técnicas entendidas como modernas, outras já conhecidas traduzem melhor as condições das minorias, caracterizando uma refração (Pellegrini: 2007), uma via diferente do experimentalismo, como bem propõe o autor em seu projeto de apresentar a Amazônia. Essa proposta aproxima matéria ficcional e referente social, distante, portanto, dos precursores do romance moderno e vanguardista, mas paradoxalmente dialoga com a modernidade pela tomada de posição do sujeito esclarecido das necessidades de seu tempo.

**Referências**

- AUERBACH, Erich. “Na mansão de La Mole”. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 405-41.
- BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”. In: FILHO, Domício Proença (org.). *Livro do seminário da literatura brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1983, pp. 21-42.
- BARROS, Diana L. P. de. “Sintaxe discursiva”. In: \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1997, pp. 52-67.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: \_\_\_\_\_. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 13-91.
- CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-69.
- CANDIDO, Antonio. “Uma tentativa de renovação”. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, pp. 93-102.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, pp. 13-34.
- COMPAGNON, Antoine. “O mundo”. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Humanitas, 2001, pp. 97-138.

- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Cluny, 1936.
- FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *De ouro e de Amazônia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução de Flávio R. Kothe. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. “O questionamento das sombras: mímesis na modernidade”. In: \_\_\_\_\_. *Mímesis e modernidade – formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, pp. 67-186.
- LOSEKANN, Cristiana. “Esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro”. *Pensamento Plural*, Pelotas, nº 4, pp. 37-57, jan.-jun. 2009.
- MARQUES, Ângela Maria S. “Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Oswaldo França Júnior”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, out. 2009. Edição Especial.
- NUNES, Benedito. “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”. In: FILHO, Domício Proença (org.). *Livro do seminário da literatura brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1983, pp. 45-69.
- PELLEGRINI, Tânia. “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”. *Novos Rumos*, ano 16, nº 35, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Realismo: postura e método”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42. 2007, pp. 137-55.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”.  
In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969,  
pp. 73-95.