

ISSN 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

Literatura e História

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO XII • Nº 18 • JANEIRO-JUNHO / 2008

TERCEIRA MARGEM

© 2008 Copyright by

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Pós-Graduação

Todos os direitos reservados

Faculdade de Letras/UFRJ

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro - RJ

Tel: (021) 2598-9745 / Fax: (021) 2598-9795

e-mail: terceiramargem@letras.ufrj.br

Homepage do Programa: <http://www.ciencialit.ufrj.br/>

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora

Vera Lins

Vice-coordenador

Alberto Pucheu

Editora convidada

Eleonora Ziller Camenietzki

Conselho Editorial

Ana Maria Alencar • Angélica Maria Santos Soares • Eduardo Coutinho

João Camillo Penna • Luiz Edmundo Coutinho • Manuel Antônio de Cadro • Vera Lins

Conselho Consultivo

Benedito Nunes – UFPA • Cleonice Berardinelli – UFRJ

Eduardo de Faria Coutinho – UFRJ • Eduardo Portella – UFRJ/ABL

E. Carneiro Leão – UFRJ • Helena Parente Cunha – UFRJ • Leandro Konder – PUC-RJ

Luiz Costa Lima – UERJ / PUC-Rio • Manuel Antônio de Castro – UFRJ

Ronaldo Lima Lins – UFRJ • Silvano Santiago - UFF • Jacques Leenhardt – França

Luciana Stegagno Picchio – Itália • Maria Alzira Seixo – Portugal

Pierre Rivas – França • Roberto Fernández Retamar – Cuba

Ettore Finazzi-Agrò – Itália

Revisão dos textos

???

Projeto gráfico

7Letras

Editoração

Contra Capa

TERCEIRA MARGEM: Revista da Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,
Pós-Graduação, Ano XII, nº 18, 2008.

192 p.

1. Letras – Periódicos

I. Título

II. UFRJ/FL – Pós-Graduação

CDD: 405

CDU: 8 (05)

ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

Apresentação 7
Eleonora Ziller Camenietzki

I. LITERATURA E HISTÓRIA: INVESTIGAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS

Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar 15
Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos

Escrava, proprietária e dependente: três figuras femininas do romance brasileiro 39
Fernando C. Gil
Ewerton de Sá Kaviski

A 'sabedoria moral'. O apelo da destruição 53
Ronaldo Lima Lins

II. HISTÓRIA, LITERATURA, CULTURA: AS INTERPRETAÇÕES DO BRASIL

Incômoda História. Colônia e passado no Brasil 71
Carlos Ziller Camenietzki

O *Livro dos hereges* e a História do Brasil que poderia ter sido 85
Daniel Pimenta Oliveira de Carvalho

A "Boca do Inferno" 111
Daniel Magalhães Porto Saraiva

O romance histórico e uma leitura do tempo do rei em nosso tempo 129
Rodrigo Cardoso Soares de Araújo

III. A HISTÓRIA NAS TRAMAS DA POESIA

A fadiga da matéria:
"Morte das casas de Ouro Preto", de Carlos Drummond de Andrade 143
Homero Vizeu Araújo

Imagens da História a contrapelo	157
<i>Paulo Cezar Maia</i>	
A Revolução e a pedra: uma breve reflexão sobre <i>Auto do frade</i> (poema para vozes)	175
<i>Bruno Rabello Golfêto</i>	
Sobre os autores	188

CONTENTS

Introduction 7
Eleonora Ziller Camenietzki

I. LITERATURA E HISTÓRIA: INVESTIGAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS

Images of the past: the historical novel in Walter Scott and José de Alencar 15
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

Slave, owner and dependent: three feminine figures from the Brazilian novel 39
Fernando C. Gil
Ewerton de Sá Kaviski

'Moral wisdom'. The call of destruction 53
Ronaldo Lima Lins

II. HISTÓRIA, LITERATURA, CULTURA: AS INTERPRETAÇÕES DO BRASIL

Uncomfortable History: the colony and the past of Brazil 71
Carlos Ziller Camenietzki

Livro dos hereges and the History of Brazil that could have been 85
Daniel Pimenta Oliveira de Carvalho

Hell's Mouth 111
Daniel Magalhães Porto Saraiva

The historical novel and a reading of the king's time in our time 129
Rodrigo Cardoso Soares de Araújo

III. A HISTÓRIA NAS TRAMAS DA POESIA

The fatigue of matter:
"Morte das casas de Ouro Preto" by Carlos Drummond de Andrade 143
Homero Vizeu Araújo

Images of another History 157
Paulo Cezar Maia

The stone and the revolution:
a short reflection on *Auto do frade* (*poema para vozes*) 175
Bruno Rabello Golfêto

Sobre os autores 188

APRESENTAÇÃO

Eleonora Ziller Camenietzki

O que é relevante é o apetite por imagens da história e do passado em uma época em que o sentido da história sofreu tamanha atrofia que nem o passado nem o futuro tem para nós, hoje em dia, a urgência e a pertinência que tinham nos séculos XIX e XX. Tais imagens nostálgicas são uma tentativa desesperada de alimentar esse anseio, mesmo com materiais espúrios.

Fredric Jameson

Há muito tempo que o ponto de partida para uma discussão sobre Literatura e História se sustenta na conhecida definição aristotélica que distingue a poesia da história, ressaltando a dimensão filosófica da primeira (pois enuncia verdades gerais), em detrimento da segunda (restrita a relatos de fatos particulares). Séculos foram percorridos e a questão parece irresolvida, ou pelo menos ainda carrega uma boa munição para alimentar os debates acadêmicos. Propor que Literatura seja uma escrita imaginativa ou ficcional em oposição a uma concepção de História que seja a escrita dos fatos parece-nos hoje tão insuficiente quanto impreciso, mas, para o uso comum, confirma uma definição geral que toma a literatura como uma forma de expressão do que é imaginado e a história como a expressão no âmbito daquilo que foi socialmente vivido, experimentado.

A separação entre os campos das artes e das ciências é uma construção relativamente recente. A identificação da literatura como um reduto estrito da prática artística, como beletrismo ou apenas como escrita estética e a constituição de um estatuto científico reservado à história, trouxe junto consigo a constituição de cadeiras e disciplinas acadêmicas que delimitaram objetos e práticas discursivas, mas não deram conta de resolver a questão de fundo. Verdade e ficção, fato e versão, documento ou monumento, sejam quais forem os termos do debate, as fronteiras entre literatura e história ora se esgarçam, ora recrudescem, e o modo de tratar essas tensões dá forma a

questões de fundo epistemológico, filosófico, político que animam os círculos acadêmicos. Pensar os lugares da literatura e da história significa pensar os modos predominantes da nossa sociedade se ver e se contar. E o desafio para compreendermos os modos de figuração do passado permanece em cena, até porque o que eles encenam nada mais é que o presente, este mesmo que vivemos e do qual fazemos parte, gostemos ou não disso.

No século XIX, exatamente quando os campos do saber pareciam definitivamente distintos, quando a estética e a ciência estão com seus territórios construídos, populariza-se uma forma particular de romance que ficou conhecido como romance histórico, em que destino individual de personagens fictícias e processo histórico fundem-se num entrecho que leva seus leitores para outros tempos, em geral um heróico passado nacional. Sir Walter Scott é a referência clássica para a caracterização do gênero (ou subgênero, como querem alguns) assim como o estudo de Lukács, *O romance histórico*, da década de 1930. Precursor do grande realismo europeu ou subgênero de entretenimento e aventura? Melodrama, drama de costumes, forma progressista, engajamento político, ainda se sustenta uma definição de romance histórico para o que é praticado hoje?

Alejo Carpentier e José Saramago são referências quase obrigatórias quando se trata de discutir a permanência e as mutações que o romance histórico teria sofrido ao longo do século XX. E, no Brasil, João Ubaldo Ribeiro, com *Viva o povo brasileiro*. As peças em jogo não se restringem a um debate entre a crítica literária sobre o afã classificatório deste ou daquele gênero, nem mesmo sobre determinado nicho do mercado editorial, uma vez que proliferam os modelos “histórico-jornalísticos” de entretenimento. São modos de pensar a história, os indivíduos e suas ações que movimentam o tabuleiro. Em síntese, estão em jogo consciência política e processo social. Se no século XIX o nacionalismo romântico e o fortalecimento dos estados nacionais eram os movimentos principais, Perry Anderson acentua:

O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joycianos, a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar (ANDERSON 2007: 205).

Então qual seria o aproveitamento que ainda se pode fazer das reflexões lukacsianas? É a própria historicidade das formas literárias tão fortemente

defendida pelo próprio Lukács, que coloca em xeque as suas formulações. “Mudam-se os tempos/ mudam-se as vontades”, diria o poeta. O debate protagonizado por Fredric Jameson e Perry Anderson, publicado em março de 2007 no número 77 da revista *Novos Estudos* do CEBRAP, atesta a vitalidade do tema. Parece que ainda não chegou a hora do fim da história, o jogo recomeça a cada dia.

Entretanto, ao invés de se debruçar exaustivamente sobre o debate contemporâneo acerca das distinções e semelhanças conceituais em torno da literatura e da história, este número da revista *Terceira Margem* reúne trabalhos que são práticas interpretativas que operam no campo de interseção entre a literatura e a história, pensando-as de modo indissociável.

O primeiro grupo de textos, *Literatura e História: investigações teórico-críticas*, reúne trabalhos de crítica literária *stricto sensu*, em que a matéria histórica é investigada em sua figuração literária. No primeiro artigo, Sandra Guardini faz um estudo do processo de apropriação do romance histórico oitocentista por José Alencar. A referência clássica a Sir Walter Scott e a análise lukacsiana do romance histórico são o ponto de partida para pensar como se dá a passagem dessa forma romanesca, que atravessa o Atlântico após diversas traduções, recriações e adaptações na Europa e a sua necessária aclimatação à matéria brasileira pelo escritor cearense. Ainda girando em torno do século XIX, o artigo seguinte, de Fernando Gil, aponta para o arranjo ficcional de três romances, *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, *Dona Guidinha do Poço* (1892), de Manuel de Oliveira Paiva, e *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio, em que “o horizonte simbólico posto é o patriarcal com toda a constelação de valores e relações sociais que devem ser investigados de modo que se possa recuperar o sentido da experiência social de Isaura, Guidinha e Luzia”. Como se dão os impasses e as contradições dessas posições para a fatura da obra? Embora alcancem resultados estéticos diversos, como se configuram as relações de dependência, favor e mandonismo nessas histórias cujo trânsito ocorre entre o campo e a cidade? Se aqui se trata de pensar a especificidade da matéria brasileira, no terceiro e último artigo deste primeiro bloco, é a sociedade contemporânea que está em jogo, onde Ronaldo Lima Lins faz um apanhado histórico-filosófico para discutir o eterno presente da sociedade de consumo, tendo Paul Auster e Coetzee como referências literárias principais.

O segundo grupo de textos, intitulado *História, literatura, cultura: as interpretações do Brasil*, é composto pelo sentido inverso do primeiro e reúne trabalhos de historiadores que investigam as interpretações sobre o passado

colonial do Brasil na literatura e como estas agenciam as percepções sobre o presente. Os artigos foram originados de um curso de pós-graduação que reuniu estudantes e professores de história e literatura, tendo como foco de estudos o período colonial, mais especificamente, o século XVII. No primeiro artigo, Carlos Ziller, discute a difusa idéia de “colonização” do Brasil pelos portugueses, e será a partir de uma das obras mais conhecidas de Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, que sua polêmica se instalará.

Os artigos seguintes são de mestrados em História cujo maior mérito é o de manter aceso o desejo pelo debate franco e o gosto pela polêmica, desafiando o coro dos contentes e com a disposição de nadar contra a corrente. Assim, Daniel Carvalho, Daniel Saraiva e Rodrigo Araújo analisam respectivamente os romances *O livro dos hereges e Van Dorth*, de Aydano Roriz, *Boca do Inferno* de Ana Miranda e *Era no tempo do rei*, de Ruy Castro.

O terceiro grupo reúne textos sobre poesia, *A História nas tramas da poesia*. No primeiro artigo, Homero Araújo se debruça sobre “Morte das casas de Ouro Preto”, de Drummond, poema de evocação histórica, publicado em 1951 em *Claro enigma*. Herança colonial, balanço do passado mineiro sem saudosismos em que a precariedade e a transitoriedade superam qualquer impulso heróico ou patriótico. Ainda com Carlos Drummond de Andrade, o artigo de Paulo Maia, doutorando em teoria literária, estuda dois poemas de *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo*, livros anteriores a *Claro enigma* e que são conhecidos por representar a produção mais “comprometida” do poeta. História e conformismo, poesia e resistência em “Os mortos de sobrecasaca” e “Retratos de família”. O último artigo, de Bruno Rabello, estudante de graduação, é um primeiro exercício de pesquisa, motivado por sua participação como ouvinte no curso de mestrado sobre literatura e história. Objeto de estudo de sua Iniciação Científica, a poesia de João Cabral de Melo Neto é aqui estudada em sua vertente histórica, *Auto do frade*, que narra a execução de Frei Caneca, um dos líderes da Confederação do Equador, de 1824.

O núcleo principal de artigos desta revista nasceu de um curso de mestrado da pós-graduação, portanto de uma proposta pedagógica desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Inicialmente foi pensado quase como uma brincadeira, um curso “Camenietzki-Camenietzki”, pois seria dado por mim e pelo professor Carlos Ziller Camenietzki (por acaso, meu irmão e professor do Programa de Pós-Graduação em História Social). Das muitas discussões que travamos ao longo de anos, encontramos uma ementa que fosse capaz de reunir nossos interesses: inves-

tigar os romances históricos brasileiros contemporâneos que se ocupassem do século XVII. O curso, também oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em História Social, reuniu um grupo de estudantes bastante diversificado. A turma era composta por três alunos do mestrado em História, dois de Letras, e três ouvintes: dois alunos de graduação e um professor de história do ensino fundamental que estava interessado em voltar a estudar e acompanhou os trabalhos. Daria uma publicação à parte a narrativa dos debates ocorridos em sala de aula. Aliás, seria antes de tudo muito divertida. Tão próximos e tão distantes: a imagem é um tanto óbvia, porém é capaz de expressar com exatidão as dificuldades iniciais para o desenrolar do curso.

A experiência interdisciplinar, tão propalada em manifestos e programas educacionais avançados e a já exaustiva crítica à separação artificial das disciplinas das chamadas “humanidades”, embora facilmente enunciadas, exigem um patamar mínimo de estudos comuns consolidados, sem o qual não há possibilidade de diálogo produtivo. Ao mesmo tempo, toda e qualquer forma de pensamento é enriquecida se permeada pela contribuição de diversas áreas de saber. Só que integrar universos teórico-metodológicos distintos não é como percorrer as estantes das bibliotecas como se fossem galerias de um supermercado, onde há um carrinho capaz de comportar todos os produtos, sejam eles de que prateleira for. Em nome da celebração da heterodoxia e de certa “rebeldia” epistemológica abandona-se o compromisso com a investigação criteriosa.

O curso, neste sentido, foi um rico aprendizado para todos nós. O caminho nos pareceu correto: só temos a ganhar ao superar os muros tão ciosamente erigidos pelas forças conservadoras. Mas há que se construírem pontes, mesmo que elas nos exijam um esforço maior. O resultado pode-se avaliar nos trabalhos aqui apresentados.

Nada disso seria possível se não fosse a generosidade e o estímulo do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Recém-concursada, recebi da Coordenação a incumbência de organizar este número da revista e pude dar a ele o formato que desejei. Não conheço forma mais democrática e produtiva de dar as boas-vindas a um professor que chega disposto a trabalhar. Implica, claro, em uma grande dose de confiança que em mim foi depositada. Sou profundamente grata aos meus colegas, e em especial a Vera Lins, que como Coordenadora teve uma paciência desmedida com as minhas dificuldades iniciais. Espero não lhes ter decepcionado nesta primeira empreitada, pois aqui busquei dar prosseguimento à formação que recebi quando fui aluna deste Programa.

Referência bibliográfica

ANDERSON, Perry. 2007

I

LITERATURA E HISTÓRIA:
INVESTIGAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS



FIGURAÇÕES DO PASSADO: O ROMANCE HISTÓRICO EM WALTER SCOTT E JOSÉ DE ALENCAR¹

Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

Há uma espécie de *Leitmotiv* que percorre a fortuna crítica alencariana, desde Araripe Júnior: aquele que aponta Walter Scott como fonte, modelo ou inspiração para o autor de *O Guarani*. Salvo engano, José de Alencar fez referência ao romancista escocês em apenas três ocasiões ao longo de sua vasta obra, a primeira nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” (1856),² a segunda no romance *Encarnação*,³ e, por fim, em seu “Como e porque sou romancista” (1893).⁴ Críticos e biógrafos, por sua vez, insistiram na aproximação entre os dois autores, talvez induzidos pelo próprio Alencar, que, ao declarar-se leitor de Walter Scott na juventude e produzir alguns romances que definiu como históricos, deu-lhes brecha para isso. É bem verdade que Cavalcanti Proença observa que se atribuiu a mais de uma dezena de romancistas “o papel de modelos dos quais Alencar teria feito o traslado em português”, alertando para o perigo de, com isso, não se deixar ao brasileiro “possibilidade nenhuma de ser ele próprio”.⁵ Ainda assim, julgo valer a pena examinar o caso de Scott, um nome sempre lembrado quando se quer discutir temas como identidade e sentimento nacional, construção do Estado-nação ou até mesmo cor local, mas mais raramente quando é preciso pensar as questões do ângulo da teoria do gênero.

Os romances de Walter Scott – que se tornaram conhecidos como os *Waverley Novels* – aportaram no Brasil enquanto ainda faziam uma bem-sucedida carreira européia. Primeiro autor a desfrutar de renome verdadeiramente internacional em vida, Scott teve incontáveis leitores na Grã-Bretanha e nos continentes europeu e americano. Desde a publicação de *Waverley*, em julho de 1814, os vinte e seis *Waverley Novels*, escritos ao longo de 18 anos, obtiveram enorme sucesso comercial e gozaram de espantosa popularidade, tendo vendido em torno de 2 a 3 milhões de exemplares nas ilhas britânicas até 1860,⁶ e tendo sido exportados, reimpressos e, quase de

imediatos, traduzidos para a maioria das línguas européias. E, mesmo que sua carreira internacional tenha sofrido variações, sua recepção na França, talvez o país onde tenham tido a repercussão mais intensa, também apresenta números que impressionam e dão notícia de notável receptividade. Desde *Guy Mannering*, o primeiro romance de Scott traduzido para o francês, em 1816, apenas um ano após sua publicação na Escócia,⁷ as edições e traduções se multiplicaram e se sucederam, contabilizando, entre 1817 e 1840, dois milhões de volumes vendidos na França, três quartos deles até o ano da morte de Scott, em 1832, isso sem mencionar a adaptação de seus enredos para o teatro e para a ópera entre as décadas de 1820 e 1830.⁸

Mais do que um sucesso, na avaliação de Louis Maigron, Scott foi uma mania. Segundo ele, desde as modistas até as duquesas, desde as pessoas simples até os intelectuais, todos se renderam ao fascínio do escocês, cuja popularidade começou a se desenhar por volta de 1817 para atingir o auge no decênio de 1820. Paris viveu uma espécie de voga scottiana e essa paixão se corporificou em peças encenadas nos palcos parisienses, em quadros de Eugène Delacroix, Paul Delaroche e Ary Scheffer, no mobiliário e em vestimentas (como, por exemplo, gravatas e barretes), tudo inspirado em cenas dos romances.⁹ Outros estudiosos da fortuna literária de Scott na França explicam essa popularidade como uma espécie de reação contra a crise revolucionária em um país legitimista e monárquico, assombrado por um sentimento de pesar pelo passado.¹⁰ É o que pensa, por exemplo, Martyn Lyons, para quem os romances de Scott falaram de perto ao público leitor francês por interpretarem as relações entre a burguesia e a aristocracia e fazerem “alusões históricas que convinham perfeitamente à geração pós-revolucionária na França”.¹¹ Para Lyons, Scott “estabelece claramente um paralelo entre o declínio da cavalaria feudal no século XV e a derrocada da aristocracia francesa sob a Revolução”, oferecendo “aos leitores franceses uma visão de sua própria Revolução”.¹² Para isso, não foi irrelevante a contribuição do seu tradutor, Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, que, defensor do princípio das “belles infidèles”, forjou um Scott sob medida para um público legitimista e conservador, tendo assim desempenhado um papel crucial na recepção francesa do autor, ao operar intervenções importantes no texto dos romances por meio da introdução de elementos góticos ou melodramáticos, da atenuação das forças históricas em jogo, da transformação da forma dramática em conflitos maniqueístas entre o Bem e o Mal, e pela má compreensão da função mediadora dos protagonistas scottianos.¹³ Chamo atenção para esse ponto, pois, como se verá adiante, diferentes leituras, versões e interpretações de

Scott chegariam ao Brasil, seja pelo filtro das traduções, seja pelos libretos das óperas, seja pela mediação de romancistas como Alexandre Dumas, Balzac, Victor Hugo e Fenimore Cooper, seja pelos artigos de revistas e periódicos que igualmente talharam sua própria imagem do autor escocês. Algumas dessas apropriações, inclusive, passavam ao largo da grande contribuição de Scott ao romance moderno, aquela que foi definida por uma historiadora brasileira como sendo “o estudo da gestação e da lenta transformação de uma ‘sociedade heróica e bárbara’ pela civilização comercial moderna”.¹⁴ Com frequência, a “Scottofilia”, acentuando o caráter pitoresco dos *Waverley Novels*, ressaltou seus aspectos regionais e sua reprodução dos usos e costumes dos homens de outros tempos, e deixou à sombra o que poderia ser apontado como seu traço mais inovador, o da figuração de momentos críticos da história da Escócia, aqueles em que o romancista surpreende um novo ordenamento social que se constrói a partir das ruínas da velha ordem.

Os diferentes tradutores e intérpretes, guiados pelos seus próprios vieses e interesses, nem sempre puseram em primeiro plano o fato de que “o Homero do gênero”,¹⁵ conforme Balzac se referiu a ele, respondia com uma forma nova ao desafio de configurar literariamente uma maneira nova de compreender a história, de apreender a relação entre o passado e o presente e de expor as forças sócio-históricas que plasmam a vida cotidiana dos homens. Interrogações a respeito do significado do passado e dos modos por meio dos quais podemos conhecê-lo, os romances de Scott revelam uma visão histórica que nasce do seu sentido de lugar, de geografia e de *milieu* social. Para Scott, a história interessa enquanto processo, com suas perdas e ganhos, e o passado, compreendido como pré-história do presente, é um lugar que não mais se pode visitar, mas que é possível vislumbrar, em suas tensões e descontinuidades. No centro da ação, surge a figura do herói “médio”, um homem comum que, transitando entre duas épocas distintas, duas culturas diversas, dois campos sociais em contenda, configura uma mediação entre os conflitos e condensa em si seus impasses. Os *Waverley Novels* mapeiam as conseqüências humanas das mudanças que se operaram durante a turbulenta história da Escócia; por isso, em vez de tratarem dos grandes acontecimentos, detêm-se sobretudo no que Francis Jeffrey, editor da *Edinburgh Review*, descreveu como “a silenciosa subcorrente da vida”.¹⁶

O alcance desse passo não era apenas de natureza literária. Lorde Macaulay, num ensaio de 1828, iria reconhecer e elogiar, nos romances de Scott, justamente a sondagem de áreas do passado que haviam até então sido negligenciadas pelos historiadores:

[...] De um modo que pode muito bem causar inveja, Sir Walter Scott utilizou os fragmentos de verdade que os historiadores desdenhosamente deixaram para trás. A partir das compilações deles, ele construiu obras que, até quando consideradas como história, dificilmente têm menos valor. Porém, um historiador verdadeiramente grande deveria recuperar os materiais de que o romancista se apropriou. A história do governo e a história do povo seriam exibidas tal como só elas o podem ser com justiça, numa conjunção e mescla inseparáveis. Então, não teríamos de procurar as guerras e os votos dos puritanos em Clarendon, e sua fraseologia em *Old Mortality*; uma metade do Rei James em Hume, e a outra metade em *Fortunes of Nigel*.¹⁷

Scott havia vivenciado de perto a atmosfera intelectual da Edimburgo finissecular, onde vigorava o pensamento de filósofos da história como David Hume, Adam Ferguson e William Robertson,¹⁸ com o qual o romancista teve contato, direto ou indireto. “A experiência traumática da perda formal da identidade nacional”, nas palavras de David Daiches, referindo-se à União da Escócia à Inglaterra em 1707, havia feito surgir o interesse pela natureza do processo histórico e transformado a relação entre tradição e mudança na matéria-prima da cultura escocesa no século XVIII.¹⁹ Como estudante de direito e membro da *Speculative Society*, Scott teve a oportunidade de participar do debate corrente à época e isso lhe franqueou o acesso a uma perspectiva que se traduzia em “profundo senso da natureza essencialmente social da história, [em] determinismo sofisticado, [em] consciência aguda dos efeitos do ambiente histórico sobre o comportamento”.²⁰ Presente na discussão desses pensadores, a investigação teórica a respeito do processo histórico foi especialmente importante para moldar a atitude de Scott, pois chamava atenção para os câmbios históricos, para as crises e para os modos pelos quais o passado deságua no presente. A tradição, as lendas e o folclore, tão importantes em seus romances, tornam-se elementos cruciais para a compreensão das formas diversas de vida dos dois lados da fronteira, das divisões entre ingleses e escoceses, entre as terras altas e as terras baixas, entre saxões e normandos. Sua imaginação histórica, em ação principalmente nos romances do ciclo escocês, lhe permite recriar e encenar os costumes e o cotidiano dos homens de outros tempos, estabelecendo relações entre os sentimentos e os usos de suas personagens com o meio em que elas vivem. Assim, agora por outro ângulo, mais uma vez fica evidente o equívoco de se ler Scott unicamente pelo pitoresco e pela cor local, ou do ponto de vista daquilo que Otto Maria Carpeaux chamou de “variedade saudosista do romance histórico”.²¹

Tendo surgido no contexto da Revolução Industrial, da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas, o romance scottiano teve como fundamentos o romance social inglês do século XVIII, a historiografia romântica, e a noção da história como experiência de massas, resultante da própria experiência da revolução. Ao eleger como figura central o indivíduo mediano e prosaico, Scott recobre seu protagonista de representatividade por seus traços tipicamente nacionais e transforma o enredo numa condensação da dramaticidade de fatos que sintetizam uma crise social. Georg Lukács viu nessa providência a recuperação do caráter épico do romance, que “retrata as lutas e os antagonismos da história por meio de personagens que, em sua psicologia e destino, sempre representam tendências sociais e forças históricas”.²² Foi ele quem reconheceu o significado do passo que Scott dera ao incorporar a vida popular ao romance e ao derivar “a individualidade das personagens da peculiaridade histórica de sua época”. Conforme pondera Lukács, romances com temas históricos já haviam sido escritos anteriormente, mas eles se limitavam à “escolha puramente externa do tema e do vestuário”.²³ A novidade de Scott, ao contrário, consistiu em representar historicamente homens e acontecimentos, indicando “a direção de movimento da sociedade”, encarnada na personagem média; residiu, portanto, no senso de necessidade histórica que preside os romances, necessidade essa que tem “suas raízes na base social e econômica real da vida popular”.²⁴

O que Scott descortinava para seus contemporâneos eram novas possibilidades de tratamento dos materiais, caminhos promissores que Victor Hugo definiu como sendo um romance de corte dramático²⁵ e Balzac caracterizou como “a fidelidade do pintor e a boa fé do historiador”.²⁶ Para o autor de *Ilusões Perdidas*,

Walter Scott elevava o romance ao valor filosófico da história. [...] Ele ali reunia ao mesmo tempo o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; ele ali fazia entrar o maravilhoso e o verdadeiro, os elementos da epopéia, ele ali fazia tocar a poesia pela familiaridade das mais humildes linguagens.²⁷

Também em Portugal, como na maior parte dos países europeus, Scott deixou suas marcas. Com *O Talisman*, traduzido em 1835, seus romances passaram a circular em terras portuguesas e as traduções se sucederam, compreendendo quase toda a série dos *Waverley Novels*.²⁸ Alexandre Herculano parece ter encontrado na obra do escocês – “modelo e desesperação de todos os romancistas”²⁹ – sugestões que discutiu e incorporou.³⁰ Ainda que para

uma estudiosa do romantismo português os interesses de Herculano tenham sido diversos dos de Scott,³¹ o mergulho do romancista português na crônica histórica se pautou “por um prodigioso sentimento da realidade pretérita”,³² sem dúvida por inspiração do escocês.

Os romances de Scott, as diferentes interpretações e traduções de seus romances assim como a discussão generalizada entre autores, críticos e periódicos especializados atravessaram igualmente o Atlântico e chegaram ao Rio de Janeiro sob a forma de óperas, de livros e também de referências e artigos. Suas primeiras aparições em terras brasileiras estão registradas nos anúncios de periódicos como o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro* que já na década de 1820 informavam seus leitores sobre a chegada de Scott às poucas livrarias disponíveis na cidade. Em maio de 1824, uma loja na Rua Direita já oferecia as *Obras Completas de Walter Scott*, àquela altura cerca de 19 títulos (com 2 ou 3 volumes cada um, teríamos, presumivelmente, os 52 a que se refere o anúncio).

Às livrarias já instaladas no Rio de Janeiro, vieram se somar os primeiros gabinetes de leitura, cuja fundação a partir do decênio de 1820 criava um decisivo espaço de divulgação e disseminação de romances, entre eles os de Scott, conforme comprovam os inúmeros catálogos a que mesmo hoje podemos ter acesso. Embora o acervo da Rio de Janeiro British Subscription Library, inaugurada em 1826, tenha desaparecido sem deixar rastros,³³ o catálogo, ainda que sem informar nada sobre editoras e locais de publicação, registra diversos romances do autor escocês, como *The Abbot*, *Guy Mannering*, *Ivanhoe*, *Kenilworth*, *Quentin Durward*, *Waverley*, *The Fortunes of Nigel*, *Pevekil of the Peak*, *Redgauntlet* e *The Fair Maid of Perth*, todos em edições em inglês, como era habitual nessa biblioteca.

Por outro lado, um exame da coleção de romances de Scott no acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (inaugurado em 1837) não só confirma a presença expressiva do romancista escocês na capital do Império no século XIX como revela alguns dados muito interessantes, que vale anotar: das edições da década de 1820, constam apenas dois títulos; a entrada mais volumosa ocorreu na década de 1840, principalmente graças às duas edições francesas das *Obras Completas*, uma de 1835 e outra de 1840, que colocou à disposição dos leitores fluminenses os mesmos livros que fizeram enorme sucesso na França, editados respectivamente por Furne, Gosselin e Perrotin, com tradução de Defrauconpret (30 volumes),³⁴ e por Firmin Didot, com tradução de Montémont (continuada por Barré) em 14 volumes; as edições portuguesas de Scott concentram-se igualmente nas

décadas de 1830 e 1840, com traduções de Caetano Lopes de Moura, feitas em Paris, ou de vários outros tradutores, publicadas em Lisboa; os títulos disponíveis em inglês, francês e português somam mais de 40, abrangendo a totalidade da produção ficcional do romancista escocês. De resto, ainda era possível encontrar traduções de Walter Scott também no interior do país.³⁵ O viajante inglês George Gardner recorda, a respeito de uma viagem a Diamantina, em Minas Gerais:

Em uma das casas que ocasionalmente visitei encontrei traduções portuguesas de *Ivanhoe* e *Guy Mannering*, de Sir Walter Scott. Havia sido enviadas do Rio de Janeiro a uma das filhas da família, que as lera com a maior admiração [...].³⁶

Se, muitas vezes, são precários os dados concretos a respeito das práticas de leitura dos leitores brasileiros, no século XIX, no caso dos escritores suas leituras e interesses encontraram muitas vezes registro, seja por meio de referências explícitas no corpo de sua obra, seja porque nos legaram testemunhos, como o comentário do Visconde de Taunay sobre o “verdadeiro deslumbramento” que lhe causara a leitura de *Ivanhoé* nos idos de 1852,³⁷ ou o valioso *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar, em que o autor de *O Guarani* nos conta sobre seus romances e autores favoritos. Desse depoimento, destaco um trecho, verdadeiro reconhecimento público de algumas de suas dívidas literárias:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, um francês, de nome Cremieux [sic], se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a sua livraria.

Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat.³⁸

Que outros romances de Scott José de Alencar poderia ter lido, e em qual versão, não é exatamente um dado muito fácil de recuperar. A referência explícita aos romances marítimos, que não constituíam o núcleo mais representativo nem mais célebre das obras do escocês, não deveria nos enganar, pois é difícil conceber que Alencar tenha ficado incólume ao fascínio

dos títulos que fizeram de fato a fama de Scott. Seja como for, o testemunho de Alencar de que Scott contava entre suas leituras preferidas, assim como sua incursão pelo terreno do romance histórico, permite averiguar as possíveis apropriações desse modelo literário por parte do confesso admirador brasileiro. E se aqui, na pena de Alencar, o gênero serviu como veículo de construção da nacionalidade, na medida em que possibilitava criar um passado mítico e heróico para um país recém-liberto do jugo colonial, há muito o que se discutir sobre essa aproximação do ponto de vista de concepção e escopo, que passo a examinar em seguida.

Antes, porém, cabe lembrar os pontos de contato e paralelos que a crítica alencariana não se furtou a apontar: Dom Antonio de Mariz como um Ivanhoé português e a casa do Paquequer como uma versão local dos castelos de Kenilworth e de Lammermoor (cf. Araripe Júnior); o Capitão Frágoso, de *O Sertanejo*, como um Reginald Front-de-Boeuf, também personagem de *Ivanhoé* (cf. Antonio Candido); ou ainda, a justa na liça de Salvador e o torneio de Ashby, com Estácio sendo comparado mais uma vez a Ivanhoé (cf. Raimundo Magalhães Jr.). Posso acrescentar outras sugestões que Scott teria inspirado a Alencar: o conflito entre duas culturas ou dois povos, fio que organiza o enredo de *O Guarani* e que, nos *Waverley Novels*, toma a forma do confronto entre o modo tradicional de vida dos clãs e a sociedade comercial, tendo o colonialismo inglês como subtexto; o jogo das forças políticas após a União de Paramentos de 1707, que pôs a Escócia sob o domínio da Inglaterra, e as disputas políticas entre o Estado e a Igreja ou, num outro nível, entre Portugal e Espanha, em *As Minas de Prata*, romance em que também se encenam relações de natureza colonial;³⁹ o uso de pseudônimos, molduras e paratextos, isto é, prefácios, introduções e notas com informações lexicais e históricas, apenas ao texto ficcional; o recurso ao romanescos; o traço épico, presente nos romances de Scott, e que se pode ler na história de Peri; o contraste entre a heroína loira e a morena, como em Ceci e Isabel; uma possível reedição de Rebecca, a bela e sedutora judia de *Ivanhoé*, em Raquel, de *As Minas de Prata*; o interesse tanto de Scott quanto de Alencar pela política contemporânea.

O paralelo entre Dom Antonio de Mariz ou Estácio com Ivanhoé é no mínimo intrigante para qualquer leitor atento do romance de Scott. Afinal, excluindo-se uma comparação que leve em conta apenas a aparência e as vestimentas, Ivanhoé é um herói bastante *sui generis*, cuja função principal é dar unidade a um enredo que gira em torno da “restauração da independência de seu país” e da “causa saxônia”.⁴⁰ Para os que se recordam da trama, ele surge em cena em apenas três oportunidades ao longo de todo o romance,

cujos verdadeiros protagonistas são, de fato, Rebecca e o Cavaleiro Negro, isto é, Ricardo Coração de Leão – a primeira vez, na justa em que Ivanhoé, após vencer alguns cavaleiros, é ferido e resgatado em estado de semi-consciência por Rebecca e seu pai, Isaac de York; a segunda, quando, refém dos normandos e ainda em recuperação, ele acompanha como mera testemunha auditiva o assalto dos saxões ao Castelo de Torquilstone, que lhe é relatado pela bela judia; finalmente, na luta em que, como paladino de Rebecca, vence seu adversário de modo inusitado, pois Bois-Guilbert, apoplético, morre na liça vítima da violência de suas próprias paixões e não pela ação direta de Ivanhoé. Sua intervenção nos rumos da narrativa, dessa forma, é intermitente e nem de longe a personagem se encaixa no perfil do herói a quem cabem as responsabilidades de condução do enredo.

Assim, parece que é somente no nível metafórico que seria possível associar Dom Antonio de Mariz, Estácio, e até mesmo Peri, Ubirajara, Manuel Canho ou Arnaldo, a Ivanhoé; apenas se esse fosse tomado como uma espécie de símbolo ou protótipo do cavaleiro *sans peur et sans reproche*, do qual as personagens brasileiras seriam um tipo de decalque ou tradução. O código cavalheiresco, com suas normas de conduta, de fato parece reger o comportamento da maioria das personagens masculinas de Alencar, tanto nos romances dito históricos quanto nos regionalistas e indianistas. Entretanto, do ponto de vista da função dessas personagens no enredo, as diferenças são muito significativas. A ênfase na ação coletiva faz Scott sistematicamente operar um esvaziamento do papel do herói, cuja atuação obedece a parâmetros de outra ordem, pois a ele cabe não só representar o processo histórico como mediar entre as forças sociais em oposição no romance. Para isso, Scott o concebe antes como um observador desinteressado do que como agente – uma espécie de “terreno neutro” onde se dá o encontro entre os campos sociais ou políticos em luta – e que, sintetizando as particularidades da época representada, funciona como o elo de ligação entre o plano individual e o geral.

Alencar, ao contrário, infla seus heróis, atribui-lhes uma envergadura que os alça sobretudo à condição de personagens romanescas, superiores por sua força, coragem e integridade moral, em tudo e por tudo mais potentes que os comuns dos mortais, podendo ser quase abstraídos da conjuntura histórica em função dos atributos que os distinguem. Nessa condição, ocupam o proscênio e enfeixam a ação, pois deles tudo depende, solicitados que são a intervir a todo momento e a resolver os nós do enredo. Se Peri é uma figura épica e representante de uma raça, o que move uma personagem

como Estácio, por exemplo, é fundamentalmente um projeto de ordem pessoal, de reabilitação do nome e da honra paterna. E o plano em que ele atua é de natureza romanesca, envolvido que está em sua busca, o que o submete constantemente à prova e redonda no acúmulo de aventuras que se sucedem, num ritmo quase frenético e rocambolesco.

Embora corretas, as demais semelhanças entre os dois autores, referidas acima, não vão ao centro do problema, pois passam ao largo das questões de estrutura e concepção, onde, a meu ver, encontra-se material abundante para se tentar um outro tipo de comparação e se problematizar o modo como a crítica alencariana tratou a apropriação do modelo por Alencar. Dessa maneira, gostaria de explorar, a partir de agora, uma afirmação de Otto Maria Carpeaux, em sua *História da Literatura Ocidental*, que, do meu ponto de vista, se apresenta como súpula de um problema crítico que merece um olhar mais detido. Diz ele, a certa altura de seu estudo sobre o Romantismo, que “o brasileiro José de Alencar [foi] autor do notável romance scottiano *As Minas de Prata*”.⁴¹ Esse juízo exige que se lhe examinem os termos com algum cuidado, uma vez que o crítico não o explica nem o desenvolve. A expressão “romance scottiano”, no entanto, claramente filia *As Minas de Prata* a uma determinada tradição e admite como verdadeira uma definição que é preciso analisar e discutir. Pela assiduidade com que *Ivanhoé* frequenta as páginas da crítica brasileira, a escolha desse romance como termo de comparação pareceria óbvia. Vou, no entanto, tomar outro caminho. Como meu interesse não é uma leitura intertextual mas o aproveitamento e a aclimação de modelos narrativos, pretendo centrar-me em *Waverley*, considerado o romance paradigmático do ciclo escocês por estabelecer os temas e procedimentos que iriam nortear o enredo scottiano por excelência e por apresentar o protagonista scottiano típico: um inglês ou um escocês das terras baixas viaja em direção ao norte, até as terras altas da Escócia, numa época em que o sentimento escocês está em efervescência, se envolve, em parte por acaso, em parte por simpatia, com os assuntos locais, retornando por fim ao ponto de partida, um tanto afetado pela experiência vivida.⁴²

Se o ciclo como um todo se debruça sobre a formação da Escócia moderna, *Waverley* trata, em especial, da derrota definitiva dos jacobitas em Culloden e tem na guerra civil seu tema privilegiado. Ele inicia, na verdade, a incursão de Scott no terreno do romance, depois de se dedicar à poesia, e dá continuidade ao projeto já anunciado em seu *Minstrelsy of the Scottish Border*, a coleção de antigas baladas escocesas da região da fronteira, em cuja introdução o romancista explicita a motivação para sua escolha do assunto:

Por meio destes esforços, embora débeis, posso contribuir um pouco para a história do meu país, de cujos costumes e caráter se fundem e se dissolvem cotidianamente os traços peculiares naqueles de sua irmã e aliada. E, ainda que possa parecer trivial essa oferenda aos espíritos de um reino outrora orgulhoso e independente, deposito-a diante do seu altar com uma mescla de sentimentos que não tentarei descrever.⁴³

O trauma nacional da União da Escócia à Inglaterra e suas conseqüências vão lhe fornecer o mote para criar a história de Edward Waverley, um romântico e inexperiente jovem inglês que, ao se juntar ao exército e ser enviado com sua tropa para o norte, mergulha no centro de uma disputa política que irá desaguar na insurreição jacobita de 1745, que, sob a liderança de Bonnie Prince Charlie (ou Young Chevalier), pretendia restaurar o poder dos Stuarts, àquela altura exilados na França. Ali, Scott retoma a linha de desenvolvimento do romance de Henry Fielding, centrado fundamentalmente na sucessão de acontecimentos e aventuras de seus protagonistas, e lhe injeta forte carga dramática, ao encenar duas forças contrárias em confronto no plano da ação narrativa. Expõe, ainda, um destino individual no momento em que ele se inscreve num movimento coletivo, unindo as esferas privada e pública e combinando a matéria propriamente histórica com a ficção. A esse procedimento Antonio Candido chamou de “técnica bifocal”, pois ele faz oscilar os dois planos da narrativa – o “inventado” e o “reconstituído”.⁴⁴

Sabemos que tanto Scott quanto Alencar, apoiados em suas leituras, aproveitaram e reconstruíram ficcionalmente a crônica histórica, transfigurando-a em matéria de seus romances. Há, no entanto, uma diferença crucial nesse aproveitamento. *Waverley* traz para o núcleo da sua trama os eventos relativos ao levante fracassado de 1745, fazendo-os estruturar a narrativa e determinar até mesmo as ações de seu protagonista. A vida dessa personagem fictícia se vê, repentinamente e não por sua escolha, mesclada e envolvida no “rude olho da rebelião”.⁴⁵ Sua viagem no espaço se transforma em uma viagem no tempo, que o leva a um território desconhecido, só comparável aos produtos da sua imaginação. Se em *Waverley-Honour*, a propriedade de seu tio, Edward habitava um mundo de aventuras que a leitura de estórias romanescas lhe proporcionava, as terras baixas e altas da Escócia vão lhe descortinar outros modos de vida, outra língua e outra cultura, o contato com os insurgentes e a experiência direta do “estado do país”.⁴⁶ É como se Edward abandonasse o plano da fantasia para se defrontar com uma realidade que, paradoxalmente, segundo comenta o narrador, “se parecia tanto com um de seus próprios deva-

neios”,⁴⁷ pela estranheza, pelo teor aventureesco da vida dos clás, e pela ousadia e coragem de homens como Fergus Mac-Ivor ou Evan Dhu. Nesse périplo, Edward descobre que a vida guerreira dos montanheseos da Escócia não é uma aventura livresca, pois sob a aparência romanesca travam-se lutas intestinas e disputas de poder, cometem-se atos de violência e transcorre o processo inexorável de transformação por que passa a Escócia.

As Minas de Prata, ao contrário, assim como vários romances de Alencar e não apenas os explicitamente descritos como históricos, embora recorra à oscilação entre os dois planos, põe em relevo uma trama inteiramente ficcional, relegando a uma espécie de pano de fundo os acontecimentos extraídos das crônicas da época colonial. O fio principal do enredo, conforme já se demonstrou,⁴⁸ se caracteriza sobretudo como uma estória romanesca, que se organiza em torno do motivo da busca, enquanto nas suas margens corre a vida cotidiana do povo de Salvador, no início do século XVII. O aproveitamento do material histórico aparece na reconstrução fidedigna do ambiente da época, mas ele é sobrepujado pela exuberância da imaginação romanesca do autor.

A inversão de ênfase no romance de Alencar, que redundava no privilégio do substrato ficcional, fica autorizada por sua visão a respeito do papel que deve assumir a história, como ele esclarece a certa altura de sua polêmica com Joaquim Nabuco:

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação e[x]surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, [sic] não se altera sem mentir à história.⁴⁹

Assim, a deixa para a invenção, nesse romance que pertence à fase histórica em que se narra “a gestação lenta do povo americano”,⁵⁰ são as zonas de sombra e as lacunas que a história deixou e que cabe ao poeta, “historiador do passado”,⁵¹ preencher. A crítica ao falseamento da história e à adulteração da verdade dos fatos não impede Alencar de fazer livre uso da imaginação poética, transformando o historiador em um poeta do passado. Essa liberdade lhe dá azo para reconstruir a história da colônia por meio da urdidura de materiais diversos, amalgamando romance de aventuras, romance histórico e cenas verdadeiramente teatrais, que o escritor havia aprendido no exercício da dramaturgia.

À concentração dramática de *Waverley*, o romance de Alencar contrapõe a dispersão que caracteriza sua intriga, cuja hipertrofia resulta no entrelaçamento de diversos veios narrativos envolvendo um sem-número de histórias paralelas. A lógica é a do movimento e da peripécia, concatenando os episódios relativos à luta de Estácio para recuperar o roteiro das minas, aos amores dos pares centrais, a fugas espetaculares, à ameaça de invasão dos holandeses, etc. etc. Sobrepondo-se às outras camadas do texto, porque é ela que constitui o núcleo da ação, a armação folhetinesca do enredo de *As Minas de Prata*, com o arsenal de situações típicas do gênero e as frequentes suspensões introduzidas para dar conta dos múltiplos fios narrativos, repousa na combinação da trama amorosa, que ocupa espaço significativo no travejamento da narrativa, com a demanda de Estácio, que, empenhada no resgate do nome e da honra, desaguará no desvendamento da verdade sobre as minas de prata e na realização final do desejo amoroso, que se concretiza com o casamento do protagonista com Inesita. Na melhor tradição romanesca, essa é uma história de amor e de aventura que contém ainda outros ingredientes típicos do gênero, como a cobiça, a vingança e a fraude, numa re-encenação do velho conflito entre o Bem e o Mal. Não vou me estender sobre essas questões, pois elas já foram tratadas, em profundidade, em estudos como o de Valéria de Marco e Marcos Flamínio,⁵² aos quais remeto o leitor. Antes de prosseguir, resumo os principais pontos discutidos até aqui: embora ambos os romances articulem organicamente, no tecido narrativo, matéria ficcional e matéria histórica, em Alencar os fatos históricos desempenham um papel secundário na ação e são relegados à margem do enredo, enquanto que em Scott eles são cuidadosamente entretecidos ao substrato ficcional do texto, vindo a ocupar um lugar proeminente no desenvolvimento da trama. Nessa articulação, atua decisivamente o amálgama de elementos realistas e convenções romanescas, que por sua vez se realiza em proporções muito diferentes em um e em outro autor, conforme já adiantei.

O referencial romanesco que *Waverley* utiliza para sua leitura do mundo vai sendo sistematicamente desmontado ou contradito pela observação empírica, pela realidade dos objetos e pessoas, por meio da oscilação e da contraposição das duas modalidades narrativas às vezes na mesma frase ou no mesmo parágrafo. As ocorrências desse tipo de procedimento se multiplicam, mas cito apenas dois exemplos: o narrador convida suas belas leitoras para embarcar não em “uma carruagem voadora puxada por hipogrifos ou movida pelo encantamento” mas em uma “humilde diligência postal

tirada por quatro rodas” (*Waverley*, 24);⁵³ logo adiante, Edward se depara com duas donzelas “no paraíso encantado” que se revelam “duas moças de pernas nuas” a lavar roupas numa tina à beira do riacho (*Waverley*, 37). O impulso realista rompe a ilusão e corrige a versão romanesca, a realidade se impõe e o protagonista acaba por enxergar as coisas como elas são. Da mesma forma, evocando o modo romanesco, o passado heróico, bárbaro e feudal irá se materializar diante dos olhos de Waverley na figura de Fergus Mac-Ivor e de seu clã, para em seguida se transfigurar na realidade da guerra civil, com toda sua carga de sofrimento e perda, que a seqüência de cenas de batalha, clímax do romance, ilustra à perfeição. Com seu poder de imaginação, o protagonista, do alto da escarpa, contempla as forças rebeldes e vê o “espetáculo notável” e impressionante da marcha dos montanheses. À medida que vai se aproximando, no entanto, sua visão se ajusta e capta não mais apenas os chefes e fidalgos, mas também os grupos de “indivíduos de condição inferior”, mal armados, meio nus, de aspecto miserável, que portavam a libré da extrema penúria (cf. capítulo XLIV). Esse movimento se completa com a “cena de fumaça e carnificina” e a percepção, por Waverley, dos “indícios do final calamitoso” que está reservado para a “temerária empresa” (*Waverley*, 264), previsão essa que irá se concretizar com a derrota dos insurgentes. Diante desse desfecho, Waverley se dá conta de que “chegava ao fim o *romance* de sua vida e [de que] sua história real agora começara” (*Waverley*, 283).

A dinâmica entre ideal e real, que se realiza por meio desses deslizamentos no nível da linguagem, das imagens e das cenas, encontra seu correspondente no movimento entre passado e presente, que se configura como o modo de o narrador apreender uma sociedade em transformação. Homem da Ilustração, bem-humorado e por vezes irônico, ele resiste a abandonar-se aos excessos romanescos e lança seu olhar sobre o passado, a partir de um posto de observação firmemente fincado no presente, para interpretá-lo e investigar as origens de sua própria época. Esse distanciamento é marcado por uma espécie de estribilho, “há sessenta anos”, que pontua toda a narrativa e cria um emaranhado temporal que abarca os acontecimentos do presente do protagonista, no qual se interpõe o tempo romanesco ou se relembram eventos ainda mais pretéritos (como a campanha de 1715), e o presente do narrador, que constitui uma nova ordem social e já absorveu as mudanças de que Waverley foi testemunha. A passagem de um tempo a outro, de uma ordem a outra, talvez não conheça melhor tradução do que a pintura que retrata Fergus e Edward ao final da narrativa. Se o quadro contrasta o “caráter

ardente, fogoso e impetuoso do infeliz Chefe de Glennaquoich” e “a expressão contemplativa, fantasiosa e entusiástica de seu amigo mais venturoso” (*Waverley*, 338), ele também figura o desaparecimento do mundo de ideais heróicos, do poder feudal e da autoridade patriarcal, encarnados pelo filho da tribo de Ivor, e a ascensão da nova civilização moderna, personificada por Edward. A História destruiu Fergus, mas também despertou Waverley do sonho romanesco,⁵⁴ disciplinou suas expectativas românticas e acomodou-o à vida burguesa e doméstica, consubstanciada no seu casamento com Rose Bradwardine e em sua assunção como herdeiro legítimo de Waverley-Honour.

Situado a uma distância temporal ainda mais significativa em relação aos acontecimentos que relata, o narrador de Alencar adota igualmente a dupla perspectiva para transitar entre presente e passado e ir pontuando as mudanças que o transcurso de um pouco mais de dois séculos produziu na sociedade brasileira. No entanto, longe de inquirir sobre as causas que poderiam explicar seu presente, seus comentários, em geral pautados por oposições entre o “hoje” ou “nos tempos modernos” e o “naquele tempo” ou “naquela época”, dizem respeito principalmente à esfera do comportamento e dos costumes, sobre os quais o narrador não se furta a emitir opiniões e juízos. Parece motivá-lo o mesmo propósito de produzir “daguerreótipo[s] mora[is]” que demonstrara o Alencar autor de peças de teatro,⁵⁵ cujas comédias e dramas se ofereciam ao público como uma reflexão moral sobre a sociedade brasileira. Embora alicerçado na crônica da era colonial, de onde se extraíram os fatos e personagens históricos entremeados aos elementos ficcionais do romance, o argumento propriamente histórico de *As Minas de Prata* é difuso e, em grande medida, frágil e seu vasto painel da Bahia de inícios do século XVII visa antes funcionar como cenário do que como investigação dos nexos causais entre passado e presente. O móvel do escritor parece ser, sobretudo, a projeção de uma visão de passado, isto é, a instituição do passado por meio da imaginação, pois, conforme ressalta Raimundo Magalhães Jr.,

Alencar [...] vivia dominado pela [...] preocupação, de exumar fatos heróicos e de construir um passado, glorioso, venerável ou edificante, para um país que se constituíra 34 anos antes e que era, praticamente, uma nação sem história, ou cuja história, até 1822, era quase somente a de sua subordinação a Portugal e, por algum tempo, à Espanha.⁵⁶

Parece-me, no entanto, ser possível ler uma outra história da sociedade colonial brasileira que emerge também das margens do romance, e não

apenas de seu enredo central, onde se dá o aproveitamento mais evidente do material historiográfico ou cronístico. Pelas brechas da trama folhetinesca, de inspiração européia, se desenha outro entrecho, paralelo, que figura a vida cotidiana do povo pobre de Salvador, com suas histórias, suas festas, seus amores e ódios, suas estratégias de sobrevivência. Nesse pano de fundo encontram-se as especificidades brasileiras, que foram deslocadas para a periferia da ação e é onde está a cor propriamente local. Aí reside, do meu ponto de vista, o maior interesse do romance. A pista quem sugere é o próprio Alencar quando, ao discutir seu drama histórico *O Jesuíta* com Joaquim Nabuco, comenta os dois modos de exposição cênica e lembra que o método shakespeariano,

[...] longe de isolar a ação, ao contrário a prende ao movimento geral da sociedade pelo estudo dos caracteres; nas composições desse gênero há personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim, do fato posto em cena.⁵⁷

Consideradas por Alencar como “baixos-relevos” ou “pontos de repouso que preparam o espectador para as comoções”, as figuras secundárias concentram o teor realista do romance, possibilitando a sondagem “[d]o movimento geral da sociedade” pelo viés das personagens que, alheias aos interesses políticos e econômicos que unem ou opõem senhores de engenho, governantes e jesuítas, parecem desempenhar papel de meras coadjuvantes, mas narram, na verdade, uma história a contrapelo, na contramão do registro romanesco que preside o enredo principal.

As Minas de Prata é produto de uma “imaginação feérica”,⁵⁸ mas ainda assim abre espaço para uma representação realista da vida popular na Salvador de inícios do século XVII, o que produz uma tensão muito interessante, do ponto de vista crítico, entre dois procedimentos que contrastam e se alternam ao longo de todo o romance.⁵⁹ A contraposição é particularmente visível no registro do narrador, que oscila entre dois tipos de linguagem. O efeito mais saliente da prosa de Alencar são a idealização e o estilo elevado e grandiloquente, utilizados para tratar os protagonistas, os enamorados, a gente de mando e as “pessoas de condição”. Outro, porém, é o tratamento destinado ao que o narrador caracteriza como “súcia”, “turbamulta”, “gentalha”. Para esses, é notável o rebaixamento. Dessa maneira, quando o povo entra em cena, o narrador adota um estilo baixo, que muitas vezes beira à deformação, à animalização e ao grotesco. No universo das ruas, das praças

e das tabernas, em evidente contraste com o mundo polido dos palácios e salões, a vida é burburinho, confusão, tumulto, desordem. Para as personagens de extração social mais baixa, vale muitas vezes o ridículo, o tom de comédia de pastelão, como no caso do episódio de Tia Eufrásia (*MP*, 526), ou sobram murros, pontapés, golpes e insultos, distribuídos em profusão entre homens e mulheres, pobres e remediados, brancos, negros e índios. Agrupadas nitidamente em torno de valores como justiça, virtude, nobreza de caráter e lealdade, de um lado, e do vício, cobiça e vilania, de outro, as mais de sessenta personagens do romance recobrem, segundo palavras do próprio narrador, “toda a casta de gente, desde a mais reles peonagem até a mais famosa fidalguia” (*MP*, 754). Não importa qual seja sua condição, no entanto, também aquelas que não ocupam posições de mando têm de recorrer seja à inteligência, seja à astúcia, para sobreviver numa sociedade em que grassam a violência, a esperteza e o conluio. O elo que une “a arraia miúda” num destino comum é o desafio de encontrar formas de driblar não só a tirania e a opressão dos mais poderosos mas também o uso da intimidação e da força bruta entre seus próprios membros. Enquanto alguns se safam pela maquinação, pelo embuste e pelo arдил, a pancadaria parece ser um direito de todos, traindo o “espírito rixoso” que, ao atravessar a sociedade de alto a baixo, serve à perfeição para descrever as formas de convivência das personagens.⁶⁰

Pelos becos e ruas de Salvador, há um perigo e um segredo em cada esquina e, principalmente à noite, rondam vultos embuçados, malfeitores, facínoras e salteadores. Em seus modos de sociabilidade, em que convivem as esferas do lícito e do ilícito, a norma é a transgressão, a infração à lei. É tentador lembrar aqui a dialética da ordem e da desordem; contudo, além de estarmos distantes do “mundo sem culpa” de Manuel Antonio de Almeida, não há no romance de Alencar oscilação entre as duas esferas, que ali se apresentam muito bem demarcadas. Quando muito, algumas personagens resvalam por necessidade de uma para outra, enquanto outras, como é o caso de Padre Molina, transitam de fato entre ordem e desordem. A gente do povo, e aqui me refiro em especial aos trabalhadores livres como o mercador, o magarefe, o pajem, a alfeloeira, o capitão-do-mato, se distribui entre os dois pólos e gravita em torno dos protagonistas ou como seus auxiliares, em relações de dependência e quase vassalagem, ou como seus adversários, em situações em que imperam as desavenças e as agressões.

No seu pano de fundo, o romance figura uma visão sombria da vida popular no Brasil, da qual o narrador não salva nem mesmo uma persona-

gem tão simpática e mediana quanto Joaninha, que acaba assassina (ainda que em autodefesa) e sóror num convento. Na verdade, Alencar inventa uma sucessão de calamidades e mobiliza um arsenal de efeitos melodramáticos, num desfecho típico dos dramalhões românticos, para aniquilar todos os grandes sonhos romanescos das personagens, pouco sobrando ao final: a inteligência superior de Molina é derrotada pelo ato de vingança de uma mulher; seu equivalente, “o homem da justiça” e da ordem Vaz Caminha, arde junto com a casa e os escritos; Estácio, desfeito o engano das minas, morre para o mundo para viver uma existência modesta ao lado de Inesita.

Sociedade fortemente estamental, o Brasil colônia surge, mesmo à revelia do projeto romântico de dar um passado à nação que norteia as escolhas de Alencar, com suas clivagens sociais, expondo os mecanismos “de afastamento e interdição de relacionamentos entre diferentes grupos”⁶¹ e deixando entrever as raízes da violência que iria se mostrar um dos traços constitutivos da sociedade brasileira. O veio realista se esgueira, desse modo, por entre as brechas e cria fissuras na representação do mundo idealizado que surge no primeiro plano da narrativa. Os subentendidos sociais ficam implícitos na própria dicção do narrador que, ao lançar seu olhar retrospectivo sobre o passado da colônia no seu esforço de figurá-lo, acaba por revelar o desacordo entre o ideal e a realidade da vida brasileira. A fricção pode não ter sido um recurso conscientemente buscado, mas ela acaba se impondo ao escritor pela própria natureza da sua matéria histórica.

As lutas, as explosões de navios, os emparedamentos e os incêndios são recursos freqüentes e habituais nos enredos romanescos; porém, em *As Minas de Prata* eles também expõem o lado avesso da construção da nação, não necessariamente pautada apenas por atos heróicos, mas assentada em modos de convivência que incluem o arbítrio, a força, a dependência e a violência. Conforme indaga Alencar, “Como se há de tirar a fotografia dessa sociedade, sem lhe copiar as feições?”⁶²

Da periferia das ilhas britânicas, o modelo que chegou a Alencar não poderia lhe servir para tratar da experiência histórica brasileira. Essa o punha diante de outros desafios, o obrigava a pensar modos de configurá-la e o romancista brasileiro enfrentou corajosamente os riscos da tarefa, mesmo que seu romance deixe à mostra a dissonância que resulta da combinação da forma européia e da matéria local. Ainda assim, ao seu próprio modo, Alencar nos legou uma figuração literária do passado do país.

Notas

¹ Parte dessa pesquisa foi realizada no âmbito do Projeto Temático *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*, financiado pela FAPESP e, para sua continuidade, se beneficiou igualmente do apoio da CAPES, por meio de uma bolsa de pós-doutorado (abril-julho de 2008). Esse artigo contém os resultados parciais de um trabalho mais amplo ainda em desenvolvimento, que também conta com uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa concedida pelo CNPq.

² Escreve Alencar na carta V: “Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade”. Ver Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol. IV, p. 893.

³ Em *Encarnação*, a ópera de Donizetti, *Lucia de Lammermoor*, é o mote que traz à lembrança de Hermano a outra personagem de Scott: “Hermano demorou-se mais do que tencionara; ficou até o fim da partida. Por mais de uma vez, aproximou-se de Julieta e conversou com ela. Quando se recolheu, cantava mentalmente o *Bell'anima*, que ouvira executado por Mirati; e pensava que talvez Lucia, apesar de escocesa, tivesse cabelos pretos como a Maria Stuart de Walter Scott.” Ver ALENCAR, José de. *Encarnação*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959, vol. I, p. 1229. O romance foi escrito em 1877, mas sua primeira edição é de 1893.

⁴ Em sua autobiografia literária, escrita em 1873, mas publicada apenas vinte anos mais tarde, Alencar conta: “Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat, e depois a quantos se tinham escrito desse gênero [...]; Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat.” E mais adiante: “Mas Cooper descreve a natureza americana, dizem os críticos. E que havia ele de descrever senão a cena do seu drama? Antes dele, Walter Scott deu o modelo dessas paisagens à pena, que fazem parte da cor local”. Ver “Como e porque sou romancista”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol. I, p. 144 e 149-50, respectivamente.

⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na Literatura Brasileira. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 13-124 (p. 105).

⁶ ST. CLAIR, William. *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Ver quadro à p. 221 e apêndice 9, p. 633-643. Essas cifras não incluem as cópias piratas produzidas na França, nos Estados Unidos e em outros lugares.

⁷ SCOTT, Walter. *Guy Mannering*, nouvelle écossaise. Traduit de l'anglais sur la 3e. édition par J. [Joseph] Martin. Paris: Plancher, 1816. Citado em BALZAC. *Écrits sur le Roman*. Textes choisis, presentes et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Librairie General de France, 2000, p. 38, nota 1.

⁸ WEISSTEIN, Ulrich. Resenha sem título de *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*, by Jerome Mitchell. *Comparative Literature*, vol. 31, n. 3, Summer 1979, p. 311-313 [p. 311]. De acordo com Eric Partridge, um anúncio no *Le Siècle* de 20 de maio de 1840 afirma que até aquela data haviam sido vendidos em toda a França 2 milhões de volumes da tradução de Defauconpret para os romances de Scott. Ver *The French Romantics' Knowledge of English Literature*. Genève: Slatkine Reprints, 1974, p. 123. Gosselin, um dos principais editores franceses de Scott, alegava ter produzido perto de 1.500.000 volumes, de acordo com Martyn Lyons. Walter Scott et les lecteurs du romantisme français. In: *Le Triomphe du Livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^{ème} siècle*. Paris: Promodis, 1987, p. 129-144 (p. 136).

⁹ MAIGRON, Louis. *Le Roman Historique a l'Époque Romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1912, p. 51 e também nota às pp. 54-55. [“Ce fut plus qu'un success: ce fut un engouement.”]. Os quadros são *The Abduction of Rebecca*, de 1846, em que Delacroix

se baseia em cena de *Ivanhoe*; cenas do mesmo romance pintadas por Delaroche; e *L'enterrement du jeune pêcheur*, assunto tirado de *The Antiquary* e reproduzido por Scheffer em litografia de 1826.

¹⁰ LEGOUIS, Emile. "La Fortune Littéraire de Walter Scott en France". *Études Anglaises*, 4 (1971), p. 492-500.

¹¹ LYONS, Martyn. *Le Triomphe du Livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e Siècle*, op. cit., p. 143 e 142, respectivamente.

¹² Ibid., p. 143-144, respectivamente.

¹³ Sobre essa questão, ver BARNABY, Paul. "Another Tale of Old Mortality: The Translations of Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret in the French Reception of Scott". In: PITTOCK, Murray (ed.). *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*. London: Continuum, 2006, p. 31-44. Defauconpret revisou suas traduções, mas foram suas versões de 1817 e 1821 que a geração romântica francesa leu e foram elas que serviram de fonte para outras traduções.

¹⁴ CURLY, Maria Odila Dias. *O Brasil na Historiografia Romântica Inglesa: um estudo de afinidades de visão histórica. Robert Southey e Walter Scott*. Anais do Museu Paulista, Tomo XXI, 1967, p. 97.

¹⁵ BALZAC, Honoré de. "Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts". In: *Écrits sur le Roman*. Textes choisis, présentes et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Librairie General de France, 2000, p. 149.

¹⁶ JEFFREY, Francis, *Edinburgh Review*, n. 28, março-agosto de 1817, p. 216-217.

¹⁷ MACAULAY, Thomas Babington. "History". In: *The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay*, vol. 2, <http://www.gutenberg.org/etext/2168>, acessado em 30.04.2007. ["Sir Walter Scott, in the same manner, has used those fragments of truth which historians have scornfully thrown behind them in a manner which may well excite their envy. He has constructed out of their gleanings works which, even considered as histories, are scarcely less valuable than theirs. But a truly great historian would reclaim those materials which the novelist has appropriated. The history of the government, and the history of the people, would be exhibited in that mode in which alone they can be exhibited justly, in inseparable conjunction and intermixture. We should not then have to look for the wars and votes of the Puritans in Clarendon, and for their phraseology in Old Mortality; for one half of King James in Hume, and for the other half in the Fortunes of Nigel."]. *Old Mortality* (1816) e *The Fortunes of Nigel* (1822), referidos na citação, são dois dos *Waverley Novels*.

¹⁸ "This is the historical age and we are the historical people", afirmava David Hume, sobrinho do filósofo e professor de Direito Escocês na Universidade de Edimburgo. Citado por DAICHES, David. "Sir Walter Scott and History". *Études Anglaises*, tome XXIV, n. 4, octobre-décembre 1971, p. 458-477 (p. 458).

¹⁹ Ibid., p. 461-2.

²⁰ GARSIDE, Peter D. "Scott and the 'Philosophical' Historians". *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, July-September 1975, p. 497-512 (p. 497).

²¹ CARPEAUX, Otto Maria. "Romantismo de Evasão". *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1962, vol. IV, p. 1725-1866 (p. 1743).

²² LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983, p. 34. Lukács foi responsável pela reabilitação crítica de Walter Scott. No primeiro capítulo dessa obra, o teórico húngaro oferece uma explicação para o fato de o romance histórico ter se desenvolvido na Grã-Bretanha e não em outro país europeu.

²³ Ibid., p. 19.

²⁴ Ibid., p. 59.

²⁵ "*Quentin Durward ou L'Écossais à la cour de Louis VI*, par sir Walter Scott" em HUGO, Victor: *Oeuvres complètes* publiés sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, t. II, 1967, p. 431-438. Citado por VACHON, Stéphane. Op. cit., p. 16, nota 1.

- ²⁶ BALZAC, Honoré de. “*Les Eaux de Saint-Ronan*, par Sir Walter Scott” [publicado originalmente em Feuilleton littéraire, 28 e 31 de janeiro de 1824]. In: *Écrits sur le Roman*. Op. cit., p. 39.
- ²⁷ BALZAC, Honoré de. Avant-propos à *La Comédie Humaine*. In: *Écrits sur le Roman*. Op. cit., p. 285. “Walter Scott élevait à la valeur philosophique de l’histoire le roman. [...] Il y réunissait à la fois le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description; il y faisait entrer le merveilleux et le vrai, ces éléments de l’épopée, il y faisait couder la poésie par la familiarité des plus humbles langages.”
- ²⁸ RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A Tradução em Portugal 1835/1850*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, 2º. vol. Os principais tradutores para o português foram Ramalho e Sousa e Caetano Lopes de Moura. Em seu *Walter Scott e o Romantismo Português* (Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1979), Maria Laura Bettencourt Pires comenta que circularam em Portugal muitas versões de diferentes romances de Scott, a partir de 1835, sendo as traduções de Ramalho e Sousa as que se destacavam porque “[f]oi dos raros que traduziu os romances do original, completos, com introduções, prefácios e notas finais” (p. 45).
- ²⁹ Citado por CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980, p. 29. (1ª. ed. 1979).
- ³⁰ Diz Herculano: “Nós procuramos desentranhar do esquecimento a poesia nacional e popular dos nossos maiores: trabalhamos por ser historiadores da vida íntima de uma grande e nobre, e generosa nação, que houve no mundo, chamada Nação Portuguesa.” Citado por CHAVES, Castelo Branco. *O Romance Histórico no Romantismo Português*. Op. cit., p. 27.
- ³¹ Segundo ela Herculano “pretendia que seus romances apontassem exemplos a seguir e não servissem apenas de distração”, o que me parece ser um exemplo de incompreensão da verdadeira dimensão dos romances de Scott. PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Walter Scott e o Romantismo Português*. Op. cit, p. 84.
- ³² A expressão é de Lopes de Mendonça, citada por PIRES, Maria Laura Bettencourt, *Walter Scott e o Romantismo Português*, op.cit., p. 78.
- ³³ Foram vão todos os esforços de descobrir o paradeiro do acervo dessa biblioteca. A informação de que os livros teriam sido incorporados à biblioteca da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro acabou não procedendo e a única prova documental da existência deles são os catálogos.
- ³⁴ Uma etiqueta colada na edição de Furne, Gosselin e Perrotin informa que os 30 volumes foram incorporados ao acervo em 1º. de maio de 1840, portanto apenas 5 anos após seu lançamento em Paris.
- ³⁵ FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil*. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1948.
- ³⁶ GARDNER, George. *Viagem ao Interior do Brasil, principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p. 211.
- ³⁷ TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 58.
- ³⁸ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959, vol. I, p. 144.
- ³⁹ Os romances do ciclo escocês tematizam a resistência escocesa contra a Inglaterra no século XVIII e tratam, preferencialmente, dos levantes jacobitas e do declínio do sistema de clãs.
- ⁴⁰ SCOTT, Sir Walter. *Ivanhoe*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 200 e 202. Trad. bras.: *Ivanhoé*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 152 e 154.
- ⁴¹ CARPEAUX, Otto Maria. “Romantismo de Evasão”. Op. cit., p. 1745-46.
- ⁴² Ver DAICHES, David. “Scott’s Achievement as a Novelist”. *Literary Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967, p. 88-121 (p. 92-93).

⁴³ SCOTT, Sir Walter. *Minstrelsy of the Scottish Border*, vol. I, appendix I, 1806, acessado no Project Gutenberg: “By such efforts, feeble as they are, I may contribute somewhat to the history of my native country; the peculiar features of whose manners and character are daily melting and dissolving into those of her sister and ally. And, trivial as may appear such an offering, to the manes of a kingdom, once proud and independent, I hang it upon her altar with a mixture of feelings, which I shall not attempt to describe.”

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos Decisivos). 4ª. ed. São Paulo: Martins, [s.d.], vol. II, p. 304.

⁴⁵ Citação de um verso de *King John*, de Shakespeare. Ver SCOTT, Sir Walter. *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 166.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁸ MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.

⁴⁹ COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 29

⁵⁰ ALENCAR, José de. “Bênção paterna”. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, vol. I, p. 697.

⁵¹ Citado por MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte Subterrânea. José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel/São Paulo: Edusp, 2005, p. 133.

⁵² Ver MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões*. Op. cit. e PERES, Marcos Roberto Flamínio. *As minas e a agulheta. Romance e história em As minas de prata, de José de Alencar*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁵³ SCOTT, Sir Walter. *Waverley*. Op. cit. Todas as citações no corpo do texto se referem a essa edição, acompanhadas do número de página.

⁵⁴ LEVINE, George. *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 104.

⁵⁵ ALENCAR, José de. “A comédia brasileira”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol. IV, p. 45.

⁵⁶ MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua Época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 66.

⁵⁷ COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Op. cit., p. 38.

⁵⁸ BRAYNER, Sônia. “José de Alencar e o romance histórico”. *O Estado de S. Paulo* (Suplemento Literário), Ano XVIII, n. 869, 24 de março de 1974.

⁵⁹ A análise desse aspecto de *As minas de prata* se inspira em SCHWARZ, Roberto. Ver “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 29-60.

⁶⁰ OTSUKA, Edu Teruki. *Era no Tempo do rei: a dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um Sargento de Milícias*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Ver também “Espírito Rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um Sargento de Milícias*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fevereiro 2007, p. 105-124.

⁶¹ Cito aqui José de Souza Martins.

⁶² ALENCAR, José de. “Bênção paterna”. Op. cit., p. 699.

Resumo

Com base no testemunho de José de Alencar de que Sir Walter Scott contava entre seus escritores favoritos, esse ensaio busca discutir em que medida o romance histórico tal como Scott o configurou poderia ter servido de modelo ao escritor brasileiro. A crítica já traçou paralelos entre esses dois escritores do ponto de vista da construção e da representação de uma identidade nacional, mas pouco se deteve sobre a questão da apropriação da forma romance histórico pelo autor brasileiro, o que exige investigar que aclimações foram necessárias do ponto de vista formal para que Alencar desse conta da matéria brasileira dentro de seu projeto de criação do romance nacional.

Palavras-chave

romance histórico, teoria do romance, José de Alencar, Walter Scott, romance e sociedade.

Recebido para publicação em

Abstract

This paper aims to discuss how far the historical novel as Sir Walter Scott shaped it may have been a model for José de Alencar, an open and avowed admirer of the Scottish novelist. Brazilian critics have associated the two writers only in terms of the construction and representation of national identity; however, very little has been said about the appropriation of the form of the historical novel by the Brazilian novelist, which implies investigating what kinds of formal acclimatisation were necessary so that Alencar could deal with the Brazilian content of his literary work.

Key words

historical novel, theory of the novel, José de Alencar, Walter Scott, novel and society.

Aceito em



ES CRAVA, PROPRIETÁRIA E DEPENDENTE: TRÊS FIGURAS FEMININAS DO ROMANCE BRASILEIRO¹

Fernando C. Gil
Ewerton de Sá Kaviski

Este trabalho tem como objetivo analisar o estatuto social das três protagonistas mulheres dos romances *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães, *Dona Guidinha do Poço* (1892), de Oliveira Paiva, e *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio, bem como os problemas implicados na representação ficcional dessas figuras a partir da instância narrativa. A aproximação entre as personagens se mostra criticamente produtiva, não somente por serem três mulheres que tomam o primeiro plano da cena narrativa, mas sobretudo por orbitarem posições sociais distintas de um mesmo sistema social, a despeito do período diferente de produção de cada obra, sobretudo a de Bernardo Guimarães.

As personagens Isaura, Guidinha e Luzia representam ficcionalmente três classes sociais distintas: o escravo, o latifundiário e a classe, por assim dizer, dos “homens livres pobres”, mas dependentes, respectivamente. Colocando muitas vezes esta condição de classe e tudo que ela poderia implicar no centro da trama ficcional, importa para nós tentar discutir os impasses e as contradições dessas posições para a fatura da obra. Se fosse possível adiantar a nossa hipótese de leitura, diríamos que todas estas personagens femininas traduzem na sua constituição um traço de duplicidade, com resultados estéticos diversos, variando do precário ao bem executado.

De início, também podemos destacar que a configuração da instância narrativa, embora muito diferente entre os romances, possui um horizonte simbólico e ideológico que parece ser comum às obras – o *horizonte patriarcal*, cuja origem é rural, mas que se estende para além dele, tanto que numa a história se passa numa pequena cidade (*Luzia-homem*), noutra transita entre campo e cidade (*A escrava Isaura*) e na terceira é destacadamente rural (*Dona Guidinha do Poço*).

A dimensão dispensada a este horizonte e a maneira como se configura nas obras variam basicamente de duas formas em razão do ponto de vista narrativo. Há o narrador que tem uma visão *de cima* e, apesar do esforço em positivar as heroínas, entra em contradição com a própria execução da sua representação no plano social. Isaura e Luzia pertencem a este primeiro grupo. De outra parte, há também o narrador que, como de posse de um espelho, reflete cada uma das personagens e seus pontos de vista, sem contudo refletir sua própria imagem como narrador. Na verdade sua imagem só pode ser reconstituída, e portanto seu ponto de vista, por via indireta: pela reordenação, por parte do leitor, do conjunto dos pontos de vista. É o caso de *Dona Guidinha do Poço*. De qualquer maneira, o horizonte simbólico posto é o patriarcal com toda a constelação de valores e relações sociais que devem ser investigados de modo que se possa recuperar o sentido da experiência social de Isaura, Guidinha e Luzia.

A posição social da escrava Isaura

A gênese da personagem Isaura reside naquilo que torna o romance *A escrava Isaura* desigual aos demais: o fato de haver uma centralização excessiva dos recursos romanescos (enredo, tempo, personagens, etc.) na figura do narrador. O enredo se precipita vertiginosamente, isto é, ações que, a princípio pediriam em sua economia uma distensão do tempo da narrativa, se apresentam numa relação temporal comprimida. É o caso, por exemplo, dos primeiros capítulos, em que um acúmulo muitas vezes inopinado de situações vai se desdobrando: o impasse em libertar, ou não, Isaura entre Leôncio, Malvina e Henrique; o surgimento em cena de personagens novos que buscam aumentar a tensão em torno desse problema, como é caso da chegada de Miguel, pai de Isaura, e também do mensageiro com a notícia da morte do pai de Leôncio. A consequência deste procedimento é que as personagens são caracterizadas pela voz narrativa, que, para compensar o caráter comprimido da ação narrativa na qual estão inseridos os personagens, lança mão de descrições valorativas e *hiper-adjetivadas*. Deste modo, Isaura, uma escrava, concentra qualidades excepcionais, sentimentos nobres e os demais valores senhoriais que a instância narrativa lhe tributa. Já Leôncio encarna a figura do vício, da libertinagem, do opressor. O ato de centralizar o discurso ficcional na voz narrativa resulta uma caracterização simplificada dualista dos personagens: escravos/senhores *bons* e escravos/senhores *maus*. Na verdade, estamos

ai no coração do modo de caracterização de personagens típico do folhetim romântico do século XIX, com seus heróis e vilões.

Esse maniqueísmo, entretanto, não vai formulado sem certo grau de ambigüidade. Embora o narrador tente veicular a imagem de uma menina “sempre alegre e boa com os escravos, dócil e submissa com os senhores” (GUIMARÃES 1988: 17), Isaura age em alguns momentos da fabulação de maneira contrária ao que é enunciado pelo narrador. Ela se mostra ora superior a alguns indivíduos da fazenda, ora inferior. Ilustrativamente, tomemos os capítulos 4 e 5. O comportamento de Isaura para com os personagens varia com base em critérios aparentemente claros: quando ela dirige a palavra aos personagens da classe dos senhores (Leôncio, Malvina, Henrique e Álvaro), sua fala é submissa, não oferece resistência. Ao ser interpelada por Leôncio sobre os galanteios de Henrique, a única resposta de Isaura é dizer: “Tanto ouço as suas, meu senhor; por não ter outro remédio. Uma escrava, que ousasse olhar com amor para seus senhores, merecia ser severamente castigada” (GUIMARÃES 1988: 25). Entretanto, quando são personagens da sua classe (a escrava Rosa), ou da classe de “homens pobres livres” (o jardineiro Belchior ou o feitor André), o tom é de resistência nitidamente marcado. Apenas para ilustrar, numa determinada cena em que o jardineiro a trata por “senhora” e procura agradar Isaura ao lhe presentear com flores, ela diz zombeteiramente: - “Arre lá, senhor Belchior!... sempre a dar-me de senhora!... se continua por essa forma, ficamos mal, e não aceito as suas *froles*...” (GUIMARÃES 1988: 27).

Ao transitar entre a classe dos senhores e dos dependentes – escravos e “homens livres” –, a *mimetização social* é um recurso lançado por Isaura para existir enquanto ser naquele mundo. O centro da fabulação no romance é a preservação da inteireza física da escrava Isaura, além, claro, da preservação da dignidade do destino do seu coração romântico. Pelo fato de ter recebido educação de uma moça livre, Isaura, socialmente escrava e espiritualmente senhora, tem uma espécie de malemolência individual que faz com que ela transite entre casa-grande e senzala sem que sua pureza ou valores de donzela sejam diretamente maculados, embora estejam sempre ameaçados por homens de diferentes posições sociais. E esse recurso mimético faz com que ela jogue com alguns mecanismos sociais e acione outros para que a interação inter-pessoal possa ser validada no momento de contato.

No plano da casa-grande, Isaura assume seu papel de escrava dócil e submissa. Institui-se uma relação explicitamente desigual na qual as partes, senhor e escravo, relacionam-se a partir da imposição da vontade daquele

sobre esse. A manifestação direta dessa vontade aciona o mecanismo social de submissão do outro. E essa relação se valida socialmente por uma noção que uma das personagens do romance, Dr. Geraldo, aponta ao final da história: “A lei no escravo só vê a propriedade, e quase que prescinde nele inteiramente da natureza humana” (GUIMARÃES 1988: 93). É exatamente com esse impasse que Isaura se depara. Leôncio tenta impor-lhe sua vontade, que se expressa no seu desejo de a tomar como amante. E o senhor lança mão de diversos expedientes – opressivos – para realizar sua vontade: transfere Isaura para a senzala, ameaçando puni-la fisicamente – o que de fato ocorre – até a morte. A escrava, por seu lado, modaliza seu discurso, explicitando aos seus senhores, particularmente a Leôncio e Henrique, a sua posição de inferioridade em face do “encanto” que significa pertencer a uma posição de classe superior, de modo a trazer à consciência desses que os seus desejos não são dignos de serem consumados com uma escrava. Uma estratégia de resistência passiva que dura pouco: a solução será fugir definitivamente da fazenda. Todo esse impasse em defender sua pudicícia diz respeito ao fato de que a lei de inumanização do escravo não ser válida para Isaura, já que ela se depara com a condição de “humanidade” presumida pela sua formação.

Nas relações com as outras personagens, não-proprietárias por assim dizer, Isaura assume papel diverso do anterior. Isaura transita pelas outras esferas como indivíduo *diferencializado*. Ela é uma moça de dotes excepcionais que, cultivados através de educação esmerada, foi *favorecida* pela sinhá velha. Esse *favorecimento* é índice de destaque social que, aliado às formulações hiper-adjetivadas e valorativas, apontam para o distanciamento de Isaura em relação aos seus pares e aos “homens pobres livres”. Malvina já no início do romance constata o dever de Isaura em ser livre, pois sua condição social destoava do que *realmente* é: “É uma vergonha que uma rapariga como tu se veja ainda na condição de escrava” (GUIMARÃES 1988: 13). E Henrique, na primeira oportunidade, não deixa também de reparar: “Se tivesses nascido livre, serias incontestavelmente a rainha dos salões” (GUIMARÃES 1988: 22). O distanciamento traduz-se em tensão com os demais personagens, em especial com Rosa e Belchior: aquela por despeito a odeia e a intriga com Malvina, este, por ser mais um pretende de Isaura, é constantemente humilhado pela mesma por ser indigno da “escrava-senhora”.

Essa ambigüidade, longe de garantir aprofundamento psicológico, está formulado no plano das caracterizações dualistas um tanto simplificadas e maniqueístas que, por sua vez, pelo caráter de ação precipitada estão condicionadas pela presença do narrador.

A posição social de Dona Guidinha do Poço

Em *Dona Guidinha do Poço*, a ambigüidade da protagonista é produto de uma tensão intraclasse. Guidinha transita no sistema de relações sociais como senhora-proprietária. Ela tem o poder do mando e sua vontade se impõe através de seus vastos pagos. Força centralizadora, será a Guida que os homens e mulheres recorrem em hora de precisão. Quando, ao final do romance, Lulu Venanço assassina a sua mulher supostamente adúltera, é a Margarida Reginaldo que o sertanejo primeiramente apela para se ver livre das malhas da lei. Por sua vez, Silveira, agregado da fazenda, é preso e, ao se deparar na estrada com a sua protetora, exclama na intenção de pedir a sua interferência junto à guarda: “Valha-me, Seá Dona Guidinha do Poço!” (PAIVA 1993: 78). A execução da vontade da senhora do Poço da Moita é acompanhada por sua generosidade para com os outros. Instaure-se, então, uma manifestação peculiar que acompanha o mando: o *favor*². Faces da mesma moeda, o exercício do mando reveste a figura senhorial com uma aura de bondade, mesmo sendo o mando arbitrário, pela prodigalidade caritativa. Dentro da relação mando-favor reside a *ambigüidade* da personagem, que é a ambigüidade do próprio sistema de relações sociais. A senhora do Poço é a que favorece, mas é a que oprime. A mesma mão que bate, é a que afaga. Anselmo, rapaz da fazenda, sintetiza essa dualidade de Guidinha na resposta à pergunta de Secundido (“A Senhora era boa para os escravos?”), quando da ida ao lago para o primeiro banho do pracião nas terras de Guida: “Inhor, sim, mas as vez usava de barbaridade, as vez era muito rispe. Gostava munto de guardá rixa. Quando tinha raiva era capais de matá... Ele havia levado úa surra qui ficou cas costa ferida. Mas tirante disso, era boa dimais” (PAIVA 1993: 30). É neste ponto que reside a primeira ambigüidade de Guida: personagem boa e ruim, será enformada por diversos pontos de vista, conflituosos, mas que se sintetizam na dicotomia mando-favor.

Os valores deste sistema de relações sociais permeiam também o casamento de Guida com o Major Quim e o relacionamento amoroso com Secundino. O ritual de sedução do amante começa em um momento específico de manifestação do *favor* na narrativa. Em conversa sobre a ida de Silveira às praias para depor em favor de Secundino, Guida manifesta sua vontade de que o empregado vá impreterivelmente. Através do discurso indireto livre, vistas as coisas pelo ângulo de Secundino, o narrador nos informa:

Secundino fazia silêncio, meio confuso. Então ela *queria* que o homem *fosse*, isto é, que o Silveira se largasse para Goianinha a fim de jurar no seu processo, aliviando-o de semelhante pesadelo? Queria, estava dizendo de sua boca. Era pois certo o que se espalhava a respeito dessa mulher generosa e valente. Feliz quem lhe caísse nas graças. E notava agora na parceira uma harmonia de traços, que não lhe tinha visto ainda, que venciam a rudeza dos modos da matuta, espalhando, como a frutificação do crotá, dentre os espinhos, um aroma denunciador.

Começou o rapaz a sentir-se muito grato àquela senhora (PAIVA 1993: 42, grifos do autor).

O amante é seduzido pelo princípio do *favor*, tradução do poder de Guida e, por extensão, do mandonismo. Será após um ritual de glorificação do “poder divino-monárquico” de Guidinha, em festa na casa de Silveira, que o ritual de sedução sugestivamente se traduz em posse – por parte da senhora. O desinteresse paulatino de Secundino por sua amante-senhora-protetora, e portanto o esfacelamento da relação entre ambos, processa-se pelo mesmo princípio, só que da face oposta: se em um primeiro momento Secundino foi alvo daquela mulher generosa; em um segundo, a opressão da senhora exercida para satisfazer a própria vontade cerceia o jovem nas suas expansões afetivas e sexuais. Se havia harmonia de traços no momento do *favor*, quando da opressão Secundino reflete sobre “o demo da Guida” (PAIVA 1993: 100), e reforça, por conseguinte, a própria ambigüidade da personagem:

[...] Na verdade que de pior? Uma sujeita casada com um homem que era um anjo de bondade, sério, que lhe zelava o cabedal de fortuna, e sadio, sem mau hálito, sem vícios, e que era homem só para ela... Que diabo! Não fazer mistérios dos seus desejos a um rapaz que não se julgava nem esses vigores, nem essas bonitezas... De certo não seria ele, Secundino, o primeiro! Porque mais de seus trinta de idade já ela gramara no costado, e esses apetites não deviam de ser acidentais pela natureza das coisas. Má essência, a Guida era má essência. Margarida não valia sacrifício (PAIVA 1993: 99).

Dentro da fabulação, a manifestação do mandonismo sobre o marido Quim se dá por uma espécie de opressão conivente, se assim podemos nos expressar. A esposa é a parte dominadora da relação por ser ela a responsável pela linhagem senhorial. Mais e fundamentalmente, Guida traz para o casamento, além da tradição e prestígio familiar, o dinheiro e a propriedade,

pois o “homem quando a desposara possuía apenas alguns vinténs de seu” (PAIVA 1993: 14). Não será de surpreender que, interpelada pelo marido ao dar esmola aos retirantes da seca, Guida responda: “Eu dou do que é meu!” (PAIVA 1993: 13). Entretanto, essa relação social de mandonismo entre marido e mulher se dá de maneira velada como observa sutilmente o narrador: “Ordens dadas o Quim referendava. Cada um moralizava o outro para moralizar-se a si próprio” (PAIVA 1993: 17). E a resposta reside no fato de que se, por um lado, Guida é uma proprietária-mulher e, portanto, detentora de poder, por outro, é uma mulher-proprietária que está inserida e condicionada a um universo de valores patriarcais – e ambíguos.

A condição *mulher* de Guidinha parece ter peso significativo na condição *proprietária*. Embora Guidinha seja a herdeira direta do poder de seu pai dentro do sistema de relações sociais daquele sertão, a senhora absoluta da região não exerce o mandonismo como homem, mas como mulher. O universo de valores patriarcais que enformam o mandonismo e suas manifestações (dependência, opressão, favorecimento e imposição da vontade senhorial) exigem de Guida um mimetismo social para o livre exercício de seu mando. Em outras palavras, Guidinha fica sujeita, nesse sentido, a tomar algumas atitudes que minimizem sua condição de mulher para, paradoxalmente, assumir atribuições masculinas - o mandonismo em sentido extenso. A atitude compensatória de Guidinha é buscar arrimo em uma sombra masculina, via casamento, aproveitando o corpo de homem para manifestar sua vontade/poder herdado. Daí a necessidade de velar a sobreposição da mulher sobre o marido na relação conjugal com Quim.

Nesse sentido, dentro do exercício do mando, Guida usa a figura de Quim como o meio para o exercício do poder herdado dos Reginaldos. Necessitando do auxílio político para salvar Secundino, será o Major, e não Guida, que vai procurar o Padre João Franco, o chefe do partido. Como representante da rainha, “o Quim largou-se com a exposição na ponta da língua” (PAIVA 1993: 71). A representação política, por assim dizer, é sempre mediada pela figura masculina. Guida está omitida dentro das ações de mando institucional propriamente dito, mas vislumbra-se sua mão por trás de tudo. Secundino só se dá conta de que Guidinha está no centro do seu caso quando ela própria se manifesta, pois até então pensava que o responsável por tudo fosse seu tio, o major Quim. Depreende-se, portanto, que a manifestação explícita do mando é da seara do masculino, e que Guidinha usa da figura do marido, por ser mulher, para transitar livremente dentro desse sistema de relações sociais como senhora *absoluta*.

Ao saber do adultério da esposa, Quim joga justamente com sua posição-chave de homem naquele sistema social para derrubar a esposa. A própria Guida, ao ser informada sobre as intenções do marido, percebe a situação desvantajosa em que se encontra, embora se desfaça de qualquer responsabilidade que tenha levado a tal situação, sob a desculpa de ofensa da sua honra: “Inventar divórcio contra ela?...por adultério?...Que estava sendo ela então para todo o Ceará, para todo o mundo, que a ruim fama corre mais que o pensamento, senão uma morixaba? Era mister uma desafronta capital de semelhante injúria. Questão de ponto de honra” (PAIVA 1993: 143).

Quando, dentro da fabulação, Guidinha assume visivelmente a direção dos atos de mando, inicia-se seu processo de decadência como Senhora do Poço. O seu poder, que não encontrava restrições, agora tem dificuldades de se efetivar, já sem marido, como na tentativa de matar Quim:

Guida havia tocado, anteriormente, para o mesmo mister que queria confiar a Venâncio, a dois sujeitos avezados ao uso da faca e do clavinote, o João Grosso e o Caetano, mas o primeiro se curvou com uma dor de banda, que sofria há tempos e lhe tirara a destreza, e o segundo foi logo dizendo francamente que o homem não saía da vila, tinha o mundo inteiro a favor, que ela mandatária estava debaixo, que por tudo isso o negócio não era nada seguro, e não era filho de seu pai que pisasse em ramo verde (PAIVA 1993: 150).

Não há mais uma sombra masculina que sirva de arrimo para os mandos de Margarida. Após a execução de sua última vontade, o assassinato do marido, Guida é levada presa e no mesmo passo desprezada pela mesma população que a glorificava quando casada: “Essa canalha chamava Naiú (personagem que a mando de Guida mata Quim) aquela que para eles era mais do que, para nós outros, a mulher de Pedro II” (PAIVA 1993: 162), sentença o vigário, ao final do romance.

A posição social de Luzia

Tanto em *A escrava Isaura* como em *Luzia-homem*, a ficcionalização da ambigüidade das heroínas se formula pelo descompasso entre a enunciação da voz narrativa – *hiper-adjetivação*, assertivas de valores – e o desenvolvimento da fabulação. O narrador em *Luzia-homem* é, como em *A escrava Isaura*, excessivamente presente. Ele tenta se esconder a partir do esforço de escola

em expor as cenas pictóricas que atravessam o romance. Na escolha lexical, constrói painéis que tentam *homerizar* a presença sertaneja, configurada socialmente no *retirante*. Entretanto, sua presença está marcada às vezes pelas assertivas moralizantes que o distanciam em certo grau da classe dos retirantes (mas não da personagem Luzia): “Houvera mesmo sérios conflitos e lutas sangrentas, tão abatido estava, naquela pobre gente, o senso moral” (OLÍMPIO 1980: 15), ou ainda na mesma página: “Possui (Crapiúna), apesar das duras feições, o encanto militar, a que é tão caroável o animal caprichoso, e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque, sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações da força”.

A voz narrativa, no movimento de distanciar-se do mundo narrado, traz para junto de si a personagem Luzia que se apresenta a partir deste princípio: ela não é igual a todas as mulheres. Nesse sentido, diz o narrador: “Não era mulher como as outras, como Teresinha, para abandonar a família, o lar, a honra, por um momento de aventura efêmera, escravizando-se ao homem amado” (OLÍMPIO 1980: 56). Ela se destaca da turba de gente sem “senso de moral”, mesmo estando no centro do catastrófico fluxo humano do sertão para o litoral e compartilhando o mesmo destino de tantas “almas miseráveis”. A resolução ficcional dentro dessa perspectiva é simples: Luzia é mulher de força descomunal, beleza atrativa e alma casta, virtuosa. É uma donzela-de-ferro, para usar expressão já cunhada pela crítica para a personagem, que se resguarda de todo o mal do mundo. Seu caráter deslocado de mulher naquele mundo fabulado sustenta-se pelo revestimento masculino de seu modo-de-ser-no-mundo. O choque entre indivíduo e sociedade, no romance de Domingos Olímpio, traduz-se no conflito amoroso que move a fabulação: o dilema amoroso entre Luzia, Alexandre e o soldado Crapiúna.

Constroem-se, portanto, a partir da perspectiva do narrador, duas espécies de realidades dentro do escopo do romance. De um lado, está disposta a turba de retirantes. Neste grupo convivem miséria, torpeza, vício, promiscuidade e decadência moral. Representa-se esse grupo pelo coro das mulheres que maldizem Luzia; pelos atos de Quinotinha, menina-amante de Crapiúna; pelos próprios soldados que cometem infrações, destacadamente o Crapiúna com seu desejo não correspondido por Luzia; ou ainda, mesmo arrependida, Teresinha, o oposto de Luzia. Do outro, está Luzia e sua virtude de mulher casta. É ao mesmo tempo mulher bela, com necessidades de preservar sua pureza física e moral, envolvida em laivos de sonhos românticos num meio que se mostra hostil, vista a situação pelo ponto de vista do narrador e da própria personagem. (Desse mundo participam também, vale destacar, Alexandre e a mãe da protagonista).

Entretanto, ao engendrar esse grande plano romanesco que se sustenta em um universo de valores marcadamente moralizantes, os quais por sua vez asseguram a elevação da personagem principal em face de outros destituídos, o narrador, a contrapelo da sua consciência, faz emergir as relações sociais de dependência figuradas no âmbito ficcional. Dizendo diretamente, os privilégios dispensados a Luzia – reconhecidamente merecidos pela perspectiva do narrador – conduzem a uma segunda camada de tinta que subjaz à história: a distinção da personagem Luzia somente se configura nas malhas da dependência social, traduzidas pelo *favor*.

No plano social, o caráter distintivo de Luzia reside na própria condição de *dependente*. Todos os personagens que estão em retirada do sertão pertencem àquela classe de “homens pobres livres”, mas dependentes, pois a natureza das relações com a classe dominante passa, em boa medida, pelo *favor*. Dentro deste grande grupo de “molambos” com “moral exígua”, Luzia posiciona-se como figura socialmente privilegiada pelo favor de um grande. É por essa perspectiva que as personagens encaram a heroína. Luzia tem privilégios em meio à turba. Ela é, em outras palavras, uma espécie de agregada. Utiliza-se dos favores típicos do agregado. Do “padrinho” capitão Francisco Marçal, “o homem mais popular da terra”, Luzia e sua mãe obtêm “uma casinha velha e desaprumada, onde se aboletou com relativo conforto” (OLÍMPIO 1980: 18); de Alexandre, caixeiro do Armazém do Governo e pretende da protagonista, recebe porção de ração extra que seria destinada a outros retirantes; dos homens da justiça, logra a soltura da prisão de Alexandre acusado de roubo no Armazém, bem como a prisão do soldado Crapiúna. Síntese emblemática dessas várias situações é a cena em que Luzia vende seus cabelos para a mulher do promotor a fim de conseguir a quantia de dinheiro necessária para pagar o “responso” a Rosa. Feita a transação, a protagonista pergunta se quer que ela corte o seu cabelo já, ao que responde a nova “proprietária” dos cabelos de Luzia: “Ao contrário – continuou a senhora – não os cortará. São meus, mas ficam na sua cabeça” (OLÍMPIO 1980: 91).

A ambivalência social de Luzia, portanto, corre nos trilhos entre dependência e autonomia, em que se expressa, ainda que apenas residual e simbolicamente, algum grau de apropriação de um indivíduo sobre outro. A nota de apartamento e de distinção com que o romance procura caracterizar a protagonista, em meio aos retirantes miseráveis e desfavorecido, não deixa de ter um ar de patético, pois ela se traduz no esforço inútil de heroizar uma liberdade que somente acontece quando produz a sua própria contraface, a dependência, o favor, em suma, as formas de dominação pessoal.

Duplicidades diversas

Procurou-se, neste trabalho, apontar os impasses da representação feminina na literatura brasileira da segunda metade do século XIX e início do XX a partir de posições sociais diferenciadas ocupadas pelas personagens dos três romances, posições estas que na verdade estabelecem parte da dinâmica de classe da sociedade brasileira desse período: o escravo, o proprietário e o “homem pobre livre”, mas dependente. O centro da nossa hipótese foi o de demonstrar que a configuração da personagem feminina se caracteriza por uma duplicidade, em grande parte contraditória, determinada sobretudo pela perspectiva do narrador em face da figura feminina e a sua inserção no mundo ficcional.

A duplicidade da personagem Isaura origina-se da sua condição de escrava-sinhazinha. Se a sua condição de escrava a submete socialmente, o seu reconhecimento como não-propriedade, como *pessoa*, ocorre, por parte do narrador e dos personagens – mesmo daqueles que propugnam posição antiescravista –, naquilo que nela são características e valores do sistema dominante aristocrático-patriarcal, a começar com a sua cor branca. A questão fundamental aqui não parece ser simplesmente constatar o lado esquemático do romance, que é verdadeiro, nem o seu viés, no fundo, escravista (talvez à revelia do próprio autor) – a questão principal que o romance de Bernardo Guimarães suscita são as razões das formas contraditórias de representação ficcional daquilo que está no centro das preocupações da sociedade brasileira, naquele momento: a legitimidade da instituição escravista. Talvez não seja de todo equivocado sugerir a hipótese de que a figura feminina da escrava fosse condição para o autor, não somente poder ficcionalizar o tema, como também alçá-la à protagonista do romance na medida em que o horizonte do público leitor da época era predominantemente feminino. Também a duplicidade que incorpora a personagem Isaura parece estar relacionada com este último ponto, o que significa dizer que, até então, não havia condições de representar a figura do escravo em *seus próprios termos*, ou seja, que não fosse a partir da idealização dos valores da própria classe dominante.

Também em *Luzia-homem* estamos diante de um impasse semelhante ao de *A escrava Isaura*. Ele diz respeito às formas de representação problemática dos *debaixo*, ainda que Luzia sugira ter sua extração social advinda de pequenos proprietários rurais³, ao contrário de Isaura que se encontra mesmo na parte mais rebaixada da escala social. Entretanto, na condição

de retirante, a princípio, Luzia se iguala à massa ao mesmo passo em que o movimento da narrativa como um todo é o de isolá-la em relação aos outros que se encontram na mesma situação de precariedade. Isolá-la em meio à narrativa significa elevar e idealizar certas virtudes morais – moralistas por certo, na maioria das vezes – abstratas da personagem, como a fidelidade familiar, particularmente à sua mãe, a “dignidade” de mulher por não se deixar levar por desejos sensuais fáceis seus e dos homens e, completando o quadro, a sinceridade ao seu coração romântico. Esta visão da personagem é emanada não somente de suas ações, mas também, e sobretudo, a partir do ponto de vista do narrador em relação à própria personagem. Por outro lado, e de modo totalmente inconsciente do ponto de vista do narrador, a sobrelevação da personagem se traduz numa rede de privilégios – seja do pequeno funcionário público, seja do manda-chuva do judiciário ou de figuras familiares a ele relacionadas – que tem o *favor* como mediação. Se do ponto de vista da narrativa esta rede de proteção cintila como uma espécie de inscrição dos privilegiados, na verdade, pelo que se percebe, ela apenas indicia o grau de dependência e de submissão imposto aos despossuídos.

Curiosamente, é no romance que tem como protagonista uma proprietária rural, um grande, é que a visão do mandonismo patriarcal, ostensivamente presente nos textos anteriores, se fará mais diluída do ponto de vista da voz narrativa. Ele se faz presente particularmente enquanto visão de mundo da própria Guidinha, mas não contaminará de todo a perspectiva do narrador, nem aquela será uma extensão da visão deste. Num certo sentido, é como se o narrador em *Dona Guidinha do Poço* fizesse girar os diversos pontos de vista dos personagens das diferentes condições sociais, da proprietária ao agregado, passando pelo chefe político, mas sem aderir a nenhum deles. O narrador parece suspender o seu juízo de valor para poder narrar, exceto em relação a uma ou outra observação que ele faz sobre o mundo sertanejo.

Assim, ao contrário de *A escrava Isaura* e de *Luzia-homem*, em que o ponto de vista narrativo como que entra em desacerto com a matéria narrada, ao tentar entrar em sintonia com o mundo das personagens, *Dona Guidinha do Poço* acaba por figurar com mais precisão o desacerto da própria vida, ou melhor, o caráter endemoniado de um grande, em sua versão feminina, quando cai em desgraça em razão dos mandos e desmandos de sua condição.

Notas

¹ Este artigo faz parte do projeto *Experiência Rural e a Formação do Romance Brasileiro*, em curso, financiado pelo CNPq.

² Entenda-se a noção do *favor* na já conhecida fórmula enunciada por Roberto Schwarz, que diz no ensaio “As idéias fora do lugar”: “Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessam. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm” (SCHWARZ 1977: 16).

³ Uma hipótese que mereceria exame e que não pode ser feita nos limites desse trabalho é até que ponto essa condição social de filiação a proprietários rurais empobrecidos pelos reveses da seca é o móvel tanto para a visão diferenciada que o narrador apresenta da personagem quanto para a própria auto-imagem de soberba que ela expressa de si mesmo em face dos desfavorecidos.

Referências bibliográficas

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-homem*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

PAIVA, Manuel de O. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Resumo

O trabalho tem como objetivo examinar a posição social das personagens femininas e a sua relação com o ponto de vista dos narradores nos romances *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, *Dona Guidinha do Poço* (1892), de Manuel de Oliveira Paiva, e *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio. Pretende-se mostrar como na disposição ficcional entre posição social da personagem feminina e ponto de vista narrativo configuram-se as relações de dependência, favor e mandonismo nessas histórias cujo trânsito ocorre entre o campo e a cidade.

Palavras-chave

romance brasileiro, experiência rural, patriarcalismo.

Recebido para publicação em

Abstract

This paper aims to analyze the relationship between narrators' point of view and the social position of feminine characters in the novels *A escrava Isaura* by Bernardo Guimarães, *Dona Guidinha do Poço* by Oliveira Paiva and *Luzia-homem* by Domingos Olímpio. It attempts to show how both characters' social position and the point of view depict social relations of dependence, of dominance and of favoritism in the narratives whose settings are both urban and rural.

Key words

Brazilian novel, rural experience, patriarchy.

Aceito em



A 'SABEDORIA MORAL'. O APELO DA DESTRUIÇÃO

Ronaldo Lima Lins

Os problemas fundamentais da existência política na história são mais perceptíveis nas épocas de crise, isto é, no momento em que a ordem de uma sociedade vacila e se desintegra, do que durante períodos de estabilidade.

Eric Voegelin. *A nova ciência do político*.¹

A marca principal da história da humanidade talvez consista no fato de que os homens nunca estão satisfeitos. São dotados, como diz Ernst Bloch, de uma fome que não se sacia com comida. É o que os leva ao exercício da crítica e, nos momentos de acirramento de tensões, a extremos que promovem reviravoltas surpreendentes. É igualmente aquilo que impediu que as tiranias se perpetuassem. Nem por medo (não obstante o medo represente importante fator de inércia) o pensamento se cala e o silêncio invade de maneira completa a convivência entre as pessoas. É verdade que o mundo conhece pela primeira vez, nos nossos dias, um tipo de dominação diferente, suave (encantador), se comparado aos outros. A dominação que nos caracteriza depende do aval de cada um, de um acerto, senão do conjunto, da maioria dos cidadãos envolvidos. Cada medida do governo se faz¹ acompanhar de avaliações de opinião, como se estas, como um termômetro, subissem de acordo com um metabolismo das moléculas sociais. Ignorá-las constitui um risco que a política não pode correr, diante de eleições que se avizinham e ameaçam com a alternância de poder. Entre as suas leis, esta é uma das principais da versão moderna do sistema democrático. Por outro lado, como afirmava Adorno, inventamos uma sociedade plebiscitária na qual o eleitor vota sim até quando vota não. Biografias se mostram irrelevantes no circuito de uma direção que passa por cima de indivíduos e continua funcionando, mais ou menos bem, independentemente de nomes e de personalidades. Assim, a adesão se realiza e realiza, ao mesmo tempo, a natureza do tipo de organização em vigor. Isto não quer dizer que o acordo funcione em termos absolutos.

A insatisfação atinge alguns. São aqueles que não se conformam e que sustentam o papel da crítica, como sempre aconteceu, mesmo que a maioria não se incline a escutá-la. A insatisfação e a crítica promovem o surgimento de novas concepções, delirantes ou não, pouco importa, porque sabemos que as concepções delirantes levaram, muitas vezes, os homens para frente.

Seja como for, na medida em que a adesão se efetiva em proporções consideráveis e que a maioria não abre a mente para escutar ponderações, é certo que permanece um panorama de euforia, de vitória e, também, de abuso de tanto poder.

O desaparecimento de perfis vinculados de personalidade, no governo ou fora dele, no ambiente intelectual, por exemplo, sugere uma força de unanimidade e uma perpetuação. Os intelectuais como Sartre, e com a repercussão e o prestígio que este conseguiu em vida, deixaram de existir na atmosfera da pós-modernidade. Sumiram igualmente os estadistas de relevo, atores de graves reviravoltas de âmbito internacional, substituídos por outros de personalidade menos forte, porém mais aptos a aceitaram a transferência periódica de poder. Não é uma coincidência, ao contrário do que possa parecer.

No âmbito das idéias, se as personalidades apresentam perfil baixo, de menor relevo, o impacto que a obra resultante de seus esforços obtém é muitas vezes compatível, a despeito da qualidade, com o espaço que fisicamente o autor ocupa, com suas opiniões sobre as circunstâncias. Escritores podem ser maiores ou menores do que as obras, mas o prestígio delas se equilibra com o prestígio deles, numa espécie de permuta em que um lado enriquece e chama atenção para o outro. Não há como ser diferente numa atividade que tem na vida os focos de sua inspiração.

O escritor se protege atrás da obra, sendo ele, por outro lado, com suas inquietações, dúvidas, dissabores e alegrias, a questão mais importante de suas indagações. Aprendemos isso no século xviii, primeiro com a figura de Rousseau, mas também com o elenco de autores que o acompanharam na galeria de grandes nomes que os séculos xix e xx produziram. No universo de discussões laicas onde se situaram, estávamos sozinhos e sem salvação. Olhávamos o que fazer com as nossas mãos e acreditávamos que elas, e somente elas, nos levariam a algum lugar. Cumpria dentro disso, com efeito, extrair o código de moral dos novos tempos, para entender a complexidade do que se passava. Contudo, a época não conseguiu produzi-lo. Limitou-se a arruinar, pouco a pouco, tudo aquilo que até Kant se considerava como *imperativo* e suas justificativas.

É interessante que Sartre, embora sem terminá-lo, julgou semelhante desafio um trabalho importante no interior da filosofia. Lançou-se à tarefa e reuniu uma quantidade de notas, não obstante não tenha chegado a lhes dar uma forma final. Ele era, por excelência, como se sabe, *o* Filósofo (com maiúscula) daqueles tempos, ainda que houvesse outros. Mas era *o* filósofo na medida em que evitava ilusões e mirava exclusivamente no que comprovasse dentro das possibilidades de sua razão. Além disso, testava, a cada passo, as idéias no terreno das discussões práticas. No seu existencialismo, não havia lugar para Deus, porque ninguém chegou a provar a sua existência, o que não significava que, por isso, devêssemos vagar, desconsolados, nas estradas do mundo. Como os homens criam projetos, criou os seus – e foi em frente.

Seja como for, instiga verificar que, nas notas do *Cahiers pour une morale*,² livro editado depois de sua morte por Arlette Elkaim-Sartre, Deus é uma de suas primeiras palavras, é verdade que servindo de contraste para o que se segue.

Ele diz que, para quem afirma a presença de Deus, entende-se o que o leva a praticar o bem para ser uma pessoa moral. É para louvá-lo que a moralidade se afirma. O Santo, em seu nome, deseja ser o melhor, o mais moral de todos os homens. No entanto, se Deus morre, o Santo não passa de um egoísta. Que ele tenha a alma bela, só serve a ele mesmo, o que envenena a máxima segundo a qual se pratica a moralidade para ser moral.

Sartre acrescenta:

É preciso que a moralidade se ultrapasse em direção a um objetivo que não se encontra nela. Dar de beber àquele que sofre de sede, não para dar de beber, nem por ser bom, mas para suprimir a sede. A moralidade se suprime, colocando-se, ela se coloca, suprimindo-se. Ela deve ser escolha do mundo, não de si.³

O que se encaminhará, a partir de tais ponderações, dependerá de diversos fatores, inclusive históricos, para ganhar sentido. E dentro desses fatores, como passamos a conhecê-los, nada se mostrará bastante rígido para sustentar valores, por melhores e mais antigos que sejam.

A hipótese segundo a qual a humanidade, saindo do estado de natureza, e desenvolvendo meios para dominá-la, prosseguiria no seu curso sem grandes obstáculos, logo se revelou problemática. Em sociedade, os conflitos se acentuam e nem sempre encontram solução, antes que se mobilize a capacidade de destruição dos lados em conflito. Examinando o assunto de mais

perto, verifica-se que a filosofia se preocupou com ele, ainda que perplexa, por observar que, a despeito de tudo, o que parecia impossível ocorria: a aposta na permanência. É um traço que intrigava Kant – e intrigou uma lista de pensadores, de Hobbes a Hegel. Como a violência se acha embutida em cada um, imaginar que não se levante e se derrame como num vulcão pressuporia a existência de uma força superior, durante muito tempo associada a Deus. Com a elaboração da *lei moral*, Kant cavou um lugar para que interesses íntimos, baseados num princípio de autopreservação, também interferissem detendo às vezes no limite o que, em outras circunstâncias, promoveria a catástrofe e levaria o conjunto da comunidade ao naufrágio, à solução final dentro de suas questões. Para Kant, a vontade, esta qualidade que nos leva ao progresso e aos infinitos da curiosidade, imperiosa como é, representa a fonte das fagulhas da discórdia. Daí a conveniência de algum fundamento que, na hora precisa, retenha os impulsos. Por isso, acima das demais, uma vontade tem de prevalecer, a de continuar a viver, autêntico lubrificante da *lei moral* e seus bons efeitos. É talvez, ainda, a despeito de tudo, a razão pela qual as nações, agora com o arsenal nuclear, resistem a utilizá-lo como instrumento de dominação: uma vontade prevalece e ajuda a organizar e conter as outras.

Alguém dirá que a eficácia da Teoria Crítica elaborada pelos pensadores da Escola de Frankfurt se ligava aos acontecimentos da II Grande Guerra e aos horrores que provocou. Sartre, que a viveu, durante a ocupação dos nazistas na França, não teria, igualmente, conseguido superá-la, gozando de um sucesso de uma retórica que evocava, mesmo sem querer, o passado recente. Depois dos anos 80, com a memória se afastando daqueles episódios, o mundo caminhou para opções surpreendentes e já não se interessaria por reflexões vinculadas a outro contexto. Caberia descobrir motivos novos. Sem Deus e sem ideologias para segurar uma lei moral, a indústria de consumo lançou mão de produtos que dispensam conteúdos filosóficos, enquanto emitem sinais segundo os quais, em nossa vida curta, melhor é gastar o dinheiro do que armazená-lo no banco ou embaixo dos colchões, como agia na sociedade de poupança. Canalizaram-se as vontades, as grandes e as pequenas, sem receio de, com isso, criar uma situação de frieza e desgastar as noções de fraternidade. O consumismo implica em mobilização de recursos crescentes, além do dispêndio constante, gerando, por seu turno, mais frieza, indiferença e desconhecimento do outro. Aqui, sim, e agora, se justifica a famosa frase da peça de Sartre “o inferno são os outros”. Trata-se da vontade, afinal de contas, mas da banalização da vontade. A alegria originada pelo

poder de compra não tem corda bastante para assegurar o conforto interior. Atender às suas reivindicações cria um indivíduo pior. Como as crianças mimadas, às quais os pais corujas cercam de brinquedos e carinhos, a falta de controle sobre a vontade gera o fenômeno da crueldade em proporções cada vez maiores. Para investir no conforto interior convém trabalhar com outros tipos de compensação, diferentes daqueles que estimulam apenas o egoísmo e a satisfação exclusivista. Note-se que, ao contrário do que parece, o consumismo não inclui: segrega. Se todos são atirados no mesmo impulso, enquanto uns o realizam e outros não, a exclusão se transforma num dos elementos da alegria, a de possuir e exhibir o que os demais não possuem. Não é difícil imaginar até aonde se chegará com isso. Claro que, como diz Kant, todos nos movemos pela noção de felicidade. O problema começa quando se deve saber de qual felicidade se trata. Aqui também o consumismo das sociedades pós-modernistas comporta uma espécie de aprendizado, como se, desde os gregos, não devêssemos ignorar o caráter temporário das alegrias, quaisquer que sejam.

É como se um cansaço houvesse tomado conta dos nossos sentimentos – e aceitássemos, sem muito pensar, as alegrias pequenas da compra de objetos sem valor. A lógica de semelhante sistema está em garantir um fluxo de alegrias pequenas para que não se fique muito tempo sem elas. Se a comunidade dos homens, ou pelo menos a sua maioria, pudesse desfrutar de estados de espírito semelhantes haveria a diminuição das tensões e uma redução drástica dos conflitos. Este é o enunciado, o ovo de Colombo, no qual a ordem se baseia. O problema é que, como assinala mais uma vez Kant, o reverso do princípio da moralidade consiste em fazer do postulado da própria felicidade o fundamento determinante da vontade. Isto porque a alegria e a felicidade constituem conceitos que dependem de outros e existem em contraste com os seus opostos: a tristeza e a infelicidade. Ninguém que jamais conheceu a tristeza pode estar em condições de reconhecer e valorizar a alegria. O sofrimento é parte preponderante do aprendizado. A lei moral kantiana se liga, por conseguinte, à ausência de felicidade, como se liga, igualmente, à idéia de felicidade. Soma-se a isso o fato de que, posto em termos absolutos, um ambiente de alegrias contínuas transformaria pessoas em zumbis, sempre dotadas de um riso idiota e desprovidas de liberdade para dizer não, pela incapacidade de abrir mão de suas conquistas descartáveis.

No pouco espaço que lhe sobra na ditadura do consumo, a literatura mergulha, ao contrário, nos lagos profundos da aventura humana. Quem

consome mercadorias e vive desse consumismo, termina consumindo pessoas com a mesma avidez e irresponsabilidade com que se relaciona com os objetos. Não aprende a medir atitudes. Tendo em vista que as atitudes estão na raiz da comunicação entre os pares, a monotonia dos gestos e dos discursos aumenta o sentimento de solidão e a consciência da utilidade no mundo, já que “utilidade no mundo”, melhor dizendo, a razão de ser, é algo que não se sustenta no vazio. Somos seres que precisamos do reconhecimento e da confirmação no cotidiano da sobrevivência. A obrigação de estar alegre, de evitar a tristeza, como se fosse uma qualidade negativa, se esconde a sujeira para baixo do tapete, não a elimina. Logo ela ressurgirá com as contas de sua cobrança.

Ao tempo de Platão, considerava-se que a moral ocupava um lugar entre os conceitos de sabedoria, em nada menos importante do que os demais. A expressão que se usava era “sabedoria moral”, isto é, algo que implicava em refinamento da inteligência e das atitudes. Platão pertence a um tempo e a um povo para os quais, como assinala Werner Jaeger, tinha-se a maneira como uma arte. Daí se empregar, ainda, junto aos temas da “sabedoria moral”, o critério da beleza.

No livro *Cármides, o da sabedoria moral*,⁴ a conversa se inicia com a admiração sobre a beleza de um jovem. A uma observação de Crítias, para o qual as roupas contribuam para a admiração dos outros, restando a ver como se faria o julgamento diante da mesma pessoa sem elas, Sócrates responde citando a “beleza da alma”, no que todos parecem de acordo. O jovem, além de bonito, possui um gosto para a filosofia e para a poesia. Ele se enquadraria na herança de Sólon. Haveria, portanto, um tripé na questão da “sabedoria moral”, passando pela beleza da alma e por um certo tipo de vivência que inclui a arte poética. Para firmar as linhas da conversa, convidam Cármides a estar presente, o que resultou, primeiramente, num êxtase de admiração. O jovem era bonito e o grupo, sem exceções, desejava ficar perto dele. O debate se aprofunda e a sabedoria emerge como tema, na condição de um instrumento que promove o bem. Para tornar-se melhor, a humanidade deve aprimorá-la. O conteúdo da troca de idéias desemboca na máxima “só sei que não sei”, preceito que, por outro lado, incorpora a noção de modéstia e que se integra, como se imagina, nas categorias da “sabedoria moral”. É um debate de um tempo que ficou para trás. Agitados por mil afazeres na organização dos dias, nós não separamos um lugar nas nossas atividades para nos deter no assunto. A própria filosofia deixou quase totalmente de lado as investigações morais. O que importa, diante disso, é o tipo

de mundo que estamos criando e quais os códigos que passamos a aceitar. Também é verdade que, apesar de tudo, ficou-nos um certo fascínio por indivíduos que exercitavam até a sofisticação o pensamento sobre a conduta.

Posto de lado o fascínio, no entanto, o episódio de *Cármides*, se não figurasse nas obras de Platão, soaria aos ouvidos, no século XXI, como distração de desocupados, sem importância. Substituímos ocupações filosóficas por jogos solitários nos quais o adversário não é o amigo, mas a máquina.

A “beleza da alma” e a “sabedoria moral” representam pressupostos percebidos por Platão como possibilidades de nos colocar acima das divergências na violência que nos cerca. Haveria, assim, meios de fazer face a elas, através do reconhecimento de que, não obstante as tensões estejam em nós, devemos nos manter conscientes delas e desenvolver instrumentos que se abram para um processo de auto-superação. Mais uma vez, para os gregos, a salvação levaria à filosofia e à capacidade da inteligência, temperada pela sensibilidade, de descobrir as saídas.

No romance de Paul Auster, *Noite do oráculo*,⁵ o confronto que opõe Sydnei Orr ao chinês chega às vias de fato de uma forma surpreendente, como se o acirramento houvesse ocorrido por inadvertência ou através do elemento de choque cultural entre o norte-americano e o emigrante de outro continente. Não se imagina, em princípio, que aquelas duas pessoas se exasperariam a ponto da agressão física. Um dos contendores, ademais, acabara de sair de um longo tratamento hospitalar. A natureza da divergência apontava na pior das hipóteses para um estremecimento nas relações, um rompimento na cordialidade que haviam construído no primeiro encontro. Mas, comprovando que caminhamos sobre minas, o descontrole tomou conta da situação e permitiu que degenerasse. Pouco depois, ainda sob o efeito da surpresa, Sydnei Orr retorna à casa mais desamparado do que nunca.

Faz parte da natureza humana, com certeza, andar sobre minas. Nunca se sabe onde estão escondidas e quando começarão a explodir. A diferença entre nós e os outros, nossos antepassados, é que deixamos de nos preocupar com isso.

A especulação dos amigos de Sócrates em torno de Cármides, afinando os temas da sabedoria, conduz a reflexão a uma das áreas mais importantes da existência social: a conduta. Na sociedade de massas, pela velocidade dos acontecimentos e pela multidão de pessoas envolvidas, os mecanismos aperfeiçoados passam por vias que já não dependem do raciocínio ou de uma ponderação madura. Nenhuma das invenções da indústria desce a fundamentos para corrigir ou contornar a gravidade de certos problemas.

Atuam na superfície, dando a impressão de que se fez alguma coisa. Daí o espanto, a sensação de perplexidade quando, de cidadãos pacíficos que éramos (e um escritor, no caso), vemo-nos metidos numa briga em estado de selvageria. Um povo inteiro agiu assim, às vésperas e durante a II Guerra – e se tratava de um dos mais cultos e civilizados da Europa. Ninguém nos dias que correm se acha imune ou incapaz de deslizar para cair no túnel de tais armadilhas.

O conceito de “sabedoria moral” não visava somente o comportamento em sociedade. Depois de Kant, ficamos com a impressão de que o tema girava em torno desta premissa. “Sabedoria moral”, uma vez estabelecida como disciplina, antes de caducar e se enrijecer no século XIX, preparando a área para uma rejeição geral e um cansaço da questão filosófica, até o abandono puro e simples, era algo que tinha em mente um processo de autocohecimento, de um pensamento que se voltava para o pensamento, como se, para lidar com suas características, cada indivíduo tivesse a necessidade de entendê-las, uma vez que no centro se colocava o homem e seus dilemas.

Esforços no sentido de evitar a erupção da violência, o impulso da destruição, inerente à vida, caem por terra, se não nos ocuparmos, paralelamente, de trabalhar com as formas de conduta. A literatura denuncia. Está nos poros da narrativa a marca de uma opção que, fechando os olhos para o indivíduo e suas ambigüidades, supõe colocar em curso a banalidade dos sistemas de adesão. Isto porque, é possível aderir na superfície, sem que, nos lagos profundos, a lama da ignorância e da selvageria não aguarde o momento de emergir. Sócrates registra para Crítias a compreensão de que sabedoria representa uma ação em progresso, um percurso que não chega ao fim e que não pode, só por isso, ser abandonado, como interesse supérfluo ou sem efeito ao primeiro exame. Sabedoria, dentro desta visão, pede muito e nos dá pouco, daí a fadiga que certos períodos inclinados à futilidade demonstram como reação frente a ela. Na nossa sociedade, substituiu-se o saber por uma especialização do conhecimento, o bastante para um desenvolvimento inigualável da indústria e uma robotização dos seres comuns: sua transformação em repetidores e reprodutores de verdades consagradas. Isso explica a força da imprensa na derrubada ou na afirmação de mitos. Como não ignora que “faz” a cabeça das pessoas, sobretudo pela televisão, escolhe temas que sejam mais ou menos sensíveis e armam campanhas, obtendo a adesão das massas. Vale-se de técnicas para tanto, para aumentar a eficiência, porque a sua base de atuação já se coloca como suscetível à manipulação. Um indivíduo avesso ao pensamento solicita que pensem para

ele, delega competência para tomar decisões e apenas avança, sem segurar o leme, rumo ao seu futuro indefinido. Chegamos ao falado encontro da civilização com a barbárie, se é que o termo civilização possa ser adotado como referência somente a áreas de aperfeiçoamento, deixando de fora o resto da existência individual ou social.

Quando Bataille e René Girard reconhecem o estado de latência da violência e o atribuem ao acúmulo de tensões, tocam num problema real. Examinam as medidas tomadas nas tribos primitivas e as formas intuitivas que usavam para restabelecer a paz e a normalidade no convívio. Trataram do assunto como sociólogos. Um filósofo, como Sócrates, teria de descer aos detalhes e considerar cada um de nós como fonte de reflexão, com capacidade para parar, duvidar e crescer. No meio da multidão, um filósofo se escandalizaria com a cerimônia do sacrifício, compreendida ou não como religiosidade. O que lhe despertaria a atenção seria a aceitação passiva, a partir da liderança sacerdotal, rumo às piras do holocausto. Foi a crítica perplexa que provocou em Hannah Arendt o questionamento sobre os judeus, quando seguiram sem revolta para os fornos crematórios.

Como explicar aquilo? Por que não se revoltaram, porque entregaram a vida sem luta, ainda que lutar significasse, de qualquer maneira, a morte?

Talvez eles não estivessem, como também não estamos, aparelhados para este extremo de atividade, talvez não se houvessem condicionado a pensar e reagir. O exercício da reflexão não retiraria de Eichmann o comando do morticínio mais do que do outro, na ponta do sistema, daquele que deveria obedecer para que as manobras se realizassem sem obstáculos, como agradaria às autoridades nas hierarquias superiores.

Note-se que Sócrates, quando defende a sabedoria, não pretende um processo de desaceleração na condução do universo social. Saber ou buscar a sabedoria não implica necessariamente a interrupção de atividades e sim a mudança de foco com que observamos as coisas enquanto atuamos sobre elas. Afinal, para ele, o saber é belo. A lentidão não acrescenta beleza, muito pelo contrário. Trata-se do uso, do hábito, dos modos como encaramos os dilemas e neles tentamos descobrir as soluções. A ser verdadeira a posição de Sócrates, cairia por terra o argumento de nossa fase de vida contra a filosofia, o de que se perde tempo com ela. A medida de tempo utilizada para a comparação destruiria toda e qualquer postura teórica e privilegiaria apenas o lado pragmático dos esforços. O que não estivesse sobre a bancada dos laboratórios, ocupando um espaço no pensamento dedutivo, inviabilizaria o cerne da experiência. Não podemos prescindir da razão, só podemos exigir

menos dela – ou mais, de acordo com os nossos interesses. Daí ser a pressa um ingrediente da ideologia, muito mais do que uma peça para a eficácia na produtividade real.

Nas ruas das grandes metrópoles, aí sim, vista de cima, a multidão evoca uma comunidade de formigas operárias, no afã de levar comida ao formigueiro. O trabalho exige, junto com a disciplina, resultado, julgado segundo critérios quantitativos. Nós agimos, por conseguinte, de um modo na superestrutura e de outro na infra-estrutura. Mesmo no sistema capitalista avançado, não há como descartar as posições de Sócrates. A filosofia não só se justifica como faz falta. As sociedades que não a empregam, terminam por pagar um preço pela desatenção.

Em sua obra sobre a razão prática, Kant salienta que a moral “não é propriamente a doutrina sobre como nos tornamos felizes”, mas antes um meio de nos tornarmos dignos da felicidade. “Digno” aparece no texto para indicar uma necessidade, uma preparação para alcançar o patamar superior. Dignidade já constitui, aqui, um conceito de caráter moral. Não há como não inferir na frase, em última análise, a ênfase dupla, de imperativo, com que aparece na linha da argumentação. No íntimo, estamos conscientes disso.

Novamente, nos vem à mente, a título de exemplo, a cena de Auster, um pouco antes do conflito físico da luta entre Sydnei Orr e o chinês. Este o havia levado a um “clube noturno”, para que avaliasse em sua opinião a conveniência ou não de nele investir. O jovem escritor, mal entrara na casa e constatara, criticamente, de viva voz, que se tratava de um bordel, contra a opinião do amigo para quem ali havia apenas um lugar, com mulheres nuas, para os homens relaxarem. O detalhe é que Orr, de início repugnado e disposto a resistir, em nome da fidelidade à esposa, no minuto seguinte aceita praticar sexo com a bela caribenha que lhe é apresentada. Ela tinha a pele escura e luminosa tão atraente que se lhe tornou irresistível. Pediu permissão para tocá-la. Foi o primeiro movimento para se retirarem e entrarem numa cabine. O fato bastou para que retornasse a casa com um peso, certo de que errara e de que se tornara indigno do afeto que a esposa lhe dedicava.

O que acontece aciona um gatilho, não de imediato (a mulher continua desconhecendo o ocorrido), mas na condição de vetor invisível partícipe do mistério que nos envolve, estejamos ou não conscientes de suas intenções. Por coincidência, é quando deixa de se tornar digno da estrutura montada de sua existência, que Orr chega a ponto de analisar e descobrir inclusive os antecedentes dos relacionamentos da mulher antes de aceitá-lo e passar a viver com ele. A história é contada como se as coisas pudessem ficar algum

tempo no ar, numa levitação, e desabar, por estranhas manobras da física ou da magia espiritual, sobre a cabeça das pessoas. É como se as vítimas, além de vitimadas, figurassem, num ponto qualquer de suas trajetórias, como o algoz a atingir. No universo de Auster, ninguém, finalmente, se mostra digno da felicidade. Os poucos que a detêm, só conseguem segurá-la durante um certo tempo, antes que a maré suba e os leve na correnteza.

É uma lição que se acha na raiz da literatura contemporânea, ainda que esta não a coloque com clareza ou através de mensagens de caráter moralista. Estamos num mundo que não isenta a ninguém, um ambiente que já não permite as saídas de Rousseau, retirando-se de Paris para viver por sua conta, no meio do campo, a copiar partituras musicais. Nenhum refúgio surge bastante protegido para retirar alguém do circuito e poupá-lo da contaminação. Eis o motivo pelo qual a falta de atitude ativa não se oferece como alternativa, separando os militantes dos não-militantes. Todos, os que assim desejam e os outros, agem e colaboram, inclusive os puristas.

Se em Auster a conclusão não se mostra evidente, exigindo que o leitor se aprofunde, camada por camada, em Coetzee, talvez porque escreva a partir de um país pobre e desigual, a dedução vem a reboque e soa clara, impossível de não detectar. Num instante qualquer da história, numa crônica reiterativa de opressores e oprimidos, o mais inocente dos cidadãos contribui, mesmo sem querer, para que as ações se precipitem. O capitalismo, como vimos, acabou com a possibilidade da inocência. E, se entendermos que os acontecimentos recebem o aval da população, então podemos admitir que não caminhamos às cegas para o desastre, caminhamos em sua direção certos e seguros do que fazemos, não obstante não avaliemos a extensão e a gravidade do desfecho.

A dignidade em Kant ainda se liga à hipótese de Deus. Em nosso universo, Deus e a religião são refúgios, não propriamente antagônicos, à corrente dominante, mas coerentes com ela e determinados a fortalecê-la. Vai-se ao Templo ou à Igreja para neutralizar, em termos espirituais, a sensação de fraqueza, de ser incapaz de continuar, de encontrar um lugar ao sol. Os fiéis não pertencem a uma comunidade, a não ser quando protegidos pelas paredes do local de oração, onde cada um compartilha angústias e fragilidades. Na experiência laica, onde devem passar a maior parte de suas biografias, trabalhando e buscando meios de sobrevivência, nada confirma a presença de Deus e da religião. Daí a cunha, o fenômeno das duas vidas que se cria em função da ambigüidade. Até os religiosos sabem que a religião não passa de um sedativo, de uma compensação no oceano de males que agitam os mares navegados.

A comparação de Auster com Coetzee, apesar das diferenças que os separam, destaca um ponto em comum que pode ser estendido a uma forte quantidade de autores, permitindo que separemos, para examiná-lo com atenção, um material da época. Coetzee deixa subentendido que “um dia, inocentes pagaram; hoje ou amanhã, inocentes pagarão”. Liberamos, desprovidos do princípio da “sabedoria moral”, de Platão, enquanto despendemos energias infinitas construindo, a sedução da destruição numa escala nunca vista.

O que *falta* ao homem? Ser seu próprio fundamento. Por que e em que esta falta aparece? Na e pela liberdade. Pois a liberdade é precisamente o fundamento. Há manifestação da liberdade quando este objeto só é compreendido na medida em que lhe atribuímos um projeto por fundamento.⁶

A qualidade dos projetos deve ser levada em conta pelo que mobilizam e entusiasma, perdurando além do minuto seguinte à da mera alegria circunstancial. É curioso observar que, no momento em que as opções circulam pelo mercado das superficialidades, basta examinar que veremos como a liberdade escasseia e desaparece do horizonte, ainda que transmita a impressão individual de estarmos na plena posse dos movimentos e das vontades.

Sartre tem razão quando aponta para os dois problemas e os articula em conjunto. A falta de fundamento repercute na falta da liberdade, na apatia, no estado de aceitação passiva dos comandos de cima, privando o indivíduo da sua capacidade de escolha e de resistência. São sintomas de fácil percepção nos regimes autoritários, quando as pessoas dispõem de poucas áreas de manobra para a expressão individual.

Como lidar com o problema, no entanto, nas democracias burguesas representativas?

Esperar a próxima eleição se justificaria como resposta, se não estivéssemos, como assinala Adorno, em regimes plebiscitários em que se diz sim até quando se diz não. Em tais situações, pode-se detectar o rumor da crise, através de sinais que pipocam, prenunciando conflagrações. É verdade que, na observação de Sartre, se insinua uma postura existencialista, com ênfase na particularidade das angústias. Como, sem chegar ao socialismo, nós nos aproximamos cada vez mais de uma sociedade “igualitária”, de massas, na qual as diferenças se diluem ou tendem a isso, por meio das possibilidades de consumo, também parece certo que o nível das exigências se reduziu.

A ninguém é dado prever o que ocorrerá amanhã. Estamos, por outro lado, de certa maneira, numa lógica de experiências inéditas, restando-nos,

para a reflexão, o confronto com o passado e as referências da história nem sempre semelhantes em termos de contexto. Contudo, se mudou na superfície, a humanidade continua a mesma, com características parecidas na psicologia das formas de comportamento. A riqueza efêmera dos produtos de consumo não elimina a carência de valores. E, neste ponto, o raciocínio sartreano não se desvia do alvo: o que não é fundamento e ainda sim se consome como fundamento constitui fuga, válvula de escape por onde a pressão da frustração procura sobreviver e manter o fôlego da esperança.

Há instantes em que nos dobramos por falta de outras oportunidades. Não seria a primeira vez em que isso teria lugar, mas, dobrando-nos, uma luz se acende como aviso de que algo caminha mal e a confusão de vontades (da imediata à mais profunda) é vivida como falta de reconciliação interior. O resultado se traduz como rejeição do eu contra o eu. É assim que se troca a satisfação imediata por uma insatisfação constante, gerando um moto perpétuo de correções de correções no qual cada vez mais necessitamos de recursos para alimentar as vaidades e os pequenos desejos.

O que falta ao homem é ser o seu próprio fundamento, salientava Sartre. É afirmativa que enuncia um diagnóstico, como se os esforços realizados afastassem em vez de aproximar o homem de si mesmo. Na verdade, desde o final do século XVIII, o abismo entre o eu e o outro se mostra equivalente ao abismo no eu consigo mesmo. É como se cada ação aviltasse, de alguma forma, a natureza individual. Na sociedade de massa e de consumo, deixamos de nos interessar pela profundidade das nossas questões e nos acomodamos ao desvio do olhar, sempre pronto a se dispersar e a vagar por devaneios de compra. Não é o ser, portanto, que constitui o seu fundamento, mas o conforto, a busca pela riqueza material, a aquisição do último *gadget*, a bobagem de um sucesso da indústria fonográfica... Por outro lado, o outro foi deixando de ser um semelhante para se tornar um competidor, situação que o transforma novamente em semelhante, pelo impulso, não pela natureza, uma vez que todos competem com todo mundo.

O fundamento não deixou de se revelar uma possibilidade e não se dissolveu completamente como questionamento na atmosfera rarefeita de idéias e de oportunismos que caracteriza a época. Continuamos a precisar dele. Ao mesmo tempo, uma resistência, um desestímulo, roubam o tempo e retiram a substância na vontade da procura. De vez em quando, tropeçamos numa imagem ou numa palavra que nos restituem à consciência da inautenticidade, de girarmos em torno de fraudes e de miragens, e nos preocupamos diante de uma realidade que faz da falsificação e do efêmero

as suas moedas principais de valor no mercado dos sentimentos. Somos levados então a reconstruir a pergunta acima e a entender que, como se a tivéssemos obtido, sem obtê-la, a liberdade nos escorregou das mãos e nos tornamos apáticos, repetitivos.

Kant conclui o seu livro sobre a razão prática com o reconhecimento de que estudara as tendências e as predisposições morais da natureza humana. Não pretendia emprestar traços que não lhe pertencessem. Não trabalhava com hipóteses de desfiguração, como Rousseau, quando comparou os seus contemporâneos com o selvagem (eles hipócritas e corrompidos pelo luxo e pela riqueza e este dotado de superioridade de alma e nobreza de comportamento) e mencionou a categoria de bondade natural.

Seduzidos pelas máquinas que criamos, damos hoje a impressão de imitá-las e expressamos, na existência da prática social, a idéia segundo a qual elas se mostram mais perfeitas e mais confiáveis do que nós. Devemos nos conformar, ainda que necessitemos comandá-las, com a posição de repetidores, acionando os botões que colocam as linhas de produção em movimento. Quando falham é, na maioria das vezes, falha de quem as conduziu ao impasse, por inadvertência ou por incompetência. No confronto, perde-se alguma coisa. Perde-se, sobretudo, o apreço da auto-estima. É a razão pela qual, ao contrário de Kant, já não conseguimos examinar os fatos como uma conseqüência de um encontro entre o eu e o eu, mas antes como resultados de um desencontro, com o seqüito de violências às quais passamos a nos habituar.

O conceito de destruição chega, assim, fechado numa circularidade, ao local de origem. Leva-nos para onde não queremos e se vale de nossa vontade para prosseguir, com controle menos do que relativo, na crise e em seus desdobramentos.

Notas

¹ VOEGELIN, Eric. *La nouvelle science du politique, une introduction*. Trad. Sylvie Courtine-Denamy. Paris: Seuil, 2000, p. 34. Versão nossa.

² Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard, 1983.

³ Idem, pág. II. Versão nossa.

⁴ Cf. PLATÃO. *Cármides, o de la sabedoria moral*. In: *Obras completas*. Trad. Maria Araújo et alli. Madrid: Aguilar, 1981, p. 268.

⁵ Cf. AUSTER, Paul. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Op. cit., p. 455.

Resumo

No contexto da pós-modernidade, este ensaio estuda as relações entre o impulso destrutivo, presente nas situações descritas pela literatura, e a dinâmica da sociedade de consumo. Queremos detectar o papel da moral (ou da falta dela) na lógica dos costumes. Para tanto, examinamos pontos de contato entre a história, a expressão humana e o vazio de valores.

Palavras-chave

Recebido para publicação em

Abstract

The traces of destruction, which we find in the contemporary literature, present in the dynamics of the mass society, are the focus of this study. We also want to detect the connections between the History, the human expression and the lack of values.

Key words

Aceito em



II

HISTÓRIA, LITERATURA, CULTURA:
AS INTERPRETAÇÕES DO BRASIL



INCÔMODA HISTÓRIA. COLÔNIA E PASSADO NO BRASIL¹

Carlos Ziller Camenietzki

Há quase vinte anos saía publicado, em São Paulo, *Dialética da Colonização* do professor Alfredo Bosi, pela prestigiada Companhia das Letras.² A época não era das mais felizes para o mercado editorial brasileiro, nem para a reflexão sobre o Brasil e sobre os resíduos pregressos que ainda teimavam em nos acompanhar. Porém, o livro desfrutou de largo sucesso no meio intelectual, nas faculdades de Letras, História e Filosofia.

Bosi, seguindo um modelo narrativo bastante antigo, inicia sua reflexão com uma larga introdução etimológica em que explica a origem do termo “colônia”, seus usos arcaicos, e desenvolve um raciocínio sobre a condição colonial em que se encontrava o Brasil durante os três primeiros séculos de nossa existência. Retomemos sua exposição: a palavra portuguesa “colônia” deriva do verbo latino *colo* que significa “eu moro no campo”, “eu ocupo a terra” e, por extensão, “eu cultivo a terra”. *Colonia* então, seria um substantivo latino que designava o lugar em que se trabalhava o campo, a fazenda, em português contemporâneo.

Mas a prole daquele verbo latino, explicava o professor da USP, também se estende a outras palavras do português, situadas em campo semântico bastante diferente da vida agrária. Sobretudo a palavra “cultura”, derivada também de *colo*. Com essa abertura de sua reflexão, ele inicia a discussão da condição colonial e a sua própria interpretação do Brasil.

Há, contudo, que se notar o enorme período entre as origens latinas de um termo e seu uso contemporâneo nas línguas vernáculas. Por certo, a etimologia sempre ajudou o desenrolar dos debates filosóficos e também parece útil utilizá-la nesta interrogação sobre a condição colonial. Contudo, é restritor desvalorizar as talvez ricas considerações sobre a evolução dos seus significados ao longo dos quase dois mil anos, que separam a época clássica daquela em que as modernas línguas latinas se fixaram. Se nos é fácil perce-

ber que a *colonia* latina significava “fazenda”, “terra ocupada e trabalhada”, não é tão evidente reconhecer, neste termo latino, o sentido que esta palavra adquiriu a partir de finais do século XVIII.

Desde os tempos romanos, a antiga fazenda latina transformou-se numa vasta extensão de terra, ocupada por uma multidão de gente vivendo em modo civil e sofisticado. Houve inclusive quem justificasse esse domínio como forma de propagar a “civilização” e os seus próprios modos de vida, considerados melhores, senão os melhores. Na segunda metade do século passado, essa fazenda romana, virou uma nação inteira dominada pela força das armas por gente estranha, domínio sempre associado à violência. No terreno dos discursos econômicos, associou-se a uma usurpação das riquezas locais em favor de uma metrópole tão distante quanto brutal. Essa colônia do século XX incorporava ainda a diversidade de culturas e de línguas e era coisa que se esperava combatida pelos povos do mundo. Agora, em pleno século XXI, décadas depois das guerras de descolonização, o termo parece ter se revestido de um conteúdo bem menos dramático...

Antes de vestir esse último significado, a *colonia* latina também já serviu ao uso militar, significando “posto avançado em terra hostil”. Em época antiga, também designava o grupo humano que se enviava para viver numa terra distante. Com a enorme expansão ibérica, nos primeiros tempos da Época Moderna, este último sentido acabou predominando, ao menos no Brasil; designava quase sempre um posto, um ponto de penetração, na fronteira da ocupação portuguesa. Este significado da palavra é encontrado no *Vocabulário Português Latino* do padre Raphael Bluteau, publicado em Coimbra, no ano de 1712: “Colônia. Gente que se manda para alguma terra novamente descoberta, ou conquistada, para a povoar. A mesma terra assim povoada também se chama colônia”³.

Colhendo sempre exemplos da literatura produzida no Brasil: tomemos o *Caramuru* do franciscano José de Santa Rita Durão, publicado pela primeira vez em 1781, quando o termo já ganhava o conteúdo registrado mais acima: um conjunto de pessoas, um Estado, subordinado politicamente a outro, distante. O religioso usa diversas vezes esta palavra, se referindo às tentativas de implantação de gente não-portuguesa nos domínios lusitanos do Novo Mundo:

Era Nassau nas armas celebrado,
Com que ilustrava o excelso nascimento,
Príncipe então no Império respeitado

Nutrindo igual ao sangue o pensamento:
 Entrou de forte armada acompanhado,
 E no Arrecife situando o assento,
 Levantou fortes, e em países belos
 Guarneceu as colônias com castelos.⁴

Em outras passagens, Santa Rita Durão reafirma o sentido um tanto militar, exploratório, de se fundar uma colônia. Por exemplo:

Era de França sim a adversa gente;
 Mas por culto inimigo ao Rei contrária,
 E ao rito calvinístico aderente,
 Enviava ao Brasil tropa adversaria:
 E protegida da acção potente
 Com as forças, e Armada necessária,
 Queriam para a infanda cerimônia
 Fabricar a Calvino uma colônia.⁵

Certamente, ele não se referia à formação de uma fazenda. Tratava-se de uma implantação de gente, ademais imprópria, estrangeira, em terras portuguesas. Ainda por cima, o tal implante seria calvinista! Confissão herética, segundo Santa Rita Durão. Mas a palavra também é utilizada por ele para designar o conjunto dos domínios portugueses no Novo Mundo, neste caso, de modo bastante elogioso: “nem duvida que seja em tempo breve/ a colônia melhor que a Europa teve”.⁶ De fato, o termo aparentemente anda bastante próximo a seu uso contemporâneo, quando o autor descreve o processo de ocupação dos lusitanos na América, ao menos quando ele se refere aos primeiros anos da conquista.

A poesia da América Portuguesa também deixou outro testemunho valoroso dos usos deste termo. Basílio da Gama, tratando da guerra entre os índios e seus aliados jesuítas enfrentando portugueses e espanhóis, em seu conhecido poema *Uraguai* se serve algumas vezes do termo “colônia”. Cacambo, o chefe indígena dos Sete Povos, ao ver Catâneo (Gomes Freire de Andrade, o general português) lhe faz um discurso em que apresenta suas razões. O índio vivia num domínio da coroa de Espanha e, em meio a considerações sobre a terra de seus antepassados, comenta o acordo diplomático em que os Sete Povos das Missões passaria a domínio de Portugal, em troca da Colônia do Sacramento:

Eu já vi a colônia portuguesa
 Na tenra idade dos primeiros anos,
 Quando o meu velho pai cos nossos arcos
 Às sitiadoras tropas castelhanas
 Deu socorro, e mediu convosco as armas.⁷

A colônia a que se refere o poeta é Sacramento, a ocupação portuguesa que fora motivo de conflitos bélicos desde sua instalação. Também não tem por referente o conjunto da América Portuguesa a utilização do termo na nota de pé de página que Basílio da Gama colocou na primeira edição de seu texto.⁸

Enfim, não será exagerado considerar que, para estes escritores, o termo de se trata aqui designa principalmente um assentamento produtivo em terra hostil, envolto em certa provisoriidade, coisa que não se percebe com facilidade na análise etimológica. Note-se que esta é poesia versando sobre temas ligados à expansão dos domínios portugueses na América: o início da ocupação da Bahia (*Caramuru*), o choque fronteiriço com os domínios espanhóis (*Uraguai*). A mesma lógica também pode ser verificada na poesia que celebrava a ocupação da Amazônia – *Muhuraida*.⁹ Mas a literatura do Brasil desses tempos não estava restrita aos cenários das fronteiras ao norte, ao sul e ao oeste da América Portuguesa, bastante afeitos à lírica do heroísmo.

A literatura urbana, produzida sobre temas tipicamente urbanos, também nos deixou importantes resíduos, ou importantes lacunas, que ajudam a entender o uso da palavra “colônia” durante os séculos do domínio português. Tomemos escritores ativos na primeira metade do século XVIII; simplificando, tomemos apenas Sebastião da Rocha Pita e sua obra *História da América Portuguesa*. Nela, não se vê em momento algum a referência ao Brasil em seu conjunto, à América Portuguesa, como colônia de Portugal. Para ele, a idéia de colônia não caberia a esta terra. Rocha Pita não vivia e não trabalhava numa fazenda ou em uma “ocupação em terra hostil”.¹⁰ Ele simplesmente não reconhecia essa condição na terra em que vivia, no lugar do mundo que era objeto de sua História. Aliás, para os homens do final do século XVII e das primeiras décadas do XVIII, “colônia” é algo também transitório. Dura pouco tempo, ou vira aldeia, mais tarde, vila, cidade, ou se desfaz por força do assédio inimigo ou da obsolescência.

Os Acadêmicos Esquecidos da Bahia, do que Rocha Pita era importante animador, reuniram-se para escrever a História da terra em que viviam e “colônia” não é termo atribuível àquilo que escolheram como objeto; a palavra ainda tem o mesmo significado indicado acima: “posto avançado

em terra inimiga”.¹¹ Para eles, a Bahia era uma cidade importante com estruturas jurídicas, políticas, sociais sólidas e ativas havia mais de um século. A palavra não caberia, e com ela a idéia mesma de viver numa “colônia” – no sentido do século XX: domínio estrangeiro que tudo definia à distância e que lhes tomava as riquezas, a autodeterminação, a própria identidade.

Este último sentido da palavra aparece apenas quando os do Brasil começam a compreender que vivem e podem viver perfeitamente sem o domínio português. Ou seja, a fazenda romana só se transforma em colônia quando a condição colonial está em vias de extinção ou já extinta. Em suma, entre os brasileiros dos séculos XIX e XX, o sentido contemporâneo da palavra “colônia” é um feito da História escrita, da política, e não do passado. Aqueles que viviam nos domínios portugueses do Novo Mundo ao longo dos primeiros duzentos e cinquenta anos de sua existência desconheciam este sentido da palavra e não falavam desta condição. Para Antônio Vieira, Simão de Vasconcelos, Alexandre de Gusmão, Antônio de Sá, Gregório de Matos, e para os demais escritores do Brasil dos séculos XVII e XVIII (ao menos até a primeira metade) “colônia” não era aplicável ao Brasil.

Tomemos o exemplo de Gregório de Matos. Este celebrado “poeta maior” da Bahia seiscentista escrevia uma poesia urbana, voltada para acontecimentos e personagens urbanos.¹² O objeto principal de suas críticas são os costumes urbanos da Bahia; são as estruturas políticas, jurídicas, religiosas, a moral e o exercício do poder. Mais fala ao poeta uma tintureira que um lavrador, uma freira que um vaqueiro; mais lhe interessa um sermão que uma missão. Mais cabe nos seus versos a moral dos poderosos e os sofrimentos do povo miúdo que a expansão para o interior da América Portuguesa. Sua sátira aguda não deixa perceber que o poeta vivia numa colônia, em nenhum dos sentidos apontados até agora. “Colônia” para ele era Sacramento. A Bahia era cidade portuguesa importante, nada tinha em comum com uma fazenda ou com uma implantação em terra estrangeira. Salvador, nos tempos do poeta, não poderia se confundir com uma fortaleza. De fato, a cidade se fazia representar nas cortes do reino e dispunha do Tribunal da Relação, estrutura jurídica importante do reino.

Para sair um pouco da poesia, Francisco de Brito Freyre, na sua famosa *Nova Lusitânia*, não se refere ao Brasil como colônia de Portugal em nenhuma passagem. Para ele, militar que era e governador de Pernambuco, “colônia” é implantação em terra hostil. Os interessados em “fundar colônias”¹³ são os holandeses. Bem antes dele, em 1627, Frei Vicente do Salvador na sua História do Brasil sequer usa o termo “colônia” em sentido algum.¹⁴

Ao contrário do que pode parecer, os autores e as obras do século XVI também não tratavam o Brasil como colônia. Pelo mais comum, usavam a palavra “província” para designar o conjunto, ou partes, dos domínios portugueses na América. Pero Magalhães Gândavo, importante humanista português, nos seus escritos sobre o Brasil, não fala de uma “colônia” em nenhum de seus livros. Bento Teixeira, na sua *Prosopopéia* também ignora a palavra, como se o seu referente fosse coisa estranha ao que fazia Jorge de Albuquerque Coelho.¹⁵ Aliás, quando a ocupação do Brasil mais se pareceria com o que os homens do século XVI designavam por colônia, a palavra não era utilizada.

De fato, um problema silencioso com o qual se defrontam os historiadores está ligado à enorme extensão territorial do Brasil e a também enorme diversidade de implantação dos portugueses. Os modos de conquista e ocupação utilizados na Bahia e em Pernambuco, para falar apenas dos mais antigos, são muitíssimo diferentes entre eles, e mais ainda diferentes daqueles da ocupação do interior da América Portuguesa cem anos depois. Modelar o Brasil do início do século XVIII por São Paulo é tão estranho quanto fazê-lo por Pernambuco, ou pensar os domínios portugueses na América a partir do Rio de Janeiro em meados do século XVII é tão deslocado quanto fazê-lo pelo Maranhão.

Qualquer conceito-síntese para o conjunto do território trai essa diversidade. “Colônia” (em seu significado atual) é um desses conceitos. É idéia que só faz sentido quando o Brasil já é um ente capaz de suportar identidades coletivas próprias e, portanto, capaz de sonhar com, e de buscar, o autogoverno. Em outros termos, sua autonomia política. Efetivamente não é isso que se pode ver na literatura escrita por gente de língua portuguesa, do Brasil ou da Europa, nos séculos da “colonização”.

De pouco adiantaria este esforço de reconhecimento dos sentidos e usos de uma palavra se os problemas identitários não aparecessem ligados a ela. Afinal, um certo anacronismo é perfeitamente cabível na discussão acerca da condição brasileira ao longo dos três primeiros séculos de sua constituição, sobretudo se o domínio por outrem é coisa que se encontra na ordem do dia. Contudo, a pauta que animou essa discussão já se foi: o sofrido ciclo da descolonização encerrou-se há mais de trinta anos. Tratar de “colônia” os domínios portugueses na América, além de anacrônico, soa um tanto arcaico nos tempos atuais, ou pelo melhor, soa escolar.

De fato, as relações que envolviam a gente do Brasil e a de Portugal não eram percebidas como relações de dominação externa por parte daqueles do Velho Mundo sobre os que viviam na América Portuguesa – ao menos

durante os três primeiros séculos da ocupação desta terra. A percepção da condição colonial é, sem dúvida, o ponto central desta exposição até aqui; e ela tem por pré-condição o amadurecimento de uma identidade que se cria diferente e oposta àquela “metropolitana”.

Pois bem, os do Brasil dos três primeiros séculos de sua existência se viam como portugueses, eram vistos como portugueses e eram efetivamente portugueses. Nascidos na Bahia, no Alentejo, em Pernambuco, no Algarve, no Rio de Janeiro ou na Beira, em Lisboa, em Coimbra, no Porto eram todos portugueses e eles se definiam desse modo. Tomemos exemplo numa obra publicada em Lisboa no contexto dos debates que se seguiram à Restauração da independência política de Portugal face à Monarquia Católica de Espanha. *A Oração Apodixica aos cismáticos da pátria* é livro de controvérsia política sobre o governo de D. João IV e incita os portugueses à defesa da Restauração, contra aqueles que ainda mantinham fidelidade ao castelhano, ou contra os reticentes que ainda aguardavam a evolução da conjuntura. Curiosamente, na página de título, o autor é identificado como *brasiliense, natural do Rio de Janeiro*.¹⁶ Fala Diogo Gomes Carneiro de sua pátria: Portugal. Ele defende a autonomia do reino e o direito de ter rei natural, português.

Como diversos portugueses, esse último autor nasceu na província do Rio de Janeiro, e não na colônia. Ele e seus contemporâneos não acreditavam que aquela parte dos domínios de Portugal fosse um Estado diferente, uma pátria diferente. Refiro-me aqui, é claro, àqueles descendentes de portugueses nascidos na Europa. Os índios das diversas nações eram os povos sob domínio efetivo dos portugueses, e daqueles portugueses que aqui viam. Os africanos de diferentes nações, a outro título, também eram povos sob o domínio da mesma gente. E os portugueses do Brasil, os *brasilienses* como Diogo Gomes Carneiro, se viam como os beirões, os minhotos, os alentejanos, os algarvios etc. como gente de uma província do reino.

É importante registrar o surgimento da palavra *brasiliense*, designando os portugueses do Brasil exatamente nestes anos 1640. Ela também aparece num outro texto, já bem mais conhecido, relatando a aclamação de D. João IV na cidade do Rio de Janeiro. O trecho em que se fala de *brasilienses* é o seguinte:

Viu-se aquela noite a cidade toda ornada de luzes, tão brilhante de invenções, tão lustrosa de fogos, e tão inquieta de vivas pelas ruas, e artilharia dos navios, e fortalezas, que de uma parte parecia que o céu havia trasladado as estrelas nas janelas, e de outra, que a abrasada Tróia e representava na confusão das vozes, e repetições da pólvora, efeitos de amor, mostras do que nas veras, quando se

ofereça, gastarão os leais ânimos dos portugueses, e brasilienses em serviço de seu verdadeiro Rei, e senhor Português.¹⁷

Identificavam-se, portanto, os do Rio de Janeiro, como gente nascida na América, e tão disposta a gastar em serviço de seu verdadeiro rei quanto os nascidos na Europa. Os portugueses do Brasil, designados por uma palavra própria e diversa daquela usada para designar os gentios (brasilienses e brasis, respectivamente), demonstraram igual ânimo na aclamação de seu rei e senhor português: estes aqui nascidos em nada diferiam dos lá nascidos no que toca à disposição em comemorar a deposição do rei castelhano e a ascensão de D. João IV, rei natural.

De fato, os do Brasil não se viam dominados por Portugueses, por uma metrópole poderosa, absolutista etc. Ao contrário, eles se viam como portugueses que dominavam os brasis – gentios, índios – e que se serviam do trabalho compulsório dos africanos e de seus descendentes. Esses eram os *brasilienses*.

Ao contrário do que boa parte daquilo que vem registrado há algum tempo, os brasilienses e os portugueses não eram *súditos* de monarca algum e não era isso que lhes dava marca identitária.¹⁸ Esses homens, nascidos nas diversas províncias de Portugal eram *vassalos* de seus reis e a diferença que vai de vassalo a súdito é bem maior do que aquela de brasiliense a brasileiro, de província a colônia. Enfim, ser *vassalo* de D. João IV conferia identidade, como também falar português, ser filho de portugueses e nascer numa das províncias do reino.

A troca de um vocábulo em uso nos séculos XVI, XVII e XVIII por outro do século XIX denuncia um problema que efetivamente percorre os estudos históricos e é a grande dor de cabeça dos profissionais dedicados ao exame do passado. Transformar a Província do Brasil em Colônia é desfazer toda sua trajetória vivida, trocá-la por outra, mais cômoda para designar aquilo que o presente exige de seus intelectuais. Contudo, o presente evolui e se transforma, e aquilo que já foi exigência presente, hoje é exigência passada.

Voltando ao problema identitário, os brasilienses efetivamente se viam como parte do conjunto dos portugueses do mundo, eles entendiam o seu espaço físico de vida e de intervenção como Província do reino de Portugal. Aquilo que os diferenciava dos demais lusitanos, que fazia distinta sua vida, ligava-se às condições do território que ocupavam, às populações que exploravam e aos modos de extração das riquezas locais. Tudo o mais, fundador de sua identidade, permanecia o mesmo: língua, religião, política, cultura civil, assistência pública, etc. Difícil imaginar que essa gente pudesse se ver como subordinada a, ou dominada por, seus compatriotas do Velho Mundo.

De fato, a condição colonial não fazia parte do mundo lusófono ao menos até o final do século XVIII. Esta condição acompanhou o uso da palavra, ou sua ausência, ao longo dos três primeiros séculos desde a chegada da frota de Pedro Álvares Cabral à costa sul da América. Os brasileiros e os demais portugueses não usavam esta palavra para designar as relações entre eles porque não viam, nem existia, o domínio de uns sobre os outros. Se domínio houve, e efetivamente houve, ele ocorria sobre os indígenas e não sobre os brasileiros, sobre os portugueses da América.

Ao adotarmos esse conceito para a compreensão de um passado, realizamos uma dupla operação bastante complexa. Em primeiro lugar, tratamos o tempo em que éramos portugueses como se fora coisa abjeta. Como se os portugueses que “dominavam” a “colônia” fossem exclusivamente uma gente ávida de retirar a riqueza produzida pelo trabalho escravo no Brasil. Pensamos a tributação do Império luso como se fosse absurda, como se o quinto do ouro fosse um imposto descabido (o quinto era o imposto sobre este produto cobrado nas Minas Gerais)¹⁹; pensamos num acúmulo de capital em Lisboa como se fosse coisa indevida, coisa de metrópole, como se o capital pudesse ser acumulado e se reproduzir na América Portuguesa, ou no Alentejo na mesma velocidade com que o fazia na capital, supondo que migrasse para lá.

Ainda que deixemos formalmente de lado a antiga oposição entre povoamento e exploração na conquista do Novo Mundo, ela parece insistentemente governar a reflexão sobre nosso passado, e nunca é demasiado lembrar a crítica que o bom senso faz sobre essa contraposição: não é cabível explorar sem povoar, nem povoar sem explorar. Ademais, ninguém explora uma pedra ou uma árvore, um lugar do espaço físico. Explora-se o trabalho de alguém. A América Portuguesa foi um lugar onde a exploração do trabalho compulsório foi a forma adotada para acelerar a ocupação do território, a expansão econômica e a ampliação da cristandade.

A própria noção do domínio externo por outrem não era cabível uma vez que o português da Europa não era “outro”, era o “mesmo”. Aquele para quem não fazia sentido o trabalho escravo no reino, era o mesmo que o explorava na América e que comerciava homens na África. Quem aguardava a vinda do Vice-Rei o fazia esperando um legítimo dirigente para a América Portuguesa, ou para um dos diversos governos de Portugal deste lado do mar. Aguardava o governante tal e qual o faziam os algarvios para com seus governadores. Esperar que os homens do século XVII aspirassem à escolha dos seus dirigentes é, no mínimo, um grande anacronismo.

Em segundo lugar, adotar o conceito de “colônia” nos descaracteriza: nós mesmos roubamos nossa identidade pregressa. Se os brasileiros eram gente que se diferenciava dos lusos pela exploração do trabalho compulsório e por sua extensão no conjunto da força-de-trabalho, isso não fazia deles colonos. Por mais que, com o passar do tempo, “brasiliense” fosse incorporando a identidade escravocrata e se confundindo com ela, “colonos”, esses da América Portuguesa não eram. A distância entre uma coisa e outra é bastante grande e, sempre é bom repetir: aqueles portugueses que exploravam o trabalho compulsório indígena ou africano eram os brasileiros, os portugueses da América, nossos antepassados.

Também no terreno da cultura, aceitar o adjetivo “colonial” significa, antes de tudo, subsumir a cultura lusa do Brasil de outrora a uma dinâmica que não lhe seria própria. De fato, os autores daquele tempo mostravam que a lógica de suas composições não se atrelava a uma cultura dominante e localizada na Península Ibérica. Ao contrário, compunham obras expressivas de sua própria cultura, vinculada a seus próprios modos de vida. Ao impormos uma entidade inexistente sobre o passado nos desobrigamos de considerar como antepassados todos, ou quase todos, os escritores da América Portuguesa. Deixariam de ser brasileiros Antônio Vieira, Simão de Vasconcelos, Alexandre de Gusmão, Antônio de Sá, José Monteiro da Rocha, Valentin Stansel, para só falar de jesuítas que se destacaram na cultura da América Portuguesa. Situação dramática, sem sombra de dúvida, entre todas, a do Padre Vieira. Alguém que chegou menino à Bahia, ganhou as primeiras letras por lá, aprendeu Filosofia e Teologia em Salvador e tornou-se um dos principais conselheiros de D. João IV e de D. Luísa de Gusmão; foi protegido pelo Papa da fúria inquisitorial lusitana e, vendo à distância, o mais importante escritor da língua portuguesa do século XVII; ele não pode ser entendido como um pensador da “colônia”, ainda que boa parte dos temas e dos conflitos de sua vida fossem ligados às políticas da Companhia de Jesus no Novo Mundo.

De nada nos serve o abandono dos filósofos, dos teólogos, dos historiadores, dos poetas, dos artistas, arquitetos, engenheiros, astrônomos etc. que viveram na América nos séculos em que éramos portugueses. Além de perdermos companhia valiosa, ao aceitarmos o conceito em questão – “colônia” – reduzimos a gênese da cultura que compartilhamos apenas às suas formas mais diferenciadas do que havia em Portugal. E, curiosamente, a língua que falamos, aquela em que vem escrito o presente texto, aquela que governa as manifestações culturais do Brasil é português! Ou seja, aquilo que domina a

cultura, continua sendo bastante brasiliense, bastante português ultramarino, por mais que desejemos ver na nossa cultura antepassada sobretudo seus traços menos lusitanos. O capoeira de Salvador comunica-se em português com seus parceiros, o pai-de-santo fala na mesma língua com seus fiéis, o antropólogo que os estuda também. Prega o pároco o seu sermão também em português. As canções que ouvimos são cantadas em português, as danças, as festas são partilhadas em português. Mesma língua para todos, ainda que tenha fortes traços dialetais.

Anular o oleiro ativo no século XVII, sob argumento de que todos os utensílios domésticos vinham do reino; esquecer o arquiteto, com a estranha informação de que os edifícios coloniais tinham suas plantas feitas em Portugal, o mesmo para o astrônomo, o médico etc. é um trabalho que acaba nos lançando no fundo movediço de um povo sem passado, que viveu três séculos para outrem, sem cultura erudita. Seria o Brasil um lugar do planeta, talvez o único, onde tudo começa a partir do vazio, contrariando a antiga tese filosófica: “nada pode sair de onde nada há”.

O grande problema sobre o qual os historiadores se debruçam sempre foi a passagem do tempo. De fato, as diversas refundações da brasilidade ao longo dos dois últimos séculos nos colocaram diante de severas questões quanto ao passado, quanto ao tempo em que éramos portugueses. Resolver esse tempo com fantasias coloniais, como se as primeiras décadas do século XIX pudessem fornecer o material intelectual para explicar os três séculos anteriores, foram apenas exigência de um Brasil recém-separado de Portugal, ainda governado por portugueses e por brasileiros, desejoso de exercer sua nova condição; ou, décadas mais tarde, desejoso de abafar um passado escravista que insistia em permanecer; ou ainda, um século depois, desejoso de uma modernidade não-ibérica, francesa, anglo-saxã ou russa.

Resolver o presente incorporando os explorados de outrora, ou os descendentes do regime de escravidão, também é processo lento e os acontecimentos de agora, do século XXI, sugerem que esse esforço está muito longe de ter chegado a seu termo, ainda que resolvamos idealmente a nacionalidade de modo muito diferente daquilo que seria cabível aos brasilienses dos tempos progressos. A idéia de brasilidade, na realidade, evoluiu bastante desde nossa Independência e sobretudo ao longo do século passado. Incorporar os índios, os africanos, os recém-imigrados e seus descendentes não é operação simples e isenta de conflitos e de severas conseqüências. Utilizar o conceito de “colônia” cumpre bem a função de igualar, ou ao menos aproximar, idealmente os portugueses do Novo Mundo àquelas populações

que eles dominavam: afinal, os brasilienses seriam também dominados pela “metrópole”. Com isso, ganhou-se material para a expansão da brasilidade em novas bases: brasileiro é aquele aqui nascido; filho de europeus, de africanos, de índios, não importa.

Mas essa operação não venceu o mais consistente inimigo: a desigualdade social e cultural entre os homens daqui. E certamente, camuflar um passado brasiliense com a ficção de sua subordinação a outrem, além de nos privar de realizações pregressas, permite estranhezas como a doutrina da reparação de danos ancestrais, como se a história contada fosse argumento mais poderoso que o drama presente vivido por milhões de pessoas. Talvez o “Brasil Colônia” só venha a acabar quando os brasileiros reconheçam sua igualdade social e jurídica. Mas para isso, ela deve ser, antes de tudo, parte efetiva do mundo.

Notas

¹ O autor agradece ao CNPq por lhe ter fornecido os meios para a realização deste trabalho.

² BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra, 1712, v. 2, p. 349.

⁴ DURÃO, José de Santa Rita. *Caramurú. Poema épico do descobrimento da Bahia*. Salvador: Serva, 1837, p. 268. A passagem se encontra no Canto IX, estrofe 28.

⁵ *Ibid.*, p.236, Canto VIII, estrofe 28.

⁶ *Ibid.*, p.294, Canto X, estrofe 23.

⁷ BASÍLIO DA GAMA, José. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Record, 2007, canto segundo, p. 41.

⁸ “Meneses, O Coronel Francisco Antônio Cardoso de Meneses, hoje Governador da Colônia”. Cf. *Ibid.*, canto primeiro, p. 25.

⁹ WILKENS, João Henrique. *A Muhuraida, ou a conversão e reconciliação do gentio Muhra*. Lisboa: Imprensa Régia, 1819.

¹⁰ ROCHA PITA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976.

¹¹ Sobre os Esquecidos e demais academias do Brasil no século XVIII: KANTOR, Íris. *Esquecidos e renascidos: historiografia acadêmica Luso-Americana 1734-1759*. São Paulo: Hucitec, 2004. Os textos principais dos Esquecidos podem ser encontrados na edição: CASTELLO, José Aderaldo. *O Movimento academicista no Brasil*. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1969-78.

¹² A poesia de Gregório de Matos tem atraído as atenções já há bastante tempo. Cf. HANSEN, João Adolfo: *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³ FREYRE, Francisco de Brito. *Nova Lusitânia. História da Guerra Brasileira*. Lisboa: João Galvão, 1675, p. 159, por exemplo.

¹⁴ SALVADOR, Vicente do. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1889. A obra foi composta em 1627 e permaneceu inédita até o século XIX.

¹⁵ TEIXEIRA, Bento. “Prosopopéia”. In: TEIXEIRA, Ivan (org.) *Multiclássicos*. São Paulo: EDUSP, 2008. A Primeira edição desse poema foi publicada em Lisboa em 1601.

¹⁶ CARNEIRO, Diogo Gomes. *Oração Apodixica aos Scismaticos da Patria*. Lisboa: Lourenço de Anvers, 1641. O livro saiu publicado em setembro de 1641, segundo a data da taxaço.

¹⁷ *Relaçom da aclamação que se fez na capitania do Rio de Janeiro do Estado do Brasil, e nas mais do Sul, ao Senhor Rey Dom João o IV por verdadeiro Rey*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1641, sn. Este folheto foi publicado em novembro de 1641, segundo a taxaço. Pode-se especular que o uso dessa palavra fosse uma singularidade do Rio de Janeiro, mas isso não a faz menos expressiva.

¹⁸ O debate acerca da identidade brasileira é mais antigo que a própria configuração do Brasil. Ao contrário do que já se imaginou, é tema presente e sujeito a acaloradas discussões. Cf. JANCSÓ, István. “Brasil e Brasileiros – notas sobre modelagem de significados políticos na crise do Antigo Regime Português na América”, *Estudos Avançados* 22 (62), 2008, p. 257-74.

¹⁹ Nunca é demasiado lembrar que essa taxaço correspondia a 20% do produto, algo parecido com o ICMS médio cobrado pelos Estados no Brasil da atualidade, o moderno imposto do comércio e dos serviços.

Resumo

O costume de tratarmos o tempo em que éramos portugueses como a “época da colônia” carrega conseqüências graves. Ao invés de procurarmos a origem da brasilidade naquilo que nos consolida como povo e como cultura, na língua, optamos por aquilo que nos diferencia dos nossos antigos governantes. Fazemos isso como se a “colônia” e a dissolução dos vínculos coloniais estivessem na ordem do dia. Com isso, retiramos voluntariamente nosso passado de nossa História, gerando graves problemas de interpretação das origens dos problemas do presente.

Palavras-chave

colônia, história, Brasil.

Recebido para publicação em

Abstract

The custom of treating the time in what we are Portuguese as the “time of the colony” brings serious consequences. Instead of looking for the origin of the brasilidade in what it consolidates us like people and like culture, in the language, we choose what differentiates us of our ancients. Everything goes on as the “colony” and the debauchery of the colonial bonds were in the order of the day. So, we withdraw voluntary our past of our History, producing serious problems of interpretation of the origins of the problems of the present.

Key words

colony, history, Brazil.

Aceito em



O LIVRO DOS HEREGES E A HISTÓRIA DO BRASIL QUE PODERIA TER SIDO

Daniel Pimenta Oliveira de Carvalho

“Pode-se violentar a história, sob a condição de lhe fazer filhos bonitos”: esta máxima, atribuída ao autor de alguns dos romances históricos mais conhecidos de todos os tempos, como *Os três mosqueteiros*, *O Conde de Monte Cristo* e *A Rainha Margot*, funciona como uma expressiva síntese da necessária subordinação dos fatos históricos à ficção, percebida e defendida por Alexandre Dumas, na construção de suas narrativas. Desenvolvendo uma literatura firmemente voltada para o entretenimento de seu público – entretenimento instrutivo, ele nos corrigiria – Dumas de fato soube adaptar aquilo que os historiógrafos de seu tempo diziam sobre os períodos em que situava seus romances históricos, de modo a melhor encaminhar seus enredos, e até mesmo para melhor defender suas idéias.¹ Em seu livro de memórias, porém, o mesmo Dumas relembra esta sua sentença, ao comentar a trama da peça *La Marechale D’Ancre*, de outro expoente do romance histórico francês, Alfred de Vigny:

Il y a longtemps que j’ai dit qu’en matière de théâtre surtout, il me paraissait permis de violer l’histoire, pourvu qu’on lui fit un enfant; mais faire tuer Henri IV par Concini, sans autres but pour Concini que de régner, après la mort du Béarnais, par la reine et sur la reine, c’est donner une bien petite raison à un si grand crime.²

Para Dumas, podemos concluir, a violência cometida por De Vigny contra a história não havia gerado uma bela criança. E a falha cometida pelo escritor da peça, neste caso, havia sido atribuir a um grande crime da História, não só um diferente autor, mas uma motivação medíocre. Desta forma, mesmo para tal defensor da autonomia da ficção no romance histórico, os excessos ou carências desta autonomia acabavam por ter de prestar contas não só por seu efeito literário, mas também por suas conseqüências na interpretação dos dados históricos ali trabalhados.

Duas observações podem ser feitas, a partir deste caso, que servem para enquadrar por dois diferentes ângulos a clássica problemática em torno do romance histórico. A primeira delas, inspirada na máxima do romancista francês, indica que não se trata de uma faceta contemporânea deste gênero a possibilidade de a narrativa literária contradizer as verdades históricas enunciadas pelo discurso historiográfico vigente. Sequer a origem do romance histórico está associada a tal fidelidade: segundo o próprio Georg Lukács, que consagrou os romances de Walter Scott como fundadores do gênero, a força da criação e da inovação scottiana, se esteve associada à preocupação em representar tipos histórico-sociais, e principalmente à capacidade de compor, através da atuação de seus personagens, uma narrativa do inexorável rumo da história, que se impõe por fim aos mesmos personagens, e interfere determinadamente em suas trajetórias pessoais, por outro lado, para tal efeito, não dependia esta força de uma total correspondência com os fatos verídicos do período enfocado³. E isso na primeira metade do século XIX, em que dominava a produção historiográfica um senso de cientificidade apegado à idéia de que os documentos históricos conduziam o historiador efetiva e diretamente aos dados do passado.

Por este princípio de discussão, supõe-se que uma análise de qualquer romance histórico, tal qual aqui se pretende fazer, não deve partir do confronto entre os acontecimentos narrados e a “verdade dos fatos”, ainda mais contemporaneamente, em que a história já não é moça pura, e tão ingênua, não cabendo que se tema, com tamanha aversão e asco, a sua violação. Seguindo o irônico conselho de Alexandre Dumas, a leitura atenta de um romance histórico deve antes perguntar pelos seus frutos, por sua composição enquanto obra literária, ficcional.

Porém, e esta é a segunda das observações há pouco anunciadas, a reflexão, nas memórias de Dumas, acerca dos limites de seu próprio conselho, induz também a que se perceba a especificidade do romance histórico justamente por sua utilização de elementos extraídos da história; e como filho, mesmo que forçado, de uma relação entre o escritor e seu conhecimento sobre o período histórico abordado, tal romance, mesmo enquanto obra literária, não pode deixar de ser analisado como produtor de um discurso sobre determinada fatia do passado, e, por esta via, de uma interpretação mais ou menos direta do presente, em que foi elaborado.

Alcmeno Bastos, em um livro de *Introdução ao romance histórico*, situa, com muita clareza, e grande senso didático, as questões deste gênero literário no âmbito mais geral das relações entre a história e a literatura, remontando

à epopéia homérica e à *Poética* de Aristóteles, e chegando às ponderações pós-modernas acerca do problema. Neste ponto, comentando a postura de Linda Hutcheon⁴ em afirmar a permeabilidade entre o discurso historiográfico e o literário, enfatizando que ambos só existem enquanto texto, Bastos tece uma consideração bem adequada aos nossos propósitos:

Se como *fato histórico* entendermos algo além de sua ocorrência e de seu completo deprecimento, algo que se deposita numa espécie de superfície temporal e jamais se extingue de todo, permanecendo tanto nos resíduos materiais – objetos, ruínas – quanto nos imateriais – o mais poderoso dos quais a memória transmitida –, então a história *existe* sim. E vale atentar para o tempo verbal, pois se trata de algo presente na vida cotidiana de todos os homens, não de algo irremediavelmente consumado – e não apenas como texto.⁵

Afora a necessária defesa da *existência* da história, e da reafirmação de suas marcas distintivas em relação ao texto literário, o comentário de Alcmemo Bastos persuade principalmente por enfatizar a realidade da história enquanto dado extra-literário, e presente no mundo mesmo durante a criação da obra, como também nos vários momentos de sua leitura. Com efeito, seguindo o curso de seu estudo introdutório, Bastos esforça-se por definir traços gerais e constantes, definidores, desta forma, de quaisquer romances históricos, antes e depois do chamado “novo romance histórico” da segunda metade do século XX, e suas conclusões consolidam-se em torno da existência incontornável de *marcas registradas*, tais como nomes, datas, acontecimentos, instituições, etc., referências que remetem especificamente para elementos de reconhecida procedência histórica. Aqui, obviamente, entra em pauta que a presença identificadora da *marca registrada* exige um repertório de informações disponível pelo leitor, e também que autores de ficções históricas têm sempre a possibilidade de criar maiores ou menores níveis de incerteza quanto à procedência histórica dos elementos de sua narrativa. Independente, porém, da forma como o fazem, as *marcas registradas* são sempre “detonadoras de um processo de reconstituição de um campo de referências, aqui denominado histórico, com uma eficácia que as demais marcas de que normalmente lança mão o ficcionista – as *não-registradas*, isto é, de procedência não verídica – são incapazes de alcançar”⁶.

Partindo de conclusões tão contundentes, podemos com ainda mais segurança asseverar que a análise de um romance histórico, se não deve perder-se em avaliar o grau da violência cometida contra a história, não pode

se furtar a averiguar a beleza da prole dela advinda, e, para tanto, um componente crucial deste gênero é inevitavelmente o discurso sobre a história ali engendrado. Exatamente por narrar eventos históricos, afinal, podemos afirmar, em concordância com Perry Anderson, que, dentro da “imensa multiplicidade do universo da prosa de ficção, fervilhante de tantos gêneros diferentes, o romance histórico foi, quase por definição, o mais consistentemente político”.⁷ Quanto maior é a aceitação e a circulação do romance na cultura, maior a capacidade de interferir, pela utilização das *marcas registradas* de um passado reconhecível, no pensamento vigente acerca da história, na maior parte das vezes da história da formação de um país, de sua população, de sua cultura.

No Brasil, desde a época da publicação de *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, mas mais decisivamente a partir do sucesso do romance *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, nossa literatura retomou o gosto pela ficção histórica. Nas últimas duas décadas, uma grande variedade de romances históricos foi publicada, e se fez logo acompanhar de adaptações para a televisão e para o cinema; este movimento na literatura, desta forma, insere-se ainda em um quadro mais amplo de retomada do interesse pela temática histórica em vários outros produtos culturais. Alguns recentes estudos já podem ser encontrados sobre esta nova vaga de romances históricos, e há neles uma tendência à afirmação de que se verifica aí uma difusão do novo romance histórico latino-americano, seguindo suas principais linhas de ruptura com o modelo clássico, definido por Georg Lukács.⁸ Neste sentido, o que definiria este conjunto de novos romances históricos seria, basicamente, a contestação da possibilidade de se alcançar a verdade histórica através da palavra, a defesa da imprevisibilidade da história (e não de sua inexorabilidade), bem como uma série de recursos (paródicos, caricaturais e metaficcionalis), além de intencionais omissões, exageros e anacronismos, responsáveis por distorções conscientes da história; bem ao sabor, portanto, da relação observada por Linda Hutcheon entre o surgimento deste novo romance histórico e as consequências da virada pós-moderna para o estatuto do discurso historiográfico.

As reflexões de Perry Anderson sobre este tema, porém, assim como iniciam, do modo citado, com a afirmação do caráter político do romance histórico, pelo mesmo viés crítico localizam o novo romance histórico em um âmbito mais plural de experiências contemporâneas. Em seu texto, Anderson trata de responder aos argumentos de Fredric Jameson em relação às possibilidades atuais do desenvolvimento da ficção histórica, dentre os

quais se observa a defesa de um nexos restrito entre a retomada dos temas históricos na literatura e os abalos produzidos pelo pós-modernismo nas formas narrativas e procedimentos lingüísticos modernistas.⁹ Reafirmando muitas vezes a heterogeneidade constitutiva da ficção histórica, Perry Anderson traça uma trajetória do gênero conectada às transformações do cenário político e intelectual do século XIX, destacando a ligação entre a gênese do romance histórico e os diferentes matizes do nacionalismo pós-napoleônico. Chegando ao século XX, sua linha de raciocínio relaciona a rara produção de romances históricos do entre-guerras a “uma terrível ressaca em matéria de melodrama”¹⁰ instaurada após a Primeira Guerra. Assim, acrescenta à visão de Fredric Jameson, segundo a qual aquela ausência de romances históricos associava-se exclusivamente ao efeito crítico do primado modernista da percepção pura, uma reflexão sobre a conjuntura histórica que a engendrou.

Da mesma forma, mesmo concordando com Jameson quanto à ligação entre a retomada da ficção histórica nas últimas décadas e a virada pós-moderna, Perry Anderson não deixa de fazer um diagnóstico histórico e político desta nova fase: “O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada”¹¹. A inversão de procedimentos estéticos que Jameson observa no novo romance histórico, explica-se, por Anderson, pelas transformações não só da relação entre literatura e referencialidade, mas também da relação entre literatura e nação, elemento sempre central na construção do discurso em tal gênero literário.

O panorama do romance histórico traçado pelo autor é de grande utilidade para nosso intento, pois articula um plano de compreensão das ficções históricas contemporâneas que extrapola o domínio das “metaficções historiográficas” tal qual concebeu Linda Hutcheon, enunciando uma reflexão que pode se estender a obras literárias cuja relação com a tendência pós-moderna seja menos direta, ou praticamente inexistente. Afinal, nos diria ainda Perry Anderson, “nenhum período estético é homogêneo. A predominância das formas pós-modernas nos últimos anos não deslocou, nem poderia, todas as outras”.¹² No cenário literário brasileiro, por mais que se queiram encontrar representantes da difusão do novo romance histórico latino-americano, é necessário que se perceba este processo de retomada dos temas históricos em uma perspectiva condizente com sua amplitude, pois o espectro de romances históricos publicados nas últimas décadas multiplica exemplos bastante deslocados deste movimento, se caracterizado assim de forma estrita.

Tal parece ser o caso de um dos escritores brasileiros atualmente mais dedicados à produção de romances históricos. Aydano Roriz, baiano de Juazeiro, empresário do ramo editorial, desde o final da década de 90 vem se dedicando à atividade de escritor, concluindo até o presente seis romances, exclusivamente com temas históricos. Com o objetivo declarado de divulgar, pela via do entretenimento, aspectos da história do Brasil, a um público maior do que aquele alcançado pelos historiadores, de forma similar a como Alexandre Dumas considerava o seu papel enquanto escritor, Aydano Roriz engendra, com o conjunto de sua obra literária, narrativas de momentos decisivos da formação histórica do país: em seu primeiro romance, *Os diamantes não são eternos* aborda o período entre a abolição da escravatura e a proclamação da república; em *O fundador*, narra o da instalação do governo-geral em Salvador, na metade do século XVI, e no recente *Nova Lusitânia*, a história da fundação da bem-sucedida capitania de Pernambuco; em *O desejado*, sobre a vida do rei português Dom Sebastião, o tema abordado seria o menos diretamente relacionado ao Brasil, não fosse a morte deste monarca, em 1580, a causa da chamada União Ibérica, que voltou contra os domínios portugueses os inimigos da coroa de Castela, e se a decorrente invasão dos holandeses à Bahia em 1624 não fosse tema dos seus outros dois romances, que serão aqui analisados.

Em *O livro dos hereges*, publicado em 2004, e *Van Dorth*, de 2006, Aydano Roriz dedica-se a romancear, respectivamente, a história da conquista de Salvador pelas forças da Companhia das Índias Ocidentais em 1624, e a da retomada da cidade pela armada luso-castelhana no ano seguinte. Embora a invasão à Bahia seja um episódio menos conhecido, é ao período da presença holandesa no Brasil que os romances remetem, e às questões frequentemente evocadas a seu respeito, que o tornam um tema bastante expressivo nos debates acerca da formação do Brasil: o que fizeram os holandeses no nordeste brasileiro durante o século XVII, o quanto foram determinantes em nossa história e, acima de tudo, o que aconteceria se eles jamais fossem expulsos daqui? O texto da contracapa de *O livro dos hereges* anuncia o objetivo do livro, e já dá mostras das respostas de Aydano Roriz a estas questões: “Aqui você vai assistir ao embate entre católicos e protestantes, às disputas entre a Igreja e o Estado, ao choque cultural entre os laboriosos e liberais holandeses e os tranqüilos e conservadores moradores da pachorrenta Cidade da Bahia”¹³; tratar da invasão holandesa, portanto, deverá servir para alçar o leitor a embates cruciais da história moderna, de que o Brasil tornou-se palco privilegiado.

Os primeiros capítulos do romance trazem algumas explicações sobre a União Ibérica e sobre a criação da República das Províncias Unidas, ambientam o leitor, e lhe apresentam os principais cenários envolvidos na narrativa. Logo de início são ressaltadas a especificidade das condições de vida nos Países Baixos, que se mantinham secos abaixo do nível do mar graças a um sistema de diques, comportas, moinhos e canais: “Viver ali tinha sido uma luta incessante contra a natureza e toda ajuda era bem-vinda. Daí o povo batavo ter se tornado excepcionalmente tolerante, o que atraía para a região minorias perseguidas de toda parte”¹⁴. Este povo tolerante era o responsável por um foco constante de contestação do “imperialismo espanhol”, principalmente contra a criação de impostos que financiavam guerras e a imposição do catolicismo, “ao ferro e fogo da Inquisição”. Como resultado dos abusos da coroa espanhola, os “*hereses* queimados nas fogueiras do Santo Ofício ganhavam auras de mártires”, a “rixa entre católicos e protestantes ganhava corpo”, e as províncias ao norte do Reno, predominantemente protestantes, desafiaram o domínio espanhol criando uma república independente, dando início a uma longa “guerra de independência”¹⁵. Não poderia ser menos maniqueísta, e laudatória do caráter e dos feitos batavos, esta introdução explicativa do romance, oportunamente intitulada “Para entender a história”.

Logo a seguir, a narrativa do romance aproxima-se de dois comerciantes holandeses, pequenos acionistas da Companhia das Índias Ocidentais, conversando sobre a compra de suas quotas, e eles explicitam seu interesse em sabotar o poderio dos espanhóis, “papistas sacripantas”. A última fala do diálogo é exaltada, e significativa: “Pois eu quero mais é que ardam no inferno. Todos eles! Tomar-lhes um pouco do que roubam das colônias será a melhor vingança”¹⁶. O narrador onisciente explica então, que se passavam já quarenta anos da guerra de independência, de modo que as notícias do conflito já não causavam grande comoção na população das Províncias Unidas; as pessoas seguiam suas vidas, plantando, pescando, vendendo, “trabalhando duro, enfim, que ganhar dinheiro era o que importava, até pelo fato de a Igreja Reformada Holandesa haver lhes ensinado que a riqueza era um dos sinais exteriores da graça de Deus”¹⁷. Esse espírito trabalhador dos holandeses protestantes, portanto, associa-se, desde o princípio do romance, à empreitada que os levará à conquista da Bahia, e esta é anunciada como parte de uma motivação maior, e justa, de abalar a hegemonia dos espanhóis, nefasta e imperialista.

Na seqüência desta primeira parte do livro, a decisão pelo ataque ao Brasil é tomada pelos dezenove conselheiros da Companhia das Índias, e

quando esta intenção chega aos ouvidos do Conde de Olivares, valido do rei castelhano Felipe IV, a soberba espanhola é confirmada. A única providência encomendada pelo Conde é o desvio de rota de um importante carregamento de prata, que ele temia fosse interceptado pelos holandeses: “O Brasil? Ora o Brasil!... De lá só podem roubar açúcar”¹⁸, comenta Olivares, que apenas manda avisar a Portugal da informação, bem como ao governador presente na Bahia, Diogo de Mendonça Furtado. “Pobre União Ibérica... Pobre Portugal”¹⁹, lamentava páginas antes o Conde de Ficalho, presidente do Conselho de Portugal, diante do descaso do governo espanhol com os assuntos portugueses. Em uma nota de pé de página, o autor do romance enfatiza a situação de inferioridade vivida por Portugal naqueles tempos: “Algum tempo depois da coroação de Felipe Segundo de Espanha como rei de Portugal, até os cartógrafos estrangeiros tiraram Portugal do mapa. Para todos os efeitos práticos, Portugal era tratado como província”²⁰. Em várias notas como esta, Aydano Roriz traz informações históricas que crê serem relevantes para a compreensão de elementos de sua narrativa; mas neste caso, com o mesmo tom de autoridade (nas notas o narrador situa-se com mais firmeza na contemporaneidade vivida pelo leitor) a informação passada é na verdade tema de longa controvérsia na historiografia, a respeito do estatuto político de Portugal sob o domínio da coroa castelhana.

É nessa atmosfera que o leitor é então levado a conhecer a Bahia seiscentista, e lá chega junto com a notícia do provável ataque holandês. Diogo de Mendonça Furtado recebe-a contrariado, e em pensamento compara as vantagens obtidas quando governou Málaca com a tarefa ingrata de fazê-lo no Brasil:

Já o Brasil... Pobre Brasil. Desde a anexação de Portugal pela Espanha, o Brasil pouco mais era que uma imensa fazenda abandonada, onde, aqui e acolá, criavam-se bois e cultivava-se cana para fazer açúcar. Sua capital, a cidade de Salvador, ainda que situada em local privilegiado pela beleza natural, ainda que já houvesse completado setenta anos, ainda que continuasse a ser a maior e mais importante povoação da colônia, contava com apenas mil e quatrocentas casas, um colégio jesuíta, duas igrejas e três conventos. Com os olhos voltados para o ouro do México e para a prata do Peru, o Brasil era tão pouco prestigiado pelos espanhóis que a própria residência do governador só se mantinha de pé graças a espeques que sustinham as paredes. Mas isso não era tudo. O que mais incomodava era que, mesmo naquele calcanhar-de-judas, havia disputa de poder. E disputa acirrada!²¹

Uma fazenda abandonada! Nada de melhor poderia acontecer a esta região, Aydano Roriz parece defender, do que ser conquistada pelo laborioso povo holandês. Um território abençoado pela natureza, mas apenas roubado, enquanto colônia da monarquia portuguesa, e agora desamparado pelo governo espanhol. E naquele fim de mundo, ainda se desenvolviam as mais mesquinhas disputas de poder, entre o próprio governador e o novo bispo, Dom Marcos Teixeira, disputas motivadas de princípio por pequenos gestos e palavras ofensivas, vividas rotineiramente na conformação da liturgia das missas solenes, e estimuladas pelos mexericos das bocas ociosas. Àquela altura, dois partidos já se formavam na cidade em torno das picuinhas entre o governador e o bispo: “Logo os beatos estavam a escarafunchar os Livros Sagrados, em busca de argumentos que comprovassem a supremacia da Igreja sobre o Estado. Do outro lado, os simpatizantes do governador invocavam antigas histórias que provavam exatamente o contrário”²². A querela entre a Igreja e o Estado, anunciada há pouco como uma das grandes questões do tempo a serem tocadas pelo romance histórico, revela-se em sua trama nada mais do que excrescências de uma disputa pessoal de poder, provocada e mantida por razões medíocres; na ótica do autor, aparece como mais uma marca do atraso que assolava a Bahia, e o Brasil.

Evidência do dano que a oposição entre o bispo e o governador causava a Salvador, tanto um como o outro recebem a notícia do futuro ataque holandês, e apenas calculam sua influência no desenrolar de sua contenda pessoal: “Na iminência de um ataque, vamos ver quem manda aqui!”²³, exulta Dom Diogo; “A iminência de uma guerra deixaria o povo inseguro. [...] era bem possível que se bandeassem todos para o lado do governador”²⁴, digere Dom Marcos.

Seguindo o impacto da notícia, e dos preparativos de defesa da cidade, Aydano Roriz prossegue sua descrição da Salvador seiscentista, e de seus habitantes. O governador manda um moleque de recados convocar seus auxiliares para uma reunião de emergência: “Atrapalhando amores clandestinos, despertando pessoas de cochilos fora de hora, interrompendo jogos de dados e carteados, o moleque cumpriu com o seu dever de mensageiro”²⁵. Estas eram as atividades a que se dedicavam as autoridades da Bahia: prevaricações, vícios, pecados capitais e veniais. Com a chegada das tropas recrutadas no Recôncavo, a cidade fica em polvorosa:

Havia um clima de sensualidade no ar. Uma espécie de senso de urgência. Amanhã, se a guerra estourasse, talvez fosse tarde. Esbarrões deliberados aqui,

cochichos, ao pé-de-ouvido ali, quando a noite ia alta e a lua se escondia por detrás das nuvens, negrinhas escapavam à socapa, jovens imprudentes esgueiravam-se pelas janelas, e amores ligeiros eram gozados nas hortas, pomares e até mesmo à sombra dos paredões dos conventos.²⁶

Assim é a Bahia que Roriz apresenta ao seu leitor, como o cenário principal da narrativa que se inicia, assim é a vida de seus habitantes. O leitor passa a reconhecer, cada vez mais, como *marcas registradas* presentes no romance, não só elementos de uma realidade pregressa, mas também os de uma interpretação da história do Brasil, bastante usual, e presente contemporaneamente: o Brasil de uma política perenemente organizada em função de interesses pessoais, de partícipes sempre imorais e corruptos, o Brasil da voluptuosidade e da luxúria, e do falso moralismo. O leitor, enfim, há de se sentir em casa. Note-se: tal visão, suficientemente corriqueira e disseminada, que aponta para a imoralidade e para a cupidez como os grandes motores da história brasileira, não busca desvendar as causas, passadas e presentes, de nossos males, mas apenas os estende para todos os tempos. Neste sentido, Aydano Roriz colhe os frutos de tal disseminação. Os leitores já estão familiarizados com o Brasil que se lhes apresenta; falta agora trazer aos trópicos aqueles empreendedores holandeses, talvez a encruzilhada entre o Brasil que é, e o que poderia ter sido.

Como preâmbulo da narrativa da invasão, serve a inconfidência de um jovem seminarista da Companhia de Jesus ao pai, a quem segreda a visão que tiveram dois jesuítas do coro da igreja, do próprio Jesus Cristo ameaçando a cidade com uma espada. O noviço em questão é Antonio Vieira, um dos personagens de maior destaque da história portuguesa e europeia do século XVII, que escreveu ele próprio, em uma famosa Carta Ânua, sua narrativa dos eventos dos anos de 1624 e 1625, enviada ao vigário geral da ordem após a expulsão dos holandeses da Bahia. Aydano Roriz, assim como grande parte da historiografia sobre o tema, valeu-se bastante de dados trazidos pelo texto de Vieira para compor sua descrição da entrada dos holandeses na cidade, da fuga de seus moradores, bem como do conflito posterior entre estes e os invasores, até a retomada da cidade pela armada ibérica. Neste sentido, será proveitoso ter em vista a versão do jesuíta do ocorrido.

Antonio Vieira, assim como Roriz, introduz em sua carta a narrativa da chegada dos holandeses com o mesmo fenômeno: “Alguns dias antes da chegada do inimigo, estando no coro em oração dois dos nossos padres, viu um deles a Cristo Senhor Nosso, com uma espada desembainhada, como quem

a ameaçava”²⁷. O fato de que o noviço teria espalhado a notícia contando-a a seu pai é obra da invenção do romancista. Vieira, com a imagem do Cristo e sua espada sobre a Bahia – somada a outra visão, do “mesmo Senhor com três lanças, com que parecia atirava para o corpo da igreja”²⁸ – lança sobre os acontecimentos vividos naqueles dois anos a marca da execução do castigo divino. Já pronta a cidade para receber o ataque, avistadas já as naus inimigas, os habitantes de Salvador preparavam seus corpos e almas, e então “tiveram fim ódios muito antigos, descobriram-se pecados encobertos com o silêncio de muitos anos, e, na verdade, foi tal a mudança presente, que, só por razão dela, pareceu a muitos conveniente dar Deus este castigo”²⁹. Da mesma maneira que Aydano Roriz faria mais de três séculos depois, o jesuíta divulgava uma Bahia repleta de pecados, que porém começam a se descobrir, e redimir, a partir da chegada dos inimigos hereges. A história narrada por Vieira é a dessa redenção de pecados: fogem medrosos os moradores, dando crédito a boatos de que os holandeses já adentravam a cidade, deixam-na deserta, e acompanhado apenas da família e poucos soldados o seu governador; os inimigos, com sua entrada franqueada, saqueiam sem pudores a cidade, e arremetem com violência contra as igrejas, suas imagens e altares;

Enquanto os holandeses se ocupavam nestes sacrilégios cobriam os matos e praias os desterrados, que só dos portugueses seriam dez ou doze mil almas, servindo de casa a uns as árvores agrestes, e a outros o céu, sem mais algum abrigo da calma, chuvas e sereno da noite; todos a pé, muitos descalços e despidos, morrendo a fome e sede aqueles que, pouco havia, deixaram casas tão ricas e abastadas de tudo, que mais pareciam servir ao regalo que à necessidade. Mas não há que espantar serem vencidos os que viviam nesta abundância. Bem ensinava Alexandre magno a seus soldados que a pobreza era a única mestra da milícia.³⁰

Travando uma guerra cotidiana contra os invasores, enfrentando a modesta vida dos aldeamentos jesuíticos, em que a farinha de mandioca era a maior iguaria, os moradores da Bahia, na narrativa de Vieira, passam a sitiá-la a cidade de que se exilaram, impedindo a entrada de mantimentos e a saída de soldados, desferindo ao longo dos meses uma série de ataques, em um dos primeiros matando inclusive o governador holandês. Neste ínterim, destaca-se a ação dirigente do bispo Dom Marcos, a presença marcante da missão jesuítica como a base em que se pôde desenvolver tal resistência, e a coragem e austeridade dos combatentes, entre eles decisivas tropas de indígenas e negros.

O cerco a Salvador, com freqüentes sucessos das tropas portuguesas, comprovava que a perda da cidade “foi fraqueza nossa, causada de pecados”³¹, e que os moradores agora se reabilitavam diante de Deus: “Finalmente, tão bem se houveram que parece refizeram a quebra passada, em que incorreram quando largaram a cidade aos holandeses”³². Às vésperas da chegada do socorro, o cenário descrito por Vieira já não é mais de pecado, mas de devoção:

À vista destas prevenções crescia muito, em todos os nossos, o desejo de ver já o socorro que esperavam. Nas aldeias, onde estávamos os da Companhia, além das orações, e penitências que se acrescentavam, todas as sextas-feiras e sábados se fazia uma procissão com ladainhas cantadas, pedindo misericórdia a Deus, até que o mesmo Senhor, no dia da redenção do mundo, nos quis mostrar a nossa, antecipando as aleluias com a primeira vista da nossa armada, a qual, dia de páscoa da ressurreição, primeiro de abril de 1625, amanheceu toda dentro da baía, posta em ala, para que as velas inimigas, que no porto estavam, não pudessem sair nem escapar.³³

O auxílio divino chegou com imponência, a “armada mais poderosa que até agora passou a linha”, mas tantos salvadores encontraram já a cidade pouco protegida, e pôde desembarcar “a gente em terra sem resistência, porque os nossos de cá tinham tudo por seu, até a cidade, que, a não ser assim, havia de custar as vidas de muitos o desembarcar”³⁴. A historiografia da presença holandesa no Brasil, como Francisco Adolfo Varnhagen e Charles Boxer³⁵, que dedicaram parte de seus trabalhos à análise deste primeiro conflito na Bahia, não incorporou certamente os argumentos religiosos do padre Antonio Vieira, mas de forma geral aceitou sua narração da fuga, e posterior resistência dos habitantes de Salvador. Também o historiador Evaldo Cabral de Mello, de estudos mais recentes, embora não tenha focado diretamente a tomada da Bahia, em seu livro *Olinda restaurada*, entende que o assédio à cidade entre 1624 e 1625 serviu de aprendizado para a posterior expulsão dos holandeses de Pernambuco, em uma guerra lenta gerida quase exclusivamente com tropas e recursos angariados no Brasil.³⁶

Consciente destes aspectos da interpretação historiográfica sobre aqueles eventos – o autor apresenta sempre, à conclusão de seus romances, a bibliografia de seu trabalho de pesquisa – Aydano Roriz procura criar uma nova versão para eles, em que os habitantes da Salvador chegam quase todos a voltar e viver na cidade sob o domínio holandês. Ainda em *O livro dos hereges*, sua narrativa, após a queda da Bahia nas mãos dos batavos, se divide

em dois cenários. De uma parte, o leitor acompanha os acontecimentos vividos entre os moradores, agora fugitivos, de Salvador: a travessia do Rio Vermelho, em que o bispo Dom Marcos sente-se um Moisés conduzindo seu povo; já na Aldeia do Espírito Santo, a eleição do desembargador Antão de Mesquita como o novo capitão-mor da Bahia, e sua inércia de burocrata, incapaz de tomar qualquer decisão sem verificar que tudo se fazia conforme a letra da lei; e a subsequente aclamação do próprio Dom Marcos como capitão-mor. Ao receber os homens-bons da Bahia, e sua súplica para que ocupasse aquele posto de liderança dos exilados, o ardiloso bispo argumenta: “Como poderia eu, por humilde que fosse, submeter-me a ficar discutindo com Vossas Mercês minhas ações, se elas emanam diretamente dos Céus?”. Ao perceber o consentimento dos senhores ali presentes em relação à sua autoridade máxima, concretizado o seu ambicioso plano, o bispo “ajoeilhou-se, abriu os braços, cerrou os olhos e voltou a cabeçorra para o alto, antegozando as delícias do poder a que tanto aspirava”³⁷, e aceitou, com falsa resignação, o cargo político.

Tais “delícias do poder”, porém, o bispo não conheceu, já que o contato entre os soteropolitanos e os indígenas da Aldeia logo gerou uma série de constrangimentos e reclamações, pois os gentios exibiam suas vergonhas, e fornicavam às vistas das pudicas “senhoras exiladas da Bahia”, como se intitulavam as reclamantes. “Dom Marcos começava a sentir nas costas franzinhas o peso de administrar recursos escassos e governar pessoas. Ao conceber seus projetos, sonhara com os fins, mas esquecera-se de prever os meios de execução. Agora vivia sobrecarregado”³⁸. O ambiente da resistência baiana, pela ótica do romancista, não é aquele de regeneração descrito por Antonio Vieira, mas o da permanência, ainda que sob condições precárias, da degeneração que se vivia na cidade. Mesmo em um aldeamento indígena, o que move as disputas políticas é ainda o tolo desejo pelo poder, por suas delícias, que o romance inclusive não consegue definir quais seriam, afinal. Subsiste também um contraproducente moralismo católico, impedindo que se verifique a união de esforços entre índios e portugueses, tão assinalada na carta do insigne jesuíta. O clima de tensão, por fim, leva o líder indígena, Jaguayara, a ordenar a retirada dos soteropolitanos de sua aldeia, e estes têm que tratar de iniciar a construção de um arraial próprio. A intensa atividade militar, que na historiografia se imputa ao comando de Dom Marcos, nem aparece na narrativa de Aydano Roriz.

Não se trata aqui, convém lembrar, de criticar o escritor por não atentar à verdade histórica, como se a detivesse a narrativa de Vieira, evidentemente

laudatória da missão jesuítica e seu papel na sociedade portuguesa do além-mar. É necessário apenas que se perceba como diferentes versões da história acarretam diferentes interpretações, necessariamente políticas, da sociedade que nelas se analisa, e que um romance histórico não se exime desta consequência por ser ficção. Neste sentido, o outro cenário em que se passa esta segunda parte do romance, a cidade de Salvador agora ocupada pelos holandeses, configura-se também de forma oposta à da Carta Anua. Desde os primeiros instantes os holandeses mostram-se comprometidos com a manutenção da cidade: o saque é levado a cabo pelos soldados, mas sob proibição expressa de badernas e quebra-quebras; iniciam-se também uma série de reformas, tanto de defesa quanto de urbanização, antes mesmo que o butim do saque fosse enfim repartido entre os holandeses. O novo governador de Salvador, Johan Van Dorth, ao realizar sua primeira caminhada pela capital do Brasil, tem a mesma impressão passada capítulos antes pelo narrador do romance: “quarenta e três anos depois da chamada União Ibérica, Salvador mais parecia a sede de uma grande fazenda promissora, abandonada pelos donos”. Desta vez, porém, à conclusão sobre a má administração do domínio castelhano, soma-se o comentário de Piet Heyn, vice-almirante da armada holandesa, sobre o descaso e a ticanhez dos próprios habitantes da cidade: “E a sujeira, Excelência – chamou a atenção Piet. – O abandono!... Eta, povo mais desleixado! Com tanta mata em volta, não tem uma árvore nas ruas para fazer sombra na gente!”³⁹.

As reais, e nobres, intenções dos holandeses, porém, são passadas ao leitor através dos diálogos entre Van Dorth e Dom Diogo de Mendonça Furtado, o governador-geral seu prisioneiro. Conduzido pela primeira vez para um jantar no camarote do holandês, Dom Diogo já se intimida com o poder de fogo do navio inimigo, admira o “discreto luxo, destes que não se atêm às modas”⁴⁰, que brilha em suas dependências, e se surpreende com o bom tratamento que recebe, que inclui a devolução de sua espada de fidalgo. Na conversa, regada a vinho, Van Dorth conduz o assunto a seu ponto:

- O que aconteceu de errado aqui governador? – questionou Van Dorth.
- A rendição?– Não, não. Quanto a isso eu já soube. Vossos homens desertaram. Vós fostes abandonado por quase todos. Lutar seria tolice. Pergunto é sobre a colônia. O que deu errado aqui, afinal de contas?
- Não compreendo. Não gostastes da Bahia?⁴¹

Respondendo a esta pergunta tão singela, Van Dorth inicia sua estratégia de convencimento. Aquela cidade tão acanhada, era a capital de uma

província que produzia sessenta mil caixas de açúcar por ano, produto que era vendido na Europa a peso de ouro. Por isso, os holandeses como ele, representantes da Companhia das Índias Ocidentais, uma companhia de comércio com centenas de sócios comanditários, havia chegado para ficar. A pilhagem efetuada pelos soldados – Van Dorth responde às acusações de pirataria de seu prisioneiro – fazia parte da tradição de guerra, mas tratava-se ali de empreendimento de maiores e mais importantes proporções:

Nós, dos Países Baixos, sempre mantivemos excelentes relações comerciais com Portugal. Mas os Felipes fecharam vários portos aos nossos navios, inclusive os portos portugueses. Somos um país de mercadores. Vivemos do comércio. Não podíamos ficar de braços cruzados. Daí haveremos decidido tomar o Brasil aos Felipes. E verás: haveremos de fazer disto aqui o celeiro do mundo.⁴²

Ouvindo as explicações do governador holandês, Diogo Furtado começa a tomar consciência da reviravolta que presenciava, e Van Dorth, decidido a conquistar seu apoio, o convoca para um segundo jantar, em que passa a abalar as crenças do português. Em primeiro lugar, afirma que ele não deveria obediência ao rei espanhol, e sim a Dom Emanuel, residente na Holanda, filho de Dom Antonio, Prior do Crato, legítimo herdeiro do trono deixado vago mais de quarenta anos antes pela morte de Dom Sebastião, cujo único impedimento fora a Igreja não reconhecer o direito de herança de filhos nascidos fora do casamento – Dom Antonio era filho bastardo de Dom Luiz, tio de Dom Sebastião. Em segundo lugar, desafia as suas crenças em relação à própria Igreja, que havia criado esta restrição aos bastardos, e o voto de celibato dos padres, para que suas riquezas não fossem distribuídas como herança. Os padres católicos, que chamavam os holandeses de hereges, eles é que o eram: “Um bando de desocupados que vivem às custas dos outros; que louvam a pobreza, mas não abrem mão da riqueza; que pregam a caridade, mas torturam e matam pessoas nas fogueira da Inquisição; uns hipócritas, enfim”⁴³. Van Dorth nega ainda a santidade do Vigário de Cristo: o mesmo papa Júlio II, um bêbado sodomita que chegou ao trono pontifício por meio de propinas, e que havia doado o Brasil a Portugal por uma de suas bulas, por outra delas autorizou o funcionamento de um bordel de luxo em Roma, desde que uma parte da fêria das prostitutas fosse repassada para freiras de Santa Maria Madalena. Ao descrédito de Dom Diogo, o holandês arremata: “É a pura verdade. Está nos livros. É História!”⁴⁴.

Pela fala moderna de Van Dorth, nem católica nem calvinista, Aydano Roriz costura laços óbvios de identificação com o leitor contemporâneo, laico; com esta afirmação das revelações que contém a História, assim maiúscula, ele o identifica também com a proposta de seu romance histórico. Respondendo ao argumento fugidio de Dom Diogo, ele acrescenta ainda que a religião, e seus dogmas, devem sim ser discutidos, por pessoas inteligentes como eles:

Minha tese – continuou o holandês, servindo mais vinho e colocando doçura na voz – é que pessoas inteligentes não carecem de intermediários para falar com Deus. Se somos todos filhos Dele, feitos a Sua imagem e semelhança, para falar com o Pai não carecemos de clérigos, bispos, e muito menos de papas. Se Deus está em toda parte, não carecemos sequer de templos ou igrejas. Podemos perfeitamente falar com Ele em qualquer lugar, diretamente, sem intermediários. Afinal, e ao menos nisso, Vossa Mercê há de concordar comigo, das muitas coisas maravilhosas que Deus nos deu, a liberdade de consciência talvez seja a mais preciosa. Reflita sobre isso, governador: um homem pode submeter outro homem pela força; pode obrigá-lo a se humilhar e praticar todo tipo de baixezas; mas nada, nem ninguém, pode controlar os pensamentos de um homem. Sobretudo, se se tratar de um homem inteligente.⁴⁵

Com estas palavras, Aydano Roriz encerra um capítulo, e a conversa entre Van Dorth e Diogo Furtado, que agora é quem, dias depois, pede uma nova audiência com o governador holandês. Cada vez mais convencido, embora ainda apreensivo por seu destino, ele agora se dispõe a ajudá-lo na tarefa de atrair de volta os moradores de Salvador, mas avisa que não seria tarefa fácil: “Vossa Excelência não conhece as gentes cá da Bahia!...”⁴⁶. Tentando demonstrar que os holandeses eram capazes de transformá-las, Van Dorth narra a dura e laboriosa história da formação dos Países Baixos, já contada nos mesmo termos pelo narrador onisciente do romance: “para domar os rios, drenar os pântanos e conter o mar, precisávamos da ajuda de muita gente. Toda a ajuda possível. Daí que não podíamos ser muito exigentes. Com isso aprendemos a desenvolver o sentimento de tolerância”. Tolerância, porém, que não era sinônimo de frouxidão:

– A dureza da vida ensinou nosso povo duas outras condicionantes: disciplina e democracia. Disciplina, entendida como a estrita observância de que a liberdade de um não pode levar ao prejuízo do outro. E democracia, para nos asse-

gurarmos de que o povo eleja seus representantes, que por sua vez definirão as regras de convivência. Uma vez definidas essas regras, todos devem segui-las, sob pena de pagar um alto preço pela transgressão.

– Interessante.⁴⁷

Dom Diogo interessa-se pelo sistema defendido por Van Dorth, e, assim como o leitor, percebe se tratar de uma profícua solução para os problemas vividos no Brasil. Basta, porém, de nos alongarmos aqui ainda mais expondo os próximos argumentos do holandês. Com falas do mesmo tipo, Van Dorth segue explicando suas propostas para transformar o Brasil, e o mundo: separação entre Igreja e Estado, abolição da escravidão, desapropriação de terras improdutivas, incentivo ao trabalho, e à capacidade de criação inerente à ambição humana. Diogo, vendo abaladas suas crenças mais arraigadas, confessa-se confuso, atordoado, ao que o holandês responde: “Posso lhe fazer uma confiança?... Às vezes, eu também me pego pensando se faz sentido esse desgaste todo, para tentar empurrar o mundo para frente”⁴⁸.

Van Dorth, enquanto personagem principal deste romance histórico, configura-se assim como um homem a frente do seu tempo, assim como Maquiavel, filósofo cujas idéias ele diz defender. Quando Diogo Furtado visita Salvador, um mês depois de ter sido feito prisioneiro a bordo de uma das naus holandesas, observa também um salto para o futuro: muralhas duplicadas, uma longa escada ligando as partes alta e baixa da cidade, suas ruas sendo pavimentadas, e uma grande represa construída além de seus muros, transformando-a praticamente em uma ilha, e prometendo o escoamento fácil e abundante de água para futuros chafarizes. Em meio a uma verdadeira ode à ambição e ao labor humano, em que se ouve até a conhecida sentença “Tempo é dinheiro”⁴⁹ da boca do governador holandês, Dom Diogo aceita entrevistar-se com o tal Dom Emanuel, herdeiro do trono português.

Aydano Roriz, de forma ainda mais clara do que na introdução de seu romance, em que apresentou o contraste entre o progresso dos Países Baixos, o mercantilismo destrutivo espanhol – imperialismo, em seus termos –, e o abandono e a mesquinhez da vida em Salvador, nesta segunda parte do livro, paralelamente narrando as disputas e desentendimentos na Aldeia do Espírito Santo e o progresso prometido a Salvador sob a tutela holandesa, evidencia que sua ficção fala não só das razões históricas da formação do Brasil tal qual ele é, mas também do que ele poderia ter vindo a ser. Para isso, porém, necessariamente deforma as informações obtidas em seu trabalho pessoal de pesquisa histórica. E não só ao desmentir a importância da guerra

de resistência levada a cabo pelas tropas da Bahia, mas principalmente ao descrever o caráter e as intenções da empresa holandesa na América.

Se, por um lado, não lhe pareceu adequado aos seus fins corroborar com a idéia, já clássica na historiografia, de que as invasões holandesas influenciaram, ao fim e ao cabo, alguma identidade na população da América portuguesa, e quiçá algum sentimento de autonomia, por outro ele não se furtou em carregar nas tintas ao defender a unidade e nobreza de propósitos do laborioso, e liberal, povo holandês, e de sua Companhia das Índias. Ao reforçar o caráter fragmentado, e corrupto, da política vivida no Brasil, e ao mesmo tempo a firmeza dos ideais que a mobilizavam do lado holandês, Roriz não consegue escapar de uma simples, e bastante improdutivo, visão de mundo, em que atuam as forças opostas do bem e do mal, em que se pode observar com clareza e distinção o embate entre o progresso e o atraso. Por esta ótica, no Brasil, sabe-se bem quem acabou vencendo.

Na terceira e última parte do romance, o embate enfim se transfere para dentro das muralhas de Salvador. Chega ao aldeamento jesuítico a proposta de paz dos holandeses, assegurando: respeito à propriedade produtiva, ensino gratuito e obrigatório, a ser realizado nos conventos, confiscados pelo governo; financiamento da produção de gêneros alimentícios, e incentivo à instalação de manufaturas; fixação de preços; liberdade de consciência e culto, este reservado ao espaço privado; exclusão dos religiosos de assuntos de governo; e liberdade aos cumpridores da lei, inclusive índios e negros. Em sua ficção, Aydano Roriz narra a volta em peso dos moradores à cidade, àquela altura revoltados com o autoritarismo delirante do bispo Dom Marcos.

O sistema proposto pelo governo holandês, por sua vez, torna ainda mais nítida a liberdade de invenção do ficcionista Aydano Roriz. Ao que consta na historiografia, Willem Usselinx, um dos fundadores da Companhia das Índias Ocidentais, propunha a princípio a implantação de um regime similar a este, mas que deveria ser efetivado pela conquista de territórios pouco explorados dos domínios ibéricos, e através de sua ocupação por colonos holandeses. A decisão, anos depois, de investimento da Companhia na tomada de Salvador, porém, servia já a outro intuito, que incluía o controle das rotas e do comércio negreiro⁵⁰. A abolição da escravidão sequer foi efetuada no posterior governo de Maurício de Nassau em Pernambuco, tido como progressista por sua política implantada de tolerância religiosa⁵¹. Entretanto, para pintar o seu retrato particular da presença holandesa no Brasil, o escritor precisava, a todo custo, fazer caminhar juntos, e impulsionar a empreitada da Companhia, interesses comerciais e liberais.

A partir desta terceira parte, o romance se divide mais uma vez em duas narrativas paralelas: alguns capítulos exploram a convivência e a adaptação dos moradores de Salvador às novas regras definidas pelo governo holandês, e outros se incorporam como *flashbacks* da trajetória pessoal de Van Dorth, que, buscando se aproximar da geniosa Louise, acabou se envolvendo com a causa de seu pai, Dom Emanuel – o tal filho de Dom Antonio, Prior do Crato, que ele defendia ser o herdeiro da Coroa portuguesa – e sendo escolhido pelo próprio príncipe Maurício de Orange, *stadhounder* holandês, e tio de Louise, para a missão de governar a Salvador almejada pela Companhia das Índias. Neste plano, destacam-se os diálogos do príncipe Maurício com Van Dorth, quando acompanhamos este último recebendo lições e ideais de política, que mais tarde aplicaria em sua conduta com os baianos. Homem inteligente, moderno, informal, decidido a enviar Van Dorth na expedição da Companhia, Maurício confessa a ele os seus propósitos: “Não concordo, de maneira nenhuma, que este projeto tenha objetivos meramente mercantilistas [...] o que eu penso é que esta história pode ser a ponta de lança para tomarmos Portugal dos Felipes”⁵². Unindo Holanda, Portugal e suas colônias, Maurício ambicionava conquistar a supremacia na Europa. Mais este novo império não seria nefasto como o espanhol, pois o que o moveria seriam mais altos ideais:

Sabes, meu rapaz, eu cá tenho um sonho [...] O meu grande sonho era construir um país diferente. Um reino progressista, de gente educada e trabalhadeira. Um país rico e justo, onde as pessoas pudessem criar os filhos em paz, com segurança e conforto. Uma nação com um governo forte, onde o dinheiro do Tesouro fosse gasto realmente em benefício do povo e não para sustentar essa corja de deputados, magistrados, causídicos... Esse bando de burocratas inúteis que não produzem nada que se coma, nada que se beba, nada que se use, e só servem para infernizar a vida das pessoas e travancar o desenvolvimento.⁵³

O Brasil d’*O livro dos hereges*, portanto, vivia em 1624 a oportunidade de se transformar nesta sociedade ideal, pois este sonho do *stadhounder* das Províncias Unidas fundamentava agora as ações do governador holandês da Bahia. Porém, não seria tarefa fácil ensinar aos moradores os modos civilizados com que deveriam se portar, e principalmente ensiná-los a lidar com a liberdade de todos e a valorizar o trabalho. Van Dorth cria leis rígidas, monta julgamentos públicos com penas severas aplicadas, mas também promete o arrendamento das propriedades improdutivas, o financiamento da produção

alimentícia, e um grande plano de obras para a cidade. Era a chegada do progresso, mas que só poderia se desenvolver com disciplina: “Sem ordem, não existe progresso”, anunciava o governador, antecipando quase em tom profético o lema da bandeira do Brasil republicano. Foi com grande dificuldade, mas ao final do romance os modorrentos habitantes de Salvador já se conformavam com as novas regras; *qui non laborat, non manducet*, a máxima divulgada pelo governo para que se entendesse que tudo, a partir daquele momento, deveria ser conseguido como fruto do trabalho, virava já um chiste na cidade, que se apercebia das vantagens econômicas, e até mesmo morais, de viver sob a tutela holandesa. Os mais persistentes problemas eram a pertinácia ignorante dos padres católicos, que se recusavam a aceitar a igualdade entre os homens e a proibição de manifestações religiosas públicas, e ainda um foco de resistência armada comandada pelo espanhol Francisco de Padilha, que não aceitara as condições dos holandeses para retornar à cidade.

Nos últimos capítulos do romance, anunciam-se as principais linhas de força da narrativa do segundo livro, intitulado *Van Dorth*: os obstáculos vividos pelo governo holandês parecem mais próximos do fim, com a aliança selada entre o governador e Francisco Dias D’Ávila, truculento e poderoso senhor de terras que estava fora da Bahia durante a conquista da capital, e com a morte do bispo Dom Marcos; nos Países Baixos e em Madrid, preparam-se os envios das armadas holandesa e luso-castelhana: “Curioso. Aquelas Terras do Brasil que, meses antes, mais pareciam uma fazenda promissora abandonada pelos donos, de repente se transformaram em motivo suficiente para fazer sair da Europa dezesseis mil e quinhentos homens e cento e sete navios, dispostos a ir à guerra por sua posse”⁵⁴.

Esta quase derradeira frase do livro é bastante expressiva, e conclusiva, a respeito do discurso sobre a história, e principalmente sobre a história do Brasil, engendrado por Aydano Roriz. De fato, torna-se curioso, se a Bahia seiscentista é descrita como nada mais do que uma fazenda, e abandonada, e se a política ali desenvolvida nada mais representa do que disputas frívolas por um poder medíocre, que Salvador se torne o centro das atenções de potências européias em contenda. O que queriam ali, afinal, aqueles holandeses de ideais tão nobres, que buscavam transformar o mundo em um lugar mais justo, melhor para criar os filhos? E por que se preocupa a Coroa espanhola em enviar uma grande armada para sua recuperação, se seu interesse pecuniário só dava atenções à prata de Potosi? Na narrativa de Roriz, o jovem Felipe IV só pede ao Conde de Olivares que faça algo pela Bahia “por insistência da tia-avó de Sua Majestade, a infanta Isabel Clara Eugênia,

viúva do arquiduque Alberto de Habsburgo, que governara Portugal por dez anos”⁵⁵, e o rei não podia negar um pedido à parenta. Parafraseando Alexandre Dumas, poderíamos dizer que parece esta uma razão um tanto medíocre, para um tão grande esforço bélico.

Não pretendemos, nem cabe neste estudo, deslindar também em detalhes a construção da narrativa do romance *Van Dorth*, que, afinal, em termos de caracterização dos personagens e forças em combate é bastante coerente com *O livro dos hereges*. É importante apenas que aqui se passe uma visão geral de como Aydano Roriz explica o insucesso da ação holandesa. De um lado, a ficção introduz na armada luso-castelhana a presença de Dom Diogo Furtado de Mendonça, agora espião a serviço das Províncias Unidas, que chega a liderar um levante em Cabo Verde dos soldados portugueses contra os castelhanos, convencendo-os a lutar em prol da restauração do trono português, a ser ocupado por Dom Emanuel. Diogo, porém, acaba traído por seus companheiros de revolta, e vê seu esforço interrompido pela submissão dos principais líderes das tropas portuguesas à Coroa espanhola. Já na Bahia, Van Dorth, que agora dá título ao romance, com o apoio de Francisco Dias D’Ávila consegue aniquilar a resistência de Francisco Padilha, e chega a conquistar o apoio das ordens religiosas instaladas em Salvador, estimulando o seu sebastianismo com a promessa do retorno de um rei português, mas principalmente utilizando a seu favor a cobiça dos padres, garantindo fundos para a finalização da catedral da Sé, e para outras obras paroquiais. Mas o governador holandês, imprudente, talvez influenciado pelo tórrido clima tropical, acaba se envolvendo com a mulher de Dias D’Ávila, que, descobrindo a traição, utiliza suas forças para desbaratar o exército holandês hospedado em suas terras, e matar o seu governador hospedado em sua casa. No fim das contas, assim como na versão da carta de Antonio Vieira, à chegada da armada ibérica os holandeses já não ofereciam qualquer resistência considerável, mas não por conta do assédio das tropas baianas, nem do apoio divino, e sim por fruto de um descuido de Van Dorth, cuja carência sexual se anuncia logo no primeiro capítulo do romance:

À popa, no grande-camarote da primeira entrecoberta, Johan van Dorth, o governador da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil, levantou-se de mau-humor. Polução noturna não era coisa que ficasse bem para ele, um fidalgo de trinta e oito anos de idade. Precisava dar um jeito de disfarçar aquela mancha viscosa dos lençóis.⁵⁶

Como vimos, não é pela atenção à veracidade dos fatos históricos narrados que se pode definir a qualidade de um romance histórico. Porém, seguindo ou não a interpretação historiográfica vigente, uma ficção histórica produz inevitavelmente um discurso sobre a história, e este discurso deve ser encarado como um componente decisivo deste gênero literário. Aydano Roriz, nestes seus romances sobre a invasão holandesa na Bahia, utiliza seu talento de ficcionista para, por um lado, construir uma imagem bastante unívoca, e apaixonadamente favorável, das intenções e das práticas políticas dos holandeses no Brasil, e, por outro, promover uma visão depreciativa, e simplista, da organização social e política da América portuguesa do século XVII. Para tanto, Roriz se valeu muitas vezes de conectar os elementos históricos de seu texto ao imaginário presente no universo de seus atuais leitores: quando falam os holandeses, identifica-se o leitor com seu olhar político moderno, laico, e liberal; quando atuam os portugueses, o que se vê é uma caricatura empoeirada da corrupção tão divulgada da política brasileira contemporânea. Neste sentido, as principais *marcas registradas* trabalhadas por estes romances não são nomes, instituições, ou eventos, mas sim uma interpretação, bastante disseminada, de que nossas mazelas sociais e morais chegaram com as caravelas de Pedro Álvares Cabral, e desde então são as mesmas, irrecuperavelmente perenes, e de que talvez a história fosse outra se fôssemos subjugados por outro povo, mais avançado do que o ibérico. Somente imerso neste imaginário, o período das invasões holandesas pode se transformar na história de um Brasil que não foi.

Notas

¹ Não se trata aqui de defender qualquer posição acerca da literatura de Alexandre Dumas. Neste sentido, cabe destacar que para este breve comentário apenas seguimos algumas pistas encontradas em MENDES, Maria Lúcia Dias. “A História na visão de Alexandre Dumas”, *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 6, nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

² DUMAS, Alexandre. *Mes Mémoires*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1863. [“Há muito tempo eu disse que em matéria de teatro sobretudo, me parecia admissível violentar a história, desde que se lhe fizesse uma criança; mas fazer Henrique IV ser morto por Concini, sem outro objetivo para Concini além de reinar, após a morte do Bearnês, pela rainha e sobre a rainha, é dar uma bem pequena razão a um tão grande crime” – Tradução nossa]

³ LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966. p. 66.

⁴ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁵ BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. p. 44 [grifo do autor].

⁶ Ibid., p. 89-90.

⁷ ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. in: *Novos Estudos*, nº 77. Rio de Janeiro: CEBRAP, 2007. p. 205.

⁸ Cf. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. “O novo romance histórico brasileiro” in: *Via Atlântica*, nº 4. São Paulo: 2000, p. 168-176; SINDER, Valter. “A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro”. in: *Revista Estudos Históricas*, vol. 14, nº 26. Rio de Janeiro: FGV, 2000. pp. 253-264; e FIGUEIREDO, Vera Follain de. “O romance histórico contemporâneo na América Latina”, *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro: 1997.

⁹ Cf. JAMESON, Fredric. “O romance histórico ainda é possível?”, *Novos Estudos*, n. 77. Rio de Janeiro: CEBRAP, 2007. pp. 185-203. Como ilustração de seus argumentos, tenham-se as seguintes passagens: “a primazia que o modernismo confere à percepção pura acaba por privá-lo de qualquer possibilidade de discernir aquela outra dimensão, do público ou da história, que se requer para o registro daquela interseção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico” (p. 200); “essa especulação paradoxal sobre a impossibilidade de um romance histórico modernista [...] é importante sobretudo como uma dúvida e uma hesitação diante do renascimento do gênero na pós-modernidade” (p. 201); “O desvio estrutural que quero destacar aqui é paradoxal, na medida em que parece inverter completamente o típico apelo do historiador e também do romancista histórico àquilo que eles denominaram a ‘verdade’” (p. 201); “A versão pós-moderna envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias” (p. 202).

¹⁰ ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. Op. cit., p. 213.

¹¹ Ibid., p. 219.

¹² Ibid., p. 217.

¹³ RORIZ, Aydano. *O livro dos hereges*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

¹⁴ Ibid., p. 10.

¹⁵ Ibid., p. 11-12.

¹⁶ Ibid., p. 14.

¹⁷ Ibid., p. 15.

¹⁸ Ibid., p. 24.

¹⁹ Ibid., p. 22.

²⁰ Ibid., p. 24.

²¹ Ibid., p. 25-26.

²² Ibid., p. 29.

²³ Ibid., p. 31.

²⁴ Ibid., p. 35.

²⁵ Ibid., p. 32.

²⁶ Ibid., p. 39.

²⁷ VIEIRA, Antonio. “Ao Geral da Companhia de Jesus”. In: VIEIRA, Antonio. *Escritos históricos e políticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 140.

²⁸ Ibid., p. 140.

²⁹ Ibid., p. 141.

³⁰ Ibid., p. 148.

³¹ Ibid., p. 160.

³² Ibid., p. 164.

³³ Ibid., p. 166.

³⁴ Ibid., p. 166.

³⁵ Cf. VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002, p. 45-67; BOXER, Charles. *The Dutch in Brazil*. 1624-1654. Oxford: Clarendon Press, 1957, p. 22-23; e principalmente BOXER, Charles. *Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola, 1602-1686*. São Paulo: Editora Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973, p. 60-74.

³⁶ MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada: guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975, p. 11-34.

³⁷ RORIZ, Aydano. *O livro dos hereges*. Op. cit. p. 125.

³⁸ Ibid., p. 142.

³⁹ Ibid., p. 95.

⁴⁰ Ibid., p. 101.

⁴¹ Ibid., p. 104.

⁴² Ibid., p. 107.

⁴³ Ibid., p. 119.

⁴⁴ Ibid., p. 121.

⁴⁵ Ibid., p. 122.

⁴⁶ Ibid., p. 135.

⁴⁷ Ibid., p. 136.

⁴⁸ Ibid., p. 161.

⁴⁹ Ibid., p. 160.

⁵⁰ Cf. BOXER, Charles. *The Dutch in Brazil, 1624-1654*. Oxford: Clarendon Press, 1957, p. 14-15.

⁵¹ Cf. MELLO, José Antonio Gonsalves de. *Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978, p. 175-196

⁵² RORIZ, Aydano. *O livro dos hereges*. Op. cit. p. 304.

⁵³ Ibid., p. 305.

⁵⁴ Ibid., p. 393.

⁵⁵ Ibid., p. 355.

⁵⁶ RORIZ, Aydano. *Van Dorth*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 9.

Resumo

Este trabalho procura analisar os romances históricos do escritor brasileiro Aydano Roriz, que narram a tomada de Salvador pelos holandeses em 1624, e sua retomada no ano seguinte. Nosso objetivo central é examinar seu discurso, e interpretação sobre o Brasil e sua formação histórica. Enfim, trata-se de uma investigação introdutória acerca dos significados da produção contemporânea de romances históricos no Brasil, de que Roriz é um dos mais ativos representantes.

Palavras-chave

Aydano Roriz, romance histórico, interpretação do Brasil

Recebido para publicação em

Abstract

This work seeks to analyse the historical novels of the Brazilian writer Aydano Roriz, which narrate Salvador's capture by the Dutch in 1624, and its recovering in the next year. Our central purpose is to examine their discourse and interpretation on Brazil and its historical formation. Finally, this is an introductory inquiry on the meanings of the contemporary production of historical novels in Brazil, and Roriz is one of its most active representatives.

Key words

Aydano Roriz, historical novel, interpretation of Brazil.

Aceito em



A “BOCA DO INFERNO”

Daniel Magalhães Porto Saraiva

Em 1989, a escritora Ana Miranda publicava seu primeiro romance: *Boca do Inferno*. Trazendo no título a alcunha do poeta Gregório de Matos, a obra não tardou em se tornar um sucesso de público e de crítica. Em 1990, a autora foi agraciada com o prêmio Jabuti. Desde então, dezenas de milhares de exemplares da celebrada Boca do Inferno foram impressos em diversas línguas e países, entre os quais se contam França, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Itália, Holanda e Argentina.

O livro consiste em um romance histórico sobre os últimos anos do século XVII baiano. Tendo por pano de fundo as tensões conspiratórias que emergiram contra o governador Antonio de Souza de Menezes – o famigerado Braço de Prata – Miranda fundamenta seu trabalho na análise psicológica de algumas figuras notórias envolvidas nesta disputa de poder, a qual teria conduzido duas poderosas famílias (os Menezes e os Ravasco) e seus respectivos aliados a um sangrento conflito.

Explorando as contradições morais dos personagens e os traços obscuros de sua personalidade, a autora pretendia oferecer um amplo retrato da Bahia à época, onde se teriam germinado, como parecia sugerir o romance, as sementes de nossa nacionalidade.

Muito já foi escrito sobre o gênero do romance histórico e sobre as condições precisas de seu surgimento, e não pretendemos aqui ingressar nos pormenores deste longo debate. Basta, para nossos fins, que nos lembremos das formulações clássicas de Lukács sobre o tema. Segundo ele, o romance histórico nasceu em princípios do século XIX, como uma expressão no plano da cultura das profundas transformações que reviraram as sociedades européias nas décadas anteriores, principalmente no que tange às influências da Revolução Francesa sobre o modo como se compreendia o papel do homem na história.

Para Lukács, o advento da Revolução derrubou a impressão de que a história era um fenômeno natural, dotado de um crescimento orgânico, e marcou sua conversão “en una *experiencia de masas*”¹, tornando clara a existência de um processo de mudanças que intervém decisivamente na vida dos

indivíduos. “Así se crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente [...]”².

A peculiaridade do romance histórico, portanto, é justamente o fato da atuação de seus personagens derivar da singularidade histórica da época à qual pertencem. Para o romance histórico, pouco importa a farta relação de fatos e acontecimentos: o que está em questão é a capacidade de con-substanciar poeticamente os tipos históricos de uma realidade pretérita, em cujas trajetórias pessoais se entrelaça a crise social de seu tempo.

Como obviamente podemos ver pela definição acima, um romance histórico não equivale a um livro historiográfico. Tampouco um romancista é um historiador. A maneira pela qual cada um deles lida com o passado é diversa, bem como o são seus instrumentos para fazê-lo. O próprio tratamento dado ao problema da veracidade – ou melhor, da verossimilhança – de suas afirmações não é o mesmo.

No entanto, há algo que os aproxima: o convencimento. Se admitirmos como ponto de referência a intervenção sobre a opinião do leitor, concluiremos que, consciente ou inconscientemente, ambos concorrem na disputa pela representação da história. Empunhando armas diferentes e desfrutando de condições distintas, historiadores, romancistas, e quem quer que discorra sobre a sociedade, seja de hoje ou de outrora, igualam-se na medida em que pugnam para fazer valer sua própria visão de mundo, sua própria filosofia, sua própria moral, sua própria versão.

Assim sendo, gostaríamos de afirmar que o objetivo do presente artigo não é analisar o romance histórico *Boca do Inferno* em sua dimensão interna, é dizer, em sua estruturação enquanto gênero literário, mas sim em sua função enquanto obra da cultura. Desincumbidos da necessidade de averiguar se a montagem específica de sua narrativa satisfaz os critérios de tal ou qual teórico, pretendemos discutir como esta obra interfere em nossa compreensão sobre o passado e o presente brasileiros.

O Brasil de Ana Miranda

Aqui os estábulos e chiqueiros são para os governadores, alcaides, padres, militares e para os que se dizem sãos. Na verdade estes é que estão doentes, a humanidade está doente, somos um cancro velho ulcerado que herdamos de nossos pais. Nascer é adoecer.³

Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno.⁴

Como se abrisse as cortinas de um teatro e iluminasse o palco diante dos olhos dos atentos expectadores, Ana Miranda inicia seu livro apresentando aos leitores o cenário que dará abrigo à sua trama: a Bahia, pairando sobre a bela enseada, misturando suas construções entre os encantos da natureza como se quisesse esconder sua verdadeira face.

No parágrafo acima, o qual encerra a descrição geográfica que inaugura o romance, a primeira qualidade atribuída à Bahia é seu caráter ilusório – uma ante-sala do inferno, travestida de paraíso. Tal como diria, páginas à frente, o vereador Luiz Bonicho, “Estamos à porta do Fogo Eterno”⁵.

Logo em seguida, os personagens começam a aparecer: Antonio de Brito, Donato Serotino, Bernardo Ravasco, Gonçalo Ravasco, Bernardina Ravasco, Maria Berco, Antonio Vieira, João da Rocha Pita etc. Todas estas figuras surgem na narrativa e articulam-se pouco a pouco ao longo do fio condutor do enredo, que dá nome à segunda parte do romance: “o crime”, o atentado dos Ravasco e seus aliados contra o alcaide-mor Francisco Teles de Menezes. Insatisfeitos com o governo corrupto e autoritário do Braço de Prata e seus comparsas, os conspiradores queriam reverter a situação em seu favor e dar cabo às perseguições que sofriam.

Acompanhando as etapas desta empreitada e os múltiplos acontecimentos por ela desencadeados, Ana Miranda urde os fios do que considera ter sido o tecido social baiano, dando um acento especial às suas mazelas.

A conspiração dá origem a uma teia de iniquidades que se espalha indeterminadamente e só se resolve com a chegada de João da Rocha Pita, desembargador que devassa o caso e pacifica o conflito.

Entretanto, assim como o narrador onisciente de Boca do Inferno sabe que a imagem paradisíaca da Bahia é um mero simulacro, um leitor atento poderá perceber que o próprio romance, em sua montagem, provoca uma espécie de “ilusão de ótica”. A princípio, temos a impressão, como dissemos acima, de que a Bahia é o simples cenário onde se desenvolve o enredo, focado primordialmente em Gregório de Matos e, secundariamente, em Antonio Vieira.

Mas nada é mais equívoco. A Bahia não é o cenário, e sim o próprio vilão da história. Seus personagens principais não são Matos e Vieira, mas

os anjos e demônios. Se mantivermos em mente a função que lhes cabe no curso dos fatos, concluiremos que Matos, Vieira, os Menezes, os Ravasco, todos, sem exceção, são coadjuvantes. Eles existem decorativamente, e não substancialmente. São carapaças ocas, marionetes vazias à mercê da disputa entre anjos e demônios.

Vejamos a seguinte passagem:

O sexo com prostitutas, ou ex-prostitutas, como era o caso da amante do alcaide-mor, assim como as ciladas de inimigos, eram atividades associadas às sombras da noite, quando Deus e seus vigilantes se recolhiam e o Diabo andava à solta, as armas e os falos se erguiam em nome do prazer ou da destruição, que muitas vezes estavam ligados num mesmo intuito.⁶

Os vigilantes de Deus e o Diabo são os elementos definidores da realidade. Os crimes são decorrências da ausência ou presença de anjos e demônios.

Talvez Matos seja o melhor exemplo do que desejamos sustentar. Com o avanço da narrativa, as contradições e os dilemas do poeta vão tornando-se evidentes, e a transformação das circunstâncias constringe-o de um lado a outro, em um deslocamento conturbado que por vezes se traduz em crises de consciência. Em contrapartida, tais crises nunca são suficientes para removê-lo de suas práticas pecaminosas. Ao fim e ao cabo, Matos é incapaz de decidir. Quando se sente desconfortável por ter agido contra o que julga correto, esta situação de inquietude é rapidamente desfeita por uma força interna, algo que nele habita e o conduz ao vício. Quando João da Madre de Deus lhe inquire sobre o descumprimento de suas obrigações públicas, Matos tem somente uma resposta: “Dom João da Madre, não tenho nenhuma justificativa para meu comportamento senão a minha própria natureza”⁷.

Sob o argumento da natureza determinante, o leitor é levado a crer que uma tentação avassaladora sempre reconduz Matos ao pecado. Ou seja, Matos não só duvida de suas convicções religiosas – ele traz o Diabo dentro de si. Ele é, por excelência, o cenário da ação vitoriosa dos demônios e do esforço fracassado dos anjos.

Atentemos para outro detalhe curioso: nos trechos transcritos até então, a existência dos anjos e demônios⁸ é declarada pelo narrador onisciente. Quando os personagens falam de anjos, demônios, Deus, Diabo, salvação, inferno, expressam-se de maneira muito diversa, na maior parte das vezes lamuriando-se pelo estado das coisas, blasfemando contra alguém ou reconhe-

cendo a inevitável decadência de suas almas. O narrador, por sua vez, descreve as cenas como se os anjos e demônios fizessem parte delas tanto quanto os homens! A própria realidade é vista como o espaço do aliciamento das almas. Que algum dos personagens do romance pronunciasse semelhante crença seria aceitável, tendo em vista que a sociedade portuguesa do século XVII era profundamente cristã. Por outro lado, não há nenhuma razão para que o narrador o faça, a menos que acreditemos que sua onisciência o capacite a enxergar estas entidades cuja presença não é acessível aos mortais.

Sublinhamos com insistência este pormenor porque ele nos permite desvendar a origem do que julgamos ser um dos sérios problemas de interpretação cometidos pela autora: a sua religiosidade extrapola a religiosidade da realidade por ela retratada. Descrevendo a vida de cristãos do século XVII, seu romance histórico vivifica não apenas estes, mas também todo o imaginário da cultura cristã, como se não houvesse diferença entre aquilo em que acreditavam e o mundo no qual viviam.

E este exemplo não é o único. Recorrentemente, os personagens do romance têm sonhos enigmáticos e visões misteriosas. Antes da morte de Francisco Teles de Menezes, a qual daria início à vingança do Braço de Prata e mesmo à invasão do Colégio de Jesus, um de seus noviços vislumbrou Deus empunhando uma espada de fogo contra a Bahia⁹. Manuel Dias, pouco antes de ser assassinado, sonhou que sua mulher era um morcego negro que lhe sugava o sangue pela língua. Quando seus executores bateram à porta, Dias olhava atemorizado morcegos pendurados nas telhas de sua casa.¹⁰ Estes sinais não eram fruto da crença – eram efetivamente premonições, alertas sobrenaturais sobre um futuro trágico.

O mesmo pode ser dito em relação à caracterização da Bahia como a “terra dos pecados” e ao papel por ela exercido no romance. Ávida por consolidar a imagem da Bahia como um antro temeroso, pernicioso e atrasado, a autora lança mão única e exclusivamente de reprovações alicerçadas em uma moral eminentemente religiosa. Sua intenção parece ser representar a Bahia como um reino cristão decaído, ou uma espécie de Sodoma tropical. Todas as falhas por ela apontadas correspondem a um pecado capital.

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que a autora pressupõe a religiosidade de seu leitor. Suas escolhas argumentativas funcionam, sobretudo, para chocar aqueles que compartilham dos valores cristãos dos quais a Bahia supostamente prescindia. A insistência em relatar padres freqüentando cerimônias de umbanda ou participando de orgias é ilustrativa do que intentamos demonstrar: *vinum et vulvae*, como disse Matos.¹¹

Ainda no começo do livro, Ana Miranda lança mão de uma verdadeira tipologia cristã de delitos para classificar as atividades dos baianos: “concupinatos, incestos, jogatinas, nudez despudorada, bebedeiras, prevaricações, raptos, defloramentos, poligamia, roubos, desacatos, adultério, preguiça, paganismo, sodomia, gluttonaria”¹². É, sem dúvida, uma enumeração que faria corar um ultramontano.

Não obstante, essas devassidões atingiram um estágio ímpar na Bahia de Ana Miranda: elas deixaram de ser fruto da ação particularizada dos indivíduos, e passaram a ser uma herança da cidade. É a Bahia, a vilã da história, a responsável pela perpetuação inexorável dos pecados. Toda a lógica da narrativa destina-se a convencer o leitor de que se vivia uma situação de degradação tão aguda que era impossível não pecar. Os personagens, quando pecam, não se consideram imputáveis pelos seus atos, mas sim vítimas daquela cidade ímpia.

Este ponto se evidencia quando os conspirados debatem entre si o tema da salvação de suas almas. João de Couros pergunta: “Como teremos argumentos diante de Deus para provar que não merecemos as profundezas?”¹³. Eis que o vereador Luiz Bonicho, um autoproclamado especialista em assuntos relativos à “Terra do Cão”¹⁴, rouba a cena. Segundo ele, matar o alcaide-mor foi fazer-lhe um favor, pois mesmo o inferno é lugar melhor que a Bahia. Prosseguindo, Bonicho exime a si e a seu grupo das impropriedades cometidas, já que a Bahia não lhes deixava opção:

Venais? Está bem, somos venais. Mas quem não o é nesta cidade? Acham que aqui é possível administrar justiça igual para todos? Só um bastardo de padre acredita nessa hipocrisia. Não, não é possível. Então o que fazemos nós, os vereadores? A segunda melhor opção: se não podemos beneficiar a todos então vamos beneficiar a alguns. A quem? Ora, aos senhores de cana, à aristocracia proprietária dos escravos. A quem mais? Ao alcaide. Aos desembargadores. Ao governador. A quem mais? A nós mesmos.¹⁵

A venalidade é aceita, pois se vive em um tempo em que os vícios já são virtudes.

Esta atmosfera urbana torpe contrasta no romance com uma concepção romântica da natureza, ancorada no mito do paraíso terrestre. A cidade é o berço de Satã sobre a obra pura de Deus. Tal dicotomia chega a alcançar o desgastado tema do *fugere urbem* quando Gregório de Matos, fugindo de seus inimigos, abandona a cidade para “acordar ao doce som e às vozes brandas

do passarinho enamorado”¹⁶. Mas a fuga não se delongaria por muito tempo. Matos havia criado um vínculo com a terra do pecado. Não podia afastar-se dela. Por mais que o campo lhe parecesse puro, ele queria a cidade imunda – ele lhe pertencia.

Consagra-se, assim, uma aversão pela raiz da vida urbana, associada em essência ao pecado, e culpada por desencadear um processo infrene de decadência moral. As palavras de Bernardo Ravasco, conversando com sua filha Bernardina, são incomparavelmente ilustrativas:

Esta cidade despedaça o nosso coração. [...] Olha bem meu rosto, filha. Olha bem. Olha esses olhos desbotados que já foram viçosos e jovens. Olha esta pele miseravelmente marcada e olha meu nariz quebrado e meus cabelos tão ralos e brancos. Olha para mim. Não existe alívio nem retorno. Nunca mais poderemos voltar atrás.¹⁷

Porém, o sentimento de declínio irrecuperável confessado por Bernardo Ravasco não se limita a ele ou tampouco ao século XVII. Por seu romance, Ana Miranda estende-o até nós, integrando-o à nossa própria identidade nacional. Para a autora, esta queda é incurável. O tempo não é capaz senão de aprofundar suas raízes. Os anos acumulam os sedimentos dos erros, como um pecado original que se dissemina do delinqüente aos seus descendentes.

O parágrafo final do livro apenas corrobora esta sensação:

A CIDADE DA BAHIA cresceu, modificou-se. Mas haveria de ser *para sempre*¹⁸ um cenário de prazer e pecado, que encantava todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno.¹⁹

Homens, anjos e demônios, juntos para sempre, em um consórcio de prazer e pecado, no seio amargo da triste Bahia. Este é o Brasil de Ana Miranda.

“Saberá Deus que esta colônia existe?”²⁰

Mas indagar: em que se sustenta tamanha depreciação? Onde Ana Miranda encontra apoio conceitual para respaldar sua posição? Afinal, sua hiperbólica moral religiosa não seria suficiente para redigir um romance histórico.

A resposta é constrangedora, sobretudo para um historiador: na história colonial. É apoiada na idéia de “Brasil colônia”, tão vasta e impropriamente impregnada em nossa historiografia, que a autora defende uma representação tão absurda do Brasil seiscentista e do sentido de nossa nacionalidade. É sobre a noção de “apêndice metropolitano” que a romancista estrutura sua “história do pecado”.

E, diga-se de passagem, sua postura não é tão reprovável. Este sentimento de insignificância, de derrota coletiva, de que estamos até hoje a carregar os resquícios de um passado espúrio que nos mutila as pernas, é quase uma conseqüência lógica e necessária da “história colonial”. Os historiadores são sumamente responsáveis por esse embaraçoso resultado.

Com efeito, em *Boca do Inferno*, um asfixiante sentimento de inferioridade é reiteradamente impresso no discurso dos personagens e reforçado pelo narrador. Neste caso, tanto aqueles quanto estes, ao contrário do que pudemos verificar com relação aos anjos e demônios, conseguem enxergar a existência da colônia. Já nas primeiras páginas, o narrador, ao descrever o remorso de Gregório de Matos por não ter nascido em Espanha e ter podido se equiparar a um Gongora, afirma que o poeta estava “no lado escuro do mundo, comendo a parte podre do banquete”²¹. Maria Berco, como em um sonho de debutante, queria ir a Portugal ver nobres verdadeiros em carruagens douradas.²² A prostituta Anica de Melo, aborrecida por ser “uma filha de labregos”, diz ter escolhido o Brasil para sua morada “porque aqui todo mundo se sente labrego”²³. Luiz Bonicho, o vereador corcunda acostumado a “ser confundido com um inseto”²⁴, talvez seja o ícone deste espantoso complexo. Para ele, nem mesmo Portugal – a metrópole, como os personagens usualmente o chamam – tem serventia: “Só é diferente, só é bom, estar na França”, conclama, após se referir ao Brasil pelo epíteto de *culis mundi* (sic)²⁵. Para justificar sua presença na Bahia, argüi: “Aqui vivo com liberdade e me sinto melhor, pois há uma deformidade maior que a minha em cada habitante desta maldita colônia”²⁶.

O personagem Gregório de Matos, outro estandarte da “autochacota”, lisonjeando Anica de Melo, questiona-se “Como uma puta tão linda da província estava perdida naquele desterro colonial”²⁷. Ah, Brasil Colônia, este grande acolhedor de deformidades, não merece nem as prostitutas que tem!

A paisagem urbana contribui em igual medida para corroborar esta condição. Ana Miranda revela um gosto particular, uma insistência incansável, em retratar a cidade, e em especial os locais do governo, como repletos de urina e fezes: “O Mata atravessou o pátio dos fundos do palácio do

governo pisando em esterco de animais"²⁸; "O aposento recendia a um leve odor de flores e urina"²⁹; "Em meio a emanações de urina que o vento trazia de uma cidade que parecia viver com gente de vísceras para fora e secreções naturalmente despejadas junto com emoções, crescia o amor de Anica de Melo por Gregório de Matos [...]"³⁰.

Nem mesmo o amor escapa às excrescências. Aliás, como postula o próprio Matos, nada escapa: "Durmo com uma mulher que gosta de me ver mijar. Eu mijo nela e ela em mim. Ninguém escapa de cagar e mijar. Mesmo Deus caga. E caga na nossa cabeça"³¹.

A vivência da colônia chega mesmo a conformar certo "caráter do povo", intrinsecamente associado à indolência, à inépcia e ao desgosto pelo trabalho e pelo cumprimento dos compromissos. Antonio de Souza diz a Rocha Pita: "vossenhoria bem sabe que os homens da colônia são lerdos para suas obrigações [...]"³².

Ademais, a idéia de colônia à qual Miranda faz referência é a de colônia de exploração, é dizer, um prolongamento da economia metropolitana, cuja razão de ser é completar suas demandas, em um regime comercial verticalizado e extremamente desfavorável. A passagem a seguir o confirma: "Mas a colônia andava atrelada a Portugal. As moedas e as riquezas não ficavam no Brasil. A economia marchava conforme as circunstâncias que viessem a atender as necessidades do regime fazendário da metrópole"³³. Este comprometimento impõe à colônia um destino cruel: "Os brasileiros são bestas, e estarão a trabalhar toda a vida para manter os maganos de Portugal"³⁴.

Além de fazer uso de uma modelagem histórica bastante antiga, cuja emergência remonta às primeiras décadas do século XX³⁵, Ana Miranda comete uma série de graves anacronismos. Entre eles, os mais significativos dizem respeito justamente ao emprego dos termos "colônia" e "brasileiro" por parte dos personagens do romance. Nem o Gregório de Matos, nem o Antonio Vieira, nem o governador Menezes, nem o desembargador João da Rocha Pita se referiam ao Brasil como sendo uma colônia. Estes homens não se entendiam como parte de um apêndice metropolitano. O mesmo vale para a noção de "brasileiro": o termo sequer era usado no século XVII. Aliás, aqueles que nasciam nas terras que hoje chamamos de Brasil sentiam-se e denominavam-se portugueses. Esta definição de colônia utilizada por Miranda pressupõe a existência de dois povos, um estrangeiro e invasor, e outro submetido, ocupado. França e Argélia, Inglaterra e Índia... os séculos XIX e XX conheceram alguns exemplos típicos desta experiência, fruto do imperialismo europeu. Mas não é difícil constatar que não faz sentido um

povo colonizar a si mesmo! Os portugueses nascidos no Brasil no século XVII eram ainda portugueses, mesmo aos olhos dos nascidos em Portugal. Então, a que paradoxo trágico chegamos: se dermos crédito à narração de Miranda – e de boa parte da historiografia nacional – teremos que aceitar que os portugueses colonizaram a si mesmos!

Contudo, a autora precisa deste status degradante para fazer valer suas asserções. Para ela, a penúria lastimosa do Brasil seiscentista advinha da distância da metrópole. Como disse o Vieira de Miranda, “Se em Lisboa, onde os olhos do príncipe vêem e os brados do príncipe se ouvem, faltam à sua obrigação homens de grandes obrigações, que será *in regionem longinquam?*”³⁶. A proposição é tão esdrúxula quanto contraditória. Ora o Brasil é decadente por ser colônia de uma metrópole autoritária que o explora indefinidamente, ora é um palco de atrocidades advindas da ausência do controle do rei nesta região longínqua.

Mas Viera parece mesmo ser, neste momento, a voz da razão. A solução para o Brasil de Ana Miranda havia de vir de Portugal. Leiamos com atenção este trecho:

Como foi Habacuc para a Babilônia? Tomou-o um anjo pelos cabelos e o levou à força. Que venham, pois, para as colônias, os homens de Portugal para governar, mas que venham com os anjos os trazendo à força pelos cabelos, a guiá-los, a alumia-los, a guardá-los. Mas o que seria se, em vez de vir à força pelos cabelos, vierem por muito gosto, por muito desejo e por muita... negociação? E se em vez de os trazer um anjo, os tragam dois diabos, um da ambição, outro da cobiça?³⁷

Aqui, o tema dos anjos e demônios reaparece. De fato, a cura para a terra do pecado não pode vir de dentro dela. É preciso alguém externo, que venha em seu socorro arrastado à força por anjos: no caso do romance, este alguém é o incorruptível João da Rocha Pita, o qual, ao lado do rabino Samuel da Fonseca, é o único que permanece intocado pela devassidão colonial.

Enquanto Rocha Pita faz lembrar a figura do apóstolo pobre, sem luxos e vaidades, Samuel da Fonseca figura como um exemplar do sucesso empresarial moderno, da racionalidade econômica combinada com um severo rigor moral, em contraposição à mentalidade tacanha e atrasada da metrópole. A cena designada para expor esta imagem é singularmente descabida. Samuel da Fonseca, sendo apresentado por um amigo a um novo tipo de

engenho de açúcar que produzia mais com menos custo, propõe à Coroa a instalação do invento na Bahia, e encontra apenas escárnio. Em seguida, inicia-se uma relação, por parte do narrador, de todas as maravilhas e avanços que estavam sendo produzidos na admirável Europa, para os quais Portugal não contribuía em nada.

Não é necessário mais do que um exemplo histórico para pôr abaixo este império: o galeão *Padre Eterno*.

Inteiramente construído no Rio de Janeiro por mão-de-obra local, o galeão – pesando

Duas mil toneladas, preparado para receber 144 canhões e com um mastro grande feito num só tronco de 2,97 metros de circunferência na base – despontou como uma das maiores embarcações do mundo. Era, certamente, o maior navio do Império português ao cruzar a barra do Tejo, no dia 20 de outubro de 1665. Sua fama ecoou em Portugal antes que ele tivesse zarpado da Guanabara. No mês de março daquele ano, Antônio de Souza de Macedo, secretário de Estado do Reino, dera uma chamada na sua gazeta mensal *Mercurio Portugues* anunciando a viagem do *Padre Eterno*, “o mais famoso baixel de guerra que os mares jamais viram”. Quando atracou ao cais lisboeta, o Padre Eterno foi objeto de outra notícia entusiasmada: “Veio nesta Frota [do Brasil] aquele famoso galeão [...] o maior que há hoje [...]”.³⁸

Como afirma Luiz Felipe de Alencastro, esse “prodígio da construção naval seiscentista [...] suscitou a admiração e a cobiça das chancelarias européias [...]”³⁹.

Que distância há entre a Europa *admirável* de Ana Miranda e a Europa *admirada* com o *Padre Eterno*! E quão sem sentido é imaginar uma metrópole de joelhos, louvando os grandes feitos da indústria naval de sua reles colônia! Vê-se a evidente contradição dos termos. Se a colônia é capaz de construir um navio superior a toda a frota da metrópole, por que haveria de obedecê-la? O erro está na própria indagação: não havia diferença entre os navios produzidos no Brasil e os produzidos em Portugal – todos eram navios lusitanos! No século XVII, o Brasil era Portugal.

Entretanto, a única coisa que Ana Miranda é capaz de enxergar é o caráter imoral produzido pela “natureza colonial”:

Não se pode alterar a natureza do governo colonial. Depois de duzentos anos, está tudo estabelecido, como uma matemática das iniquidades. O dinheiro,

o poder real, o negócio público e seus pecados nojentos, a distribuição farta de cargos, os cabedais formados em cima do roubo, tudo isso, e mais a depravação natural de cada ser humano, todos eles poços de veneno, tudo isso determina a natureza e o funcionamento da colônia.⁴⁰

Mais uma vez, Ana Miranda nos priva de remédios. Uma colônia será sempre uma colônia. Sua natureza assim o determina. E como se já não bastasse, Ana Miranda outorga a Gregório de Matos a incumbência de ser o tipo-modelo desta pilhéria, a qual se sintetiza na figura do “poeta brasileiro”.

Discutindo com Gonçalo Ravasco sobre poesia, Gregório afirma que o “espanhol é também a nossa língua, como o português”⁴¹. Eis que Gonçalo replica: “Português? És um poeta brasileiro e aqui tudo é diferente”. Abaixo, a voz onisciente do narrador completa catastroficamente: “Sem dúvida o fato de ser um poeta brasileiro fazia com que Gregório de Matos se sentisse um idiota”⁴².

Um idiota? É absolutamente pífia a constatação. Antes de tudo, como já dissemos, é um anacronismo grosseiro tratar Matos por um “poeta brasileiro”, tendo em vista que a nação brasileira não existia. Em segundo lugar, esta espécie de “autocrítica” de Matos, a qual faz crer que o verbo desdenhar é reflexivo, está longe de retratar suas convicções. No limite, esta e todas as outras posições de humilhação e inferioridade refletem a projeção dos sentimentos da autora para um tempo que lhes é estranho.

A declaração da idiotia do poeta brasileiro retorna em outros momentos do livro, consolidando uma impressão geral sobre o papel da cultura no “Brasil colônia”. “Ser poeta não é uma profissão; é como ser viúvo. Um poeta é um poeta, assim como um cavalo é um cavalo. Cavalos têm utilidade. Mas eu, Gregório de Matos e Guerra, viúvo, poeta, brasileiro, não tenho uma utilidade”⁴³. O Matos de Miranda se acha menos útil do que um cavalo! Quando Samuel da Fonseca revela seu interesse em publicar as obras de Matos, o poeta recusa a oferta: “Reconheço a alegria que dou ao povo, que se encanta com o que escrevo, mas se encanta mais ainda com minha ruína”. O narrador, em seguida, faz coro às confabulações estupefacientes de Matos: “Poetas extravagantes, frenéticos, abatidos, homicidas, eram valiosos para uma cidade. [Algumas linhas abaixo, revela que Matos gostaria de ter escrito poemas líricos], mas um poeta não escreve o que quer, senão o que consegue. Sentava-se à escrivaninha, cheio de intenções, e no final via que escrevera versos libertinos”⁴⁴.

Se a autora tivesse lido com mais cautela a obra poética de Matos, saberia que ele não escreveu apenas poemas satíricos. Muito pelo contrário.

Porém, o que importa a ela é nos fazer crer que Matos era mais valioso à Bahia por sua derrota que por sua obra. Note-se como a população do Brasil de Ana Miranda tinha um prazer mórbido em ver exaltada sua própria decadência. Seu êxtase era ver um derrotado como Matos escarnecendo a derrota de tudo e de todos.

A ânsia de Miranda parece não conhecer limites. Mesmo D. Francisco Manuel de Melo, o grande escritor luso, até hoje incluído entre os maiores da literatura portuguesa, é inserido pela autora na lista dos “poetas homicidas” e inúteis! E novamente pela voz do narrador onisciente!

Leiamos, pois, esta última passagem, a qual goza de um incrível poder de síntese das idéias de Miranda analisadas até agora:

As mulheres, quando se casavam com poetas, não deviam esperar maridos comuns. Maridos eram maridos. Poetas eram poetas. Ninguém conseguiria mudar a natureza de Gregório de Matos. Não havia mais nenhuma mulher em Portugal para ser fornicada. Tampouco tinha o poeta mais nada a aprender por lá. Estava sendo devorado por um monstro que não via, estava numa cidade descomposta, sediado entre seu espírito fecundo e sua alma mordaz. Podia ter-se dedicado à lírica ou à transcendência espiritual, como Vieira, mas abdicara da graça da manhã ensolarada e dos mistérios suaves, deixava-se vagar pela esfera mais funda e por isso o chamavam Boca do Inferno. Mas boca do inferno não era ele. Era a cidade. Era a colônia.⁴⁵

Finalmente, cremos que só nos resta uma pergunta: de quem é a boca do inferno?

A matriz do pecado

Não se pode deixar de reconhecer, de todo modo, que Ana Miranda não é a única, nem a primeira, a pintar nestas cores a história do Brasil. Há muitas outras obras – historiográficas ou não – que tangenciam ou compartilham as mesmas idéias. Gostaríamos, porém, de chamar atenção para uma em particular: *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado.⁴⁶

É notória a semelhança entre as duas propostas interpretativas. Na ótica de Prado, este bem-sucedido empresário paulista cuja família aristocrata detinha no começo do século XX uma das maiores produtoras de café do país, o Brasil também era a terra dos pecados.

Assim como Ana Miranda, Prado reconhecia na identidade nacional brasileira uma mácula pecaminosa, consequência da experiência dos primeiros povoadores. Degredados, naufragos e desertores, eles teriam formado a estrutura racial básica e a substância moral que nos definiria como povo. O ensaio de Prado é guiado pela busca de um padrão de comportamento primordial, o qual a longa passagem dos anos não fora capaz de alterar. Como se na metade inaugural do século XVI os primeiros colonos tivessem constituído a natureza da nação, mesclando a decadência cultural e a ortodoxia sufocante que traziam de um Portugal degenerado pelo luxo e pelos crimes maturados na Ásia com a transbordante exuberância e a absoluta liberalidade de uma terra sem lei.

Como herdeiros de um pecado original, tornávamo-nos uma nação doente, carregando um fardo impossível de abandonar.

No ensaio do cafeicultor, o Brasil é filho de dois pecados: a luxúria e a cobiça. Escravos da libido, os povoadores se entregavam a cópulas desenfreadas que lhes esgotavam a energia; servos do ouro percorriam obsessivamente a terra em busca de uma fantasia inalcançável. Por fim, restava-lhes a tristeza. Não havia amor pela terra, apenas o desejo de lucrar e desfrutar da fortuna no além-mar.

A proximidade com o romance de Ana Miranda parece ir além de uma similitude formal.

Paulo Prado, em 1927, dava ao Brasil o título de “terra de todos os vícios e todos os crimes”⁴⁷; Ana Miranda, em 1989, dizia, pela boca de seu Vieira: “O Brasil, aliás, não passa de um retrato e espelho de Portugal, seara de todos os vícios sem emendas, do infinito luxo sem cabedal e todas as contradições do juízo humano”⁴⁸.

Se já é espantosa a proximidade de discursos sexagenariamente distantes entre si, mais assombrosa ainda é a infinita incompatibilidade entre o que dizem e a época que almejam explicar. Todavia, talvez o real motivo de comoção seja o estrondoso sucesso de interpretações deste gênero entre os contemporâneos.

Antonio Vieira, apresentando aos portugueses sua *História do futuro*, dizia outrora: “Vê agora, ó Pátria minha, quão agradável te deve ser, e com quanto prazer deves aceitar a oferta que te faço desta nova *História*, e com que alvoroço, gosto e alegria pede razão e amor natural que leias e consideres nela os seus e os teus futuros. O Grego lê com maior gosto as histórias da Grécia, o Romano as de Roma e o Bárbaro as da sua nação, porque lêem feitos seus e de seus antepassados. E Portugal, com que novidade inaudita lerá nesta *História*

os seus e os dos seus vindouros, com quanto maior gosto e contentamento, com quanto maior aplauso e alvoroço será razão que o faça?"⁴⁹

Se o insigne jesuíta tivesse escrito seu texto hoje, dificilmente poderia dizer o mesmo. Provavelmente, substituiria suas palavras por algo como: "Oh, brasileiros, leiam estas histórias tuas, pois nelas estão os fracassos teus, as infâmias de teus antepassados e a derrota de teus descendentes!" Aí estaria por certo a garantia de sucesso. Abundariam os leitores, publicar-se-iam exemplares aos borbotões, os quais preencheriam as livrarias, as bibliotecas, as escolas e as estantes dos curiosos. Os anos dar-nos-iam outras mostras de tão refinado acinte, para que pudéssemos ler, rir e praguejar das nossas mazelas imaginadas. Pois este tem sido nosso hábito: amputar nosso passado e substituí-lo por fantasmas bufões; apagar nossa história, curvados a uma espécie de amor pelo autoflagelo, que tudo corrói e deforma. Nada sobrevive a este ácido do desdém, do desdém de si mesmo.

Se o que desejamos é criar mitologias que justifiquem os problemas do Brasil contemporâneo e nos livre do encargo de resolvê-los⁵⁰, devemos reconhecer: temos sido bem-sucedidos.

No entanto, se o que queremos é conhecer a nossa sociedade – seu passado e seu presente – e propor alternativas para seu futuro, devemos repensar de maneira responsável o modo como tratamos a nossa história.

Notas

¹ LUKÁCS, Georg. *La Novela Historica*. México: Era, 1977, p.20.

² *Ibid.*, p.21.

³ MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.152.

⁴ MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.12.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁸ Expressão que, inclusive, havia servido de título a um dos livros de poesia de Ana Miranda: MIRANDA, Ana. *Anjos e Demônios*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/INL, 1979.

⁹ MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹¹ *Ibid.*, p. 100.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ Ibid., p. 40.

¹⁴ Ibid., p. 41.

¹⁵ Ibid., p. 42.

¹⁶ Ibid., p. 290.

¹⁷ Ibid., p. 36.

¹⁸ Grifo nosso.

¹⁹ MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.331.

²⁰ Ibid., p. 193.

²¹ Ibid., p. 13.

²² Ibid., p. 63.

²³ Ibid., p. 159.

²⁴ Ibid., p. 41.

²⁵ Ibid., p. 182.

²⁶ Ibid., p. 182.

²⁷ Ibid., p. 158.

²⁸ Ibid., p. 96.

²⁹ Ibid., p. 108.

³⁰ Ibid., p. 216.

³¹ Ibid., p. 165.

³² Ibid., p. 253.

³³ Ibid., p. 297.

³⁴ Ibid., p. 298.

³⁵ É dispensável reconstituir a gênese desta historiografia, dada a sua inquestionável notoriedade. Basta lembrar as formulações clássicas de Caio Prado Junior e os inúmeros trabalho que, ao longo de todo o século XX, deram-lhes continuidade.

³⁶ MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. Op. cir, p. 219.

³⁷ Ibid., p. 219.

³⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 196.

³⁹ Ibid., p. 197.

⁴⁰ MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. Op. cir, p. 199.

⁴¹ Certamente a autora pretendia se referir ao castelhano, uma das línguas de Espanha.

⁴² MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. Op. cir, p. 102.

⁴³ Ibid., p.207.

⁴⁴ Ibid., p.206.

⁴⁵ Ibid., p.235-236.

⁴⁶ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴⁷ Ibid., p. 76.

⁴⁸ Ibid., p. 68.

⁴⁹ Note-se como o jesuíta Antonio Vieira, ao contrário do Vieira de Ana Miranda, sabe perfeitamente qual é sua pátria. VIEIRA, António. *História do Futuro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 60.

⁵⁰ Como não reparar na semelhança entre as inesquecíveis escusas do vereador Luiz Bonicho e o discurso dos políticos brasileiros à época do lançamento do romance?

Resumo

O presente artigo propõe-se a interpretar como o século XVII brasileiro é visto por Ana Miranda em seu romance histórico *Boca do Inferno*. Nossa preocupação central é analisar sua obra enquanto uma tentativa de encontrar as raízes da identidade nacional brasileira na experiência dos primeiros colonos, almejando entender como narrativas deste tipo interferem em nossa compreensão sobre a história do Brasil.

Palavras-chave

Romance histórico, História do Brasil, História Colonial.

Recebido para publicação em

Abstract

The article stands for an interpretation of how Brazilian seventeenth century is seen by Ana Miranda in her historical novel *Boca do Inferno*. Our central concern is to analyze her work as an attempt to find the roots of Brazilian's national identity in the experience of the early settlers, trying to understand how narratives like this interfere in our comprehension of Brazilian history.

Key words

Historical Novel, Brazilian History, Colonial History.

Aceito em



O ROMANCE HISTÓRICO E UMA LEITURA DO TEMPO DO REI EM NOSSO TEMPO

Rodrigo Cardoso Soares de Araújo

Publicado em 2007, *Era no tempo do rei*, escrito pelo consagrado biógrafo Ruy Castro não passou despercebido pelo público¹, nem tampouco pela crítica. A obra é ambientada no carnaval do ano de 1810, ou seja, dois anos após a chegada da família real ao Brasil. Em meio ao tom infanto-juvenil do enredo da história, Ruy Castro pretende apresentar um Rio de Janeiro, ou Brasil, “sensual”. A soma destes fatores traz à tona uma obra literária no mínimo de mau gosto que leva o leitor a visualizar crianças em constante estado de excitação. Contudo, a intenção deste artigo não é apresentar meras elucubrações quanto ao “gosto” particular do autor quanto à obra, pois tal exercício teria pouco a acrescentar.

Faz-se imperativo, antes de prosseguir, alertar que a análise que se segue não pretende abordar o romance em questão sob a ótica da teoria literária, ou sequer a partir da discussão em torno do romance histórico enquanto gênero ou subgênero literário. Não consta nas páginas que se seguem qualquer discussão quanto ao surgimento, as inovações no romance histórico latino-americano da segunda metade do século XX, ou sobre o romance histórico contemporâneo. O objetivo aqui é problematizar alguns pontos específicos presentes na obra que merecem uma reflexão de outra natureza.

Aqui, pretendo analisar este romance histórico por dois caminhos. Um primeiro mais geral centrado no contexto em que esta obra veio à tona, ou seja, as comemorações em torno dos 200 anos da chegada da família real portuguesa no Brasil. Como todo romance histórico, *Era no tempo do rei* apresenta uma leitura da História, este é o segundo caminho investigativo a ser aqui seguido: afinal, que visão da história do Brasil o autor nos apresenta?

As comemorações em torno dos 200 anos da chegada da família real portuguesa no Brasil mobilizaram e vêm mobilizando dezenas de exposições, programas televisivos, publicações, selos, enredos de escolas de samba,

trabalhos acadêmicos entre outras atividades. O destaque dado a este evento vem ofuscando até mesmo outras importantes datas comemorativas, como os 120 anos da lei Áurea e o aniversário de 100 anos da morte de Machado de Assis. Entre as diversas manifestações em torno da “chegada da Corte” encontra-se o lançamento de *Era no tempo do rei*.

Para refletir sobre este evento particular, as argumentações do historiador Pierre Nora sobre o que ele chamou de o retorno do fato² fornecem um interessante ponto de partida. Seu objetivo era investigar a maneira pela qual o “acontecimento” é forjado na dinâmica das sociedades contemporâneas. Segundo ele, é através dos “mass media” que os acontecimentos ganham aceitação pública e recebem certa validação, independente do papel que caberia ao historiador desempenhar numa sociedade.

Esse acontecimento sem historiador é feito da participação afetiva das massas, o só e único meio que elas têm de participar da vida pública: participação exigente e alienada, voraz e frustrada, múltipla e distante, impotente e portanto soberana, autônoma e teleguiada como essa impalpável realidade da vida contemporânea que se chama opinião.³

Vale lembrar que Nora entendia como “mass media” apenas a imprensa escrita, o rádio e a televisão. Na época em que escreveu este artigo, Nora ainda não havia vivido os tempos de explosão das margens da esfera pública que a internet tem proporcionado. Nesse sentido, seu argumento nos dias de hoje ganha ainda mais força.

A preocupação de Nora era a maneira pela qual certos acontecimentos apareciam consagrados publicamente em seu tempo, como por exemplo, a morte do general De Gaulle, a chegada do homem à lua, a guerra da Argélia etc. Obviamente não é de se lamentar – o que Nora não fez – que sejam diminuídas as distâncias que separam o mundo dos que possuem acesso à informação daquele dos excluídos. “Uma hierarquia mais estável se estabelece no interior do mundo da informação, no interior dos media”⁴. Por outro lado, a expansão deste mundo da informação e a conseqüente possibilidade do acontecimento ser forjado a partir de sua publicidade acompanham um processo de “superinformação perpétua e de subinformação crônica”.

Voltemos ao acontecimento que aqui pretendo discutir, as comemorações dos 200 anos da vinda da Corte. Embora ele tenha como base um evento ocorrido no passado, a celebração da data país afora é um acontecimento cultural do tempo presente. Nesse processo está sendo obscurecida parte impor-

tante do processo histórico que representou a fuga da Corte portuguesa para o Brasil. A memória construída sobre um acontecimento necessariamente oblitera uma face do mesmo, o exercício de lembrar é ao mesmo tempo o de esquecer. Assim dois pontos fundamentais merecem atenção.

Em primeiro lugar, a abordagem do tema pelos diferentes “mass media” tende a fazer tábula rasa do conhecimento historiográfico, desconsiderando toda a complexidade que envolve este tipo de investigação. Fazendo desses 200 anos uma celebração da “nossa história”, perde-se em vista aspectos fundamentais da compreensão deste processo em toda sua dimensão. O mais gritante deles talvez seja o fato de que quando se fala dos habitantes da América portuguesa no princípio do século XIX, estamos falando de súditos da Coroa portuguesa e não de “brasileiros”, tal qual nos entendemos inseridos no mundo no tempo presente.

A fuga da família real portuguesa para o Brasil inaugurou um processo que culminaria com a independência do Brasil em 1822⁵. O segundo ponto a ser levantado não pretende questionar a validade dessa afirmação, mas de apontar o esquecimento que os 200 anos têm promovido do papel histórico que não só a família real, obviamente, mas todos os agentes do governo e da burocracia portuguesa desempenharam nos três séculos anteriores “aquela gloriosa data, 7 de março de 1808”⁶ a que Ruy Castro celebra. Curiosa “glorificação” de uma data que remete à chegada daqueles que se empenharam por três séculos, sem pleno êxito obviamente, ao estancamento social e cultural da vida dos súditos da Coroa portuguesa na América!

A memória que está sendo forjada nas comemorações atuais tem valorizado os avanços surgidos graças à transposição da capital do Império português para o Rio de Janeiro. Muitas inovações, imediatas ou não, decorrentes da vinda da Corte poderiam ser citadas, entre as principais merecem destaque a liberdade para se fundar fábricas (proibido desde 1785 com exceção dos tecidos de grosseria); a criação do primeiro Banco do Brasil; os avanços sócio-econômicos decorrentes da nova política comercial adotada, sobretudo com a Inglaterra, com a abertura dos portos às nações amigas e os tratados subsequentes; o traslado da Biblioteca Real (seu acervo hoje integra a Biblioteca Nacional) e os avanços artísticos decorrentes da vinda da missão francesa em 1816, tal qual a criação da Escola de Belas-Artes.

Mas ao mesmo tempo, em meio às comemorações e homenagens têm-se olvidado o papel exercido pela Coroa portuguesa em relação às privações a que submetiam suas colônias. Entre tantas, vale a título de exemplificação a sistemática política de proibição da instalação de universidades: à época

da chegada da Corte portuguesa no Brasil, a América espanhola já contava com 23 universidades distribuídas pelo continente. Outra consequência da chegada da Corte no Brasil que vem sendo lembrada é a chegada da imprensa. Mas é preciso lembrar que a censura exercida por Portugal antes de sua vinda para o Brasil não apenas proibiu o estabelecimento de tipografias, como também dificultou a entrada de todos os escritos que julgassem em alguma medida “perigosos” para a manutenção da ordem⁷.

Cabe agora entrar na segunda questão a ser analisada. Qual a visão da história do Brasil, ou mesmo de Brasil, exposta em *Era no tempo do rei*? Esta pergunta é pertinente, sobretudo se a levarmos em consideração a partir da potencialidade do romance histórico enquanto definidor de laços de identidade. Nesse caso particular, nacional.

Em sua clássica definição de nação como sendo uma comunidade política imaginada⁸, Benedict Anderson, reconhecia as raízes culturais do surgimento de tais comunidades. Anderson as compreendia enquanto resultantes de um cenário cultural pré-existente que as limitavam e determinavam. Ainda que se possa levantar especificidades de acordo com cada caso, é possível dizer de uma forma geral que a condição para o surgimento dos nacionalismos no século XIX foi fundamentalmente a conjugação de três transformações na forma de se observar o mundo. A saber: a superação do monopólio da verdade exercido pela igreja, a crença de que os grupos populacionais se encontravam aglomerados em determinadas regiões sob o governo de certo monarca pela vontade divina e, por fim, a mudança na forma de se entender o tempo não mais a partir de uma simultaneidade de passado e futuro num presente, mas numa clara separação da história e da cosmologia. Nesse processo é destacada a importância do romance no século XVIII como modelador e enquanto reflexo de uma identificação cultural que ora se aproxima e ora se afasta, estabelecendo assim, as fronteiras imaginadas dessas comunidades.

Abordando a História pelo viés ficcional, romances como o aqui em questão são importantes agentes na constante redefinição dos laços de identidade no seio das comunidades. Entre as fronteiras dos dois gêneros, o trânsito entre realidade e ficção apresenta um grande potencial de intervenção na forma pela qual seus leitores, sobretudo os menos avisados, vêem a história do país e, em seguida, reconhecem-se enquanto membros de determinada comunidade.

Tal percepção desvela a imensa responsabilidade que tais autores têm em suas mãos. Ainda que legítimo enquanto gênero literário, o romance histórico ao tratar de questões de suma importância para a História do país –

tais como o processo de independência, a escravidão, o advento da república, o golpe militar de 1964 – situa-se num terreno perigoso, sobretudo quando o lugar de fala adotado assume ares de verdade, sem deixar claro que o que se está expondo é uma interpretação do passado em forma narrativa, seja ela de cunho ficcional ou historiográfico.

Segundo Fredric Jameson, o romance histórico pode ser definido como um gênero literário que realiza a intersecção de um plano histórico ou público, definido através dos costumes, eventos ou líderes e um outro ficcional no qual são criadas personagens que conduzem o enredo da narrativa.⁹ O plano histórico de *Era no tempo do rei* foi formulado a partir dos princípios da instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro, evento resultado da crise internacional da primeira década do século XIX. Um breve panorama historiográfico desta situação política é fundamental para se situar o tempo histórico que é o pano de fundo da narrativa.

Com a iminente ameaça de invasão das tropas napoleônicas que já haviam derrubado o rei da vizinha Espanha, a família real portuguesa viu-se obrigada a fugir de Portugal. O destino escolhido, o Brasil, era mais do que natural uma vez que se tratava da região de seus domínios com maior pujança comercial. Não era a primeira vez que se cogitava a possibilidade de transferir a Corte para o Brasil. Ainda no século XVII, no período da restauração portuguesa após o período que ficou conhecido como união ibérica¹⁰ a idéia já havia surgido. Ela voltaria à tona novamente por ocasião do terremoto que fez grandes estragos nas principais cidades portuguesas em 1775 e em 1792 em meio a conflitos diplomáticos com a Espanha.¹¹

Mas desta vez não havia escapatória, a vinda para o Brasil era a única maneira de preservar a monarquia portuguesa intacta. A fuga contou com a fundamental participação da Inglaterra, Sidney Smith, comandante das tropas navais inglesas, forneceu escolta para que a família real e sua corte chegassem ao Brasil em segurança. Para além disso, a Inglaterra esteve à frente dos esforços de reconquista de Portugal durante o período das invasões.

Para a Inglaterra a monarquia portuguesa era um aliado comercial, a principal motivação francesa contra Portugal foi justamente a oposição ou a impossibilidade de romper seus laços comerciais com a Coroa britânica. Para quem, a vinda da Corte para o Brasil representava a possibilidade de expansão de seus negócios para a cobiçada Bacia do Prata. Por sua vez, a Coroa portuguesa também almejava a anexação efetiva da Banda Oriental e, se possível, uma expansão ainda maior de seus domínios pelo resto da região. Em meio a essa celeuma diplomática, Carlota Joaquina, esposa do príncipe

regente D. João e filha e irmã dos reinantes espanhóis depostos Carlos IV e Fernando VII, respectivamente, também fazia suas articulações políticas.

Infante da Espanha e princesa do Brasil, ela exercia um papel acorde à ambigüidade que sua posição política indica e suas ambições políticas estavam focadas tanto numa como noutra Coroa. Em relação à Espanha, pretendia tornar-se a regente do Império – que nesse momento tinha sua capital tomada pelo invasor francês – e garantir assim a continuidade da casa dos Bourbon no trono, tentando manter a unidade da América hispânica. Suas ambições eram respaldadas principalmente pelo apoio político de influentes grupos da fidalguia tanto da Espanha como de Buenos Aires. Porém, outras motivações políticas começavam a surgir. Os primeiros movimentos separatistas já começavam a aparecer em pontos importantes do território, entre eles na própria região do Prata, ponto de convergência dos interesses de todas as nações européias envolvidas.

Quanto a Portugal, Carlota Joaquina era esposa do príncipe regente D. João, e uma intensa partícipe nos negócios da Coroa, ainda que não em parceria com seu esposo. A bem da verdade, ambos estavam constantemente em disputa entre si. Ela foi uma personagem chave na trama política das duas primeiras décadas do século XIX por ter sido talvez o principal elo diplomático na política entre Portugal, Espanha, e Inglaterra¹².

Com a derrota final de Napoleão em 1810, as antigas dinastias voltam a se articular para a retomada de seus respectivos tronos, o principal marco desse processo foi o Congresso de Viena que esteve reunido em 1814 e 1815. Numa política que conferia legitimidade aos reinantes antes depostos, as principais fronteiras européias foram restabelecidas. Nesse período a Inglaterra propiciou as condições para que Portugal se mantivesse com certa estabilidade política, quebrada apenas no início da década de 1820 com a revolta de burgueses da cidade do Porto que exigiam o retorno do rei D. João VI para Portugal.

Graças à articulação de D. João, o príncipe D. Pedro Carlos, primo de Carlota Joaquina, foi nomeado regente da Coroa espanhola em 1810. Tal estratégia afundou as pretensões políticas de Carlota Joaquina. De qualquer forma, já era tarde demais para se frear os bem-sucedidos movimentos de independência das diferentes regiões da América hispânica. D. Pedro Carlos morreu em 1812 sem chegar a exercer seu cargo. Já no Brasil, a permanência de D. Pedro após o retorno da Corte a Portugal possibilitou uma articulação política que culminaria com a independência do Brasil em 1822 de forma razoavelmente pacífica, com apenas alguns conflitos isolados.

A crítica que aqui pretendo fazer a *Era no tempo do rei* não está centrada em qualquer questão historiográfica deste tipo. Uma crítica neste sentido provavelmente levaria a infrutífera discussão acerca da validade do processo criativo que o autor empreende em torno das personagens reais e do panorama histórico em que o romance se desenrola. Em última análise, tal viés investigativo encaminharia esta discussão a repetir a questão já formulada por Jameson: “O romance histórico ainda é possível?”. Assim, não é interessante para os fins que proponho a exposição do complexo quadro político internacional que se seguiu à invasão francesa da Península Ibérica, ou sequer pormenorizar suas conseqüências. Por mais contraditório que possa parecer é no plano ficcional de *Era no tempo do rei* que a forma pela qual Ruy Castro entende a história do Brasil, ou o Brasil em si, está mais evidente.

A narrativa é composta a partir de dois personagens centrais: Pedro e Leonardo, ambos com doze anos de idade. A criação do primeiro foi inspirada no príncipe D. Pedro que viria a ser o primeiro imperador do Brasil, doze anos depois da data em que o romance é ambientado.

Ao lado de Pedro aparece Leonardo, personagem criada por Manuel Antônio de Almeida em seu romance *Memórias de um sargento de milícias* publicado em 1852. Assim, se para a construção da personagem Pedro, Ruy Castro procedeu com uma interpretação de uma figura histórica já pronta, o Imperador D. Pedro I, algo semelhante acontece na construção da personagem Leonardo. Seu esforço criativo é restrito em grande medida ao molde que já fora formulado por Almeida na concepção do Leonardo original.¹³

Na realidade, além do protagonista do romance de Almeida, outras tantas personagens são apropriadas daquele romance por Ruy Castro. Todo o núcleo ao qual Leonardo pertencia em sua infância é transposto para *Era no tempo do rei*, totalizando uma grande quantidade de personagens ficcionais já prontas que seguem as diretrizes narrativas que Almeida já havia concebido. A liberdade criativa de Ruy Castro é bastante limitada neste sentido, uma vez que há certa fidelidade a ser cultivada em relação à obra de Almeida. Em *Era no tempo do rei* estão os mesmos anseios do padrao de Leonardo, Quincas, que sonhava com um futuro glorioso para seu afilhado, as mesmas desconfianças de sua vizinha quanto à possibilidade de Leonardo se “tornar alguém”, a conturbada relação amorosa de seus pais e assim por diante.

A narrativa é recheada de travessuras das duas crianças pelas ruas do Rio de Janeiro, sobretudo por se tratar de carnaval, época em que para Ruy Castro:

Todo ano, aqueles dias de fevereiro, às vezes março, era assim – como se, a uma ordem do deus Baco, diabos brotassem das profundas e ocupassem os corpos de homens e mulheres, nobres e plebeus, livres e escravos, e os tornassem, por igual, crianças de todas as idades, como os heróis e vilões deste livro.¹⁴

Nesse período de libertação do ano referido no texto, Pedro e Leonardo se conhecem e travam, de imediato, uma grande amizade. Pedro iria ser apresentado às ruas e aos mais recônditos rincões do Rio de Janeiro por Leonardo, que por sua vez teria a felicidade de viver um pouco das “maravilhas” do palácio imperial. Pedro, que já pregara uma peça no mercador inglês Jeremy Blood¹⁵, vilão do livro, agora em companhia do já conhecido travesso Leonardo, viveria outras tantas aventuras, como uma escapada de perigosos sujeitos como Calvoso e Fontainha, uma fuga espetacular sobre os “arcos da carioca” (Lapa) do chefe de polícia, major Vidigal e sua tropa entre outras secundárias.

Em suma, o romance trata das aventuras de duas crianças muito distintas entre si, um descendente da Casa dos Bragança e o outro um filho de meirinho – Leonardo-pataca que o abandonou, assim como sua mãe aos cuidados de seu padrinho barbeiro – que se conhecem por acaso no coração da nova capital do Império português. Nesta relação de amizade que os dois estabeleceram uma intensa troca cultural que mudaria a forma de ver o mundo de ambos.

A história pendula por dois universos bastantes distantes e mesmo opostos. De um lado o Rio de Janeiro de prostitutas, ladrões e toda a espécie de oportunistas numa cidade dominada pelo mau cheiro e pela insalubridade. Do outro, todo o requinte e a pompa da Corte dos Bragança que havia se instalado há apenas dois anos na cidade. Mais do que a existência desses dois universos separados trata-se do quanto eles estão em contato e sobrepondo-se, afinal, é sobre isso que se trata a obra: a junção desses dois universos teria como resultado o próprio Brasil.

Nesse processo, o que marca a narrativa é justamente o sentimento de estranhamento em relação ao universo de Leonardo. Pedro estabelece a diretriz da narrativa, seu universo é o ponto de partida do romance, num movimento de expansão dos horizontes da personagem Pedro, que pela primeira vez em sua vida se via sozinho em meio ao tumulto do Largo do Paço. Embora Leonardo tenha um papel central na narrativa, ele está sempre num nível hierárquico mais baixo que Pedro, este sim o fio condutor da narrativa. Leonardo apenas acompanha-o de forma serviçal, em nenhum momento da

narrativa ele se opõe em qualquer circunstância a Pedro, “afinal, amigos ou não, continuava a ser o vassalo diante do príncipe”¹⁶.

Como partícipe da rememoração e, mas do que isso, da celebração dos 200 anos, Ruy Castro tenta delinear ao longo de sua obra o que ele entende como o Brasil. Em sua óbvia perspectiva bairrista, o Rio de Janeiro é o Brasil. A resultante da fusão dos universos de Pedro e Leonardo operada na perspectiva de mundo de Pedro seria como o Brasil, ou simbolizaria o Brasil. Um país nobre com um toque plebeu. Na última cena do livro os dois tentando pregar uma peça trocam de roupas a fim de que confundam Leonardo com o imperador, então: “Ninguém tomou Leonardo por príncipe. Mas Pedro estava a caráter, como estaria pela vida afora, em seu papel de azougue, xucro e irresistível, grosso e fino, puro e depravado, que nem o Brasil”¹⁷.

Ruy Castro construiu a personagem Pedro inspirado no príncipe D. Pedro a partir do que se conhece sobre sua vida já adulta como declarou em entrevista: “na verdade, usei tudo que conhecemos do Pedro adulto para criar o Pedro adolescente”¹⁸. E que D. Pedro I foi esse que inspirou Ruy Castro? “[...] o libertador do Brasil, o monarca despótico e querido. [...] o monstro sedutor, sóbrio e luxurioso, que faria a infelicidade de sua imperatriz e distribuiria gozo e deleite entre marquesas e plebéias”¹⁹.

Numa das raras digressões do livro pensando em Pedro já como imperador, essa é a imagem que o autor apresenta de D. Pedro I! Conhecido por sua turbulenta vida sexual, esse aspecto da vida do primeiro imperador do Brasil foi o gancho para a configuração do Rio de Janeiro, entendido no livro como um “Brasil sensual”.

A boa recepção do público a *Era no tempo do rei* parece, diante do que foi exposto, preocupante se levada em conta a capacidade de intervenção da literatura enquanto definidora de laços e traços de identidade de indivíduos que coletivamente formam a comunidade imaginada Brasil. Obviamente, Ruy Castro tem total liberdade, e deve realmente tê-la, de divulgar sua forma de ver o mundo e o Brasil em particular. Por outro lado, ela pode, e creio deve, ser matizada, sobretudo levando-se em consideração a boa aceitação que o romance teve por parte do público – obviamente o objetivo da publicação em si – o que tornou ainda mais pertinente esta breve crítica.

Não foi a intenção das páginas deste artigo lamentar a falta de monopólio da história pelos historiadores, assim como Nora, creio ser essa uma oportunidade para este grupo dialogar com outros lugares de fala e, porque não, numa perspectiva mais ampla com a própria sociedade a qual fazem parte.

Tampouco quis “condenar” o romance histórico, o objetivo foi apenas levantar algumas questões que mereciam ser problematizadas quanto ao romance específico de que tratei. A história também é terreno do romance histórico. Tendo suas características discursivas próprias, procurei não analisar *Era no tempo do rei* pela perspectiva do método historiográfico. Não foi “o tempo do rei” a preocupação destas páginas, o plano histórico da obra também foi aqui pano de fundo. Balizar uma determinada leitura de Brasil em meio a um contexto de reinvenção do passado em “nosso tempo” foi o meu objetivo. Assim, a análise esteve voltada para questões relevantes da obra enquanto romance histórico.

Ambição mercadológica e oportunismo foram a força motriz do processo criativo de *Era no tempo de rei*. Assim, Ruy Castro faz sua contribuição nesta celebração que não pretende senão enaltecer uma visão da história do Brasil mais “palatável” para o público, não almejando assim, a compreensão deste importante processo histórico da maneira adequada. Mais do que isso, o autor dá divulgação a sua forma de entender Brasil, que em resumo, é o Rio de Janeiro aristocrata, sensual e malandro.

Notas

¹ Em pesquisa realizada pelo jornal *O Globo* que contou com a participação de 1.100 pessoas, *Era no tempo do rei* foi eleito o melhor romance publicado em 2007. Sendo escolhido por 51% daqueles que votaram. Desbancando autores “best-sellers” como Isabel Allende (3%) e Markus Zusak (15%). Para saber mais: www.oglobo.globo.com/cultural/mat/2007/12/31/327830777.asp

² NORA, Pierre, O retorno do fato. In: *História: novos problemas*. Trad.: Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p.186.

⁵ Este processo é bem sintetizado em PROENÇA, Maria Cândida. *A independência do Brasil: relações externas portuguesas (1808-1825)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

⁶ CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 71.

⁷ CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁸ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

⁹ JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?, *Novos estudos*, n. 77. São Paulo: CEBRAP, 2007.

¹⁰ Em 1580 com a morte do rei português D. Sebastião e a conseqüente vacância do trono, a Coroa

espanhola assume o trono Português. A união Ibérica permaneceria até 1640 com o princípio da guerra de reconquista.

¹¹ AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. *Carlota Joaquina infanta da Espanha e Princesa do Brasil* (1808–1814). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2007.

¹² Ibid.

¹³ “Era no tempo do rei”, assim inicia *Memórias de um sargento de milícias*.

¹⁴ CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. Op. cit., p. 12.

¹⁵ Inspirado na personagem Capitão Peter Blood, criada por Rafael Sabatini, o mercador Jeremy Blood, bisneto do lendário pirata tinha as mesmas características de se famoso antepassado, ou seja, os negócios que ele estabeleceu no Rio de Janeiro seguiam a mesma linha de toda sorte de piratarias, contrabandos e artimanhas.

¹⁶ CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. Op. cit., p. 149.

¹⁷ Ibid., p. 243.

¹⁸ Entrevista concedida ao site Digestivo Cultural e publicada em 01/02/2008. www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1768

¹⁹ CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. Op. cit., p. 242.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Objetivo, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária, *Novos estudos*, n. 77. São Paulo: CEBRAP, 2007.

AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de. *Carlota Joaquina infanta da Espanha e Princesa do Brasil* (1808–1814). Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?, *Novos estudos*, n. 77. São Paulo: CEBRAP, 2007.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Biblioteca ERA, 1976.

NORA, Pierre. “O retorno do fato”. In: *História: novos problemas*. Trad.: Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PROENÇA, Maria Cândida. *A independência do Brasil: relações externas portuguesas* (1808-1825). Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

Resumo

As comemorações em torno dos 200 anos da vinda da família real portuguesa têm mobilizado diversas homenagens, atividades e publicações ao longo do país. Nesse processo, pelo menos um romance histórico foi publicado: *Era no tempo do rei* de Ruy Castro. Esse artigo é dedicado a análise desta obra a partir de duas questões: uma mais geral que trata das próprias comemorações em que o surgimento da obra se enquadra e outra mais específica sobre a visão de Brasil que a obra apresenta.

Palavras-chave

200 anos da chegada da Corte ao Brasil, romance histórico, Ruy Castro

Recebido para publicação em

Abstract

Commemoration on the 200 years of the arrival of the portuguese royal family has stimulated several tributes, activities and publications throughout the country. In that process, at least one novel has been published: *Era no tempo do rei* (*Once upon the king's time*). This article intends to analyse that work addressing two subjects: a general one, dealing with the commemoration itself, in which the publishing of the book can be placed, and another one, more specific, which considers the vision of Brazil rendered in the book.

Key words

200 years of the arrival of the royal family, historical novel, Ruy Castro

Aceito em

III

A HISTÓRIA NAS TRAMAS DA POESIA



A FADIGA DA MATÉRIA: “MORTE DAS CASAS DE OURO PRETO”, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Homero Vizeu Araújo

Pois carecia que um de nós nos recusasse
para melhor servir-nos. Face a face
te contemplamos, e é teu esse primeiro
e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro.

José Guilherme Merquior notou que os três grandes poemas “mineiros” de *Claro enigma*, de 1951, reencontram o motivo da finitude e da dissipação. São eles “Morte das casas de Ouro Preto”, “Canto negro” e “Os bens e o sangue”, definindo o núcleo da evocação histórica do livro. Poemas que dão conta da Minas colonial ou de herança colonial ali presente, inclusive de Vila Rica de Ouro Preto que era uma cidade crucial da América portuguesa dentro do sistema colonial fortalecido pelo ciclo do ouro. Na redondilha maior de “Morte das casas de Ouro Preto” avalia-se o destino do monumento civilizatório, o resquício do sistema colonial padecendo sob a chuva do século XX.

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não vêem. Também morrem.

Assim plantadas no outeiro,
menos rudes que orgulhosas
na sua pobreza branca,
azul e rosa e zarcão,
ai, pareciam eternas!
Não eram. E cai a chuva
sobre rótula e portão.

Para Merquior, trata-se de chuva alegórica que cai implacável desde as aliterações do primeiro verso, chuva reproduzida “por repetições em contato (v.6) e à distância (anáforas, vv.4-6)” (p.163). Assim a reiteração de palavras e de sons revela a força da chuva e da ameaça de finitude. O autor prossegue: os tt, rr e kk da segunda estrofe evidenciam o contraste entre a localização, a cor e a arquitetura das casas (rótula e portão) “com a fluidez da chuva e da morte”. E a fluidez sintática também impressiona. Na primeira estrofe um período começa no segundo verso e vai até o sétimo, na segunda estrofe o período inicia-se na primeira linha (*Assim plantadas...*) e vai bater no final do quinto verso. As frases cobrem as redondilhas com seus recursos poéticos variados para se interromperem no momento patético (*ai, pareciam eternas!*) seguido da constatação curta e emocionada (*Não eram.*). Na seqüência é afirmada a reincidência da chuva com a conjunção enfática aditiva: *E cai a chuva/ sobre rótula e portão.*

A próxima estrofe, sempre de sete versos, iniciará com a rótula na condição de sujeito da frase.

Vai-se a rótula crivando
 como a renda consumida
 de um vestido funerário.
 e ruindo se vai a porta.
 Só a chuva morrímica
 sobre a noite, sobre a história
 goteja. Morrem as casas.

Morrem severas. É tempo
 de fatigar-se a matéria
 por muito servir ao homem,
 e de o barro dissolver-se.
 Nem parecia, na serra,
 que as coisas sempre cambiam
 de si, em si. Hoje, vão-se.

O detalhe arquitetônico da casa, a rótula, é submetido à comparação fúnebre com o vestido funerário, com direito às aliterações cabíveis (*rótula crivando/ renda consumida*). De novo a conjunção aditiva enfática **e** abre a frase sobre a porta, frase seguida do retorno à chuva cuja cadência sem variação é enfatizada (*monorrítmica*) para na seqüência dos versos ter seu

caráter reincidente reafirmado pela ênfase da repetição *sobre... sobre*. Mas a repetição enfática remete a um salto semântico entre noite, razoavelmente concreta e a história, da qual a cidade está repleta, embora a história esteja seriamente ameaçada pela chuva devastadora. No último verso da estrofe, vem a afirmação enfática (*Morrem as casas*.)

E assim como a rótula encerrava uma estrofe e começava outra, as casas prosseguem, ainda que elípticas, abrindo a estrofe seguinte (*Morrem, severas*.) E segue-se o comentário que vai do abstrato (*matéria*) ao conteúdo altamente determinado pela história, já que a matéria se desmancha por ter servido ao homem. Apesar das aparências em contrário, não haveria estabilidade alguma, estando a matéria sempre submetida à ação corrosiva do tempo (*cambiam de si, em si*). O encerramento da estrofe é novamente lapidar e sintético: *Hoje vão-se*. A estrofe seguinte abre com referência não mais às casas, mas ao chão que submete as casas ao apelo da aniquilação.

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!

Este apelo da aniquilação, no entanto, lança-se contra *as formas estruturadas/ faz tanto tempo*. As casas de Ouro Preto ganham esta paráfrase esquisita e muito explícita que remonta ao tempo colonial. Afinal, forma estruturada, principalmente o verbo estruturar, são novidade na língua portuguesa, o que não deixa de estabelecer o contraste com as vetustas casas em questão. Implacável, a reflexão sobre a morte e decomposição prossegue colada à realidade das ruínas periféricas do sistema colonial. O chão prossegue convocando as formas a voltarem a ser terra para que a estrofe encerre-se novamente lapidar, com um forte eco bíblico (do pó ao pó) ou ainda estoicamente antigo de *memento mori*.

A cidade barroca revela-se concomitante à reflexão sobre o caráter transitório da vida e da obra humana. Na síntese de Vagner Camilo.

A oposição, tão cara ao universo barroco, entre transitoriedade e eternidade, entre caducidade e perpetuidade, ganha a sua dimensão dramática obviamente

por se tratar de Ouro Preto, que não só se mostra plenamente integrada nesse universo, mas que é também um dos lugares onde o senso de permanência da história evidencia-se com mais força entre nós. Mantendo-se, se não intacta, ao menos preservada em grande parte até o presente século, a cidade mineira parecia, assim, desafiar a ação do tempo e do esquecimento. No poema, entretanto, a própria cidade – com suas “velhas casas honradas em que se amou e se pariu, em que se guardou moeda e no frio se bebeu”; com suas paredes que viram “morrer os homens”, “fugir o ouro” e “findar o reino”-, a própria cidade acaba por sucumbir à ação destrutiva da natureza, condenando ao esquecimento tudo o que nela é memória histórica. Disso decorre a ironia trágica, entre perpetuidade e caducidade, que perpassa, velada, os versos do poema: se nem o próprio “país das lembranças” consegue escapar à ação da natureza e do esquecimento, nada mais na história encontra garantia de permanência (CAMILO, 2001, p.292).

As duas estrofes seguintes trazem a primeira pessoa do singular, neste poema que até agora foi enunciado a partir deste olhar interessado mas razoavelmente distante. O apelo emocional torna-se um tanto mais estridente.

A chuva desce, às canadas.
 Como chove, como pinga
 no país das lembranças!
 Como bate, como fere,
 como traspassa a medula,
 como punge, como lanha
 o fino dardo da chuva

mineira, sobre as colinas!
 Minhas casas fustigadas,
 minhas paredes zurzidas,
 minhas esteiras de forro,
 meus cachorros de beiral,
 meus paços de telha-vã
 estão úmidos e humildes.

A antiga Vila Rica é agora elevada à condição de país das lembranças, este arcaísmo que mais reforça o caráter antigo da memória ali presente. Não são lembranças, ou relembração, mas lembrança. E a série de *como*

dá aquela elevação no tom evocativo que tem necessariamente o caráter repetitivo e monocórdio da chuva que desaba na sua tarefa devastadora. O efeito anafórico (*como, como*) reforça a dor da agressão (*bate, fere, traspassa*, etc) que culmina na metáfora do *dardo da chuva* de tal força que une sintaticamente duas estrofes: *chuva* em um estrofe, *mineira* começando a estrofe seguinte.

E é na estrofe sintaticamente vinculada à anterior que se encontra a anáfora da primeira pessoa, que determina agora detalhes das tais casas fustigadas: *paredes zurzidas, esteiras de forro, cachorros de beiral*, tudo dando na paronomásia úmidos e humildes, no encerramento da estrofe (para variar sentencioso) e em franca oposição à condição rude e orgulhosa referida na segunda estrofe. O olhar do poeta fica mais enternecido e compassado, reivindicando para si, mediante a anáfora *minhas, minhas*, os detalhes da condição das casas da antiga Vila Rica.

Mas as anáforas (*como...; minhas...; meus...*), a metáfora (*o fino dardo da chuva*) confere uma intensidade especial à prosopopéia: a morte das antigas casas é dolorosa, ela estremece de humildade [...] as altivas (v.9) construções da lendária Vila Rica (MERQUIOR, 1975, p. 165).

Um enternecimento que parece dar mais movimento à prosopopéia que leva o poeta a pensar a finitude.

Lá vão, enxurrada abaixo
as velhas casas honradas
em que se amou e pariu,
em que se guardou moeda
e no frio se bebeu.

Vão no vento, na caliça,
no morcego, vão na geada,

enquanto se espalham outras
em polvorentas partículas,
sem as vermos fenecer.

Ai, como morrem as casas!
Como se deixam morrer!
E descascadas e secas,
ei-las sumindo-se no ar.

Agora já em termos de catástrofe, não se trata propriamente de chuva desabando, mas de uma enxurrada que arranca de seu lugar as casas honradas em que amor, parto, dinheiro e álcool constituíam o cotidiano. Vale notar o efeito direto e um tanto anacrônico do verbo *parir*, enunciado de forma franca que hoje não se usa mais, em boa medida por ter se cristalizado em célebre expressão obscena. Respeitando o sentido original e desmarcado semanticamente, soa como mais um arcaísmo a fortalecer o testemunho sobre o Brasil colônia. O efeito reiterativo (em que, em que) também encerra a estrofe e arma o salto para a próxima: *vão no vento, na..., no..., vão na geada*. Levadas por um conjunto heterogêneo (mas assonante) que vai do vento ao morcego, do fenômeno climático ao lúgubre mamífero voador, em uma variedade que na estrofe seguinte torna-se uma espécie de pó anônimo (*polvorentas partículas*).

Na quarta linha da estrofe reincide-se na interjeição (*ai, como morrem...*) seguida da declaração da morte, para na linha seguinte referir a passividade desta morte contra a qual não se esboça resistência. Evidente que a passividade das casas já era um fato consumado devido à reincidência da chuva, à força da atuação da morte, ao apelo do chão, etc contra os quais as casas nada podiam. Mas a esta altura do poema o eu lírico manifesta-se explicitamente sobre o assunto, o que dá conta do aumento da emotividade que se acumulou ao longo das estrofes. Na estrofe seguinte finalmente o verbo virá flexionado na primeira pessoa, revelação até então adiada.

Sobre a cidade concentro
o olhar experimentado,
esse agudo olhar afiado
de quem é douto no assunto.
(Quantos perdi me ensinaram.)
Vejo a coisa pegajosa,
vai circunvoando na calma.

O tom elevado parece ecoar no final dos versos, que em um poema quase sem rimas ganha aqui duas de muita ênfase: *olhar experimentado* e *olhar afiado* fazem rima entre dois adjetivos que incidem sobre um substantivo que se repete. Substantivo que é o núcleo da afirmação do eu lírico, que se diz douto no assunto morte/transitoriedade. É ainda o eu lírico exposto no final do verbo na primeira pessoa do singular – a segunda vez no poema e ainda na mesma estrofe – que vê *a coisa pegajosa*, a metáfora de aniquilação que aqui se apresenta para ser retomada daqui a pouco.

Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.
Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.
A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão

e dissolvendo a cidade.
Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.

Para conhecer a coisa pegajosa não basta o contato com a morte humana, é necessário reconhecê-la na sua multiplicidade e onipresença, na decadência e devastação que atingem todo o ambiente em que a consciência se percebe efêmera e frágil. O tom sentencioso de que faz uso o eu-lírico aqui já se beneficia da voltagem emocional alcançada na estrofe anterior, que permite a aliança entre a precariedade da cidade colonial, cidade barroca que assistiu à poesia e aos amores neoclássicos, e a reelaboração estética elegíaca do antiquíssimo *memento mori*, tema velho como a lírica ocidental. Daí que a cor local possa ser retomada no *gavião molhado*, que agora dá peso e concretude àquela *coisa pegajosa*, além de render a metáfora que dá conta novamente da devastação que se abate sobre as paredes de Ouro Preto.

Sob a sombra deste gavião, a cidade fenece. Para Sérgio Buarque de Holanda, uma imagem como esta permite que se expresse a veia barroca do poeta.

O “tom maior” também se faz agora mais consciente, e com isso destaca-se e avoluma-se para encrespar-se em retorcimentos barrocos. Pode-se mesmo falar, sem exagero num Drummond culterano. Contudo, onde o poeta exclama:

*A morte baixou dos ermos,
gavião molhado,*

o caçador de imagens não deixaria de observar como a lembrança da ave, que baixa raivosa do céu para vir descascar e demolir o triste “país das lembranças”,

e que, segundo abuso inveterado de certos bichos monteses e domésticos, se põe a devorar interminavelmente o barro dos taipais e a calça protetora.

[...] *Seu bico
vai lavrando o paredão
e dissolvendo a cidade.*

tem significado iniludível. O gavião molhado representa muito bem essa água que vem de chofre, “às canadas”, sobre a terra, para matar sem remédio as casas de Ouro Preto, e que não tem papel fertilizador comumente associado à chuva, mas, ao contrário, uma clara missão destrutiva e rapace, pois consome a cidade e com ela a memória (HOLANDA, 1978, p. 157).

O último período da estrofe – longo, seis versos – traz novamente a anáfora agora reforçada pela aliteração de *ponte* e *pedra* seguida da *cambraia de Nize*, tecido que ecoa a longa distância aquela *renda consumida de um vestido funerário*. Mas a citação da musa é carregada de peso histórico, levando-se em conta que se trata de entidade da Arcádia, “cara a Cláudio Manuel da Costa, poeta e magistrado em Vila Rica” (MERQUIOR, 1975, p. 165). *Ponte, pedra* e *cambraia* agora não mais submetidos à chuva aquela mas envolvidos por uma *colcha de neblina* que conta ao poeta *por que mistério/ o amor se banha na morte*. O encerramento rimado reforça o que já é sentencioso e revelado pela neblina herdeira da chuva letal. Note-se que *ponte* e *pedra* são dados brutos da arquitetura da cidade, que dão lugar subitamente à *cambraia* da musa de Cláudio, exímio sonetista da língua portuguesa. Soneto que é tradição e patrimônio comum de Portugal e Brasil, metrópole e colônia, numa relação cifrada pela citação da musa árcade. Talvez, forçando um tanto a análise, possamos ver nas duas últimas estrofes um sonetinho, afinal são catorze versos em duas estrofes agrilhoadas por uma frase que encerra a penúltima estrofe e inicia a última. Há a provável referência aos sonetos de Cláudio e haveria este soneto disfarçado e sentencioso no encerramento de “Morte das casas de Ouro Preto”.

Se em “Selo de Minas”, a quarta seção de *Claro enigma*, o passado mineiro é enfrentado sem condescendência nem heroicização, vale lembrar que Drummond não é o único a enfrentar o problema. Pode-se argumentar, com Italo Moriconi, que o assunto estava na ordem do dia de nosso alto modernismo.

É interessante no caso contrastar a posição heterodoxa de *Claro enigma* ao tipo de posição mais oficialista ou, no limite, patriótica mesmo, assumido pelo

Romanceiro ceciliano. A comparação é nos quase imposta pelo fato de que nessas duas obras máximas enfrenta-se a questão de Ouro Preto. Na primeira metade dos anos 50, já como resultado do acúmulo de saberes e práticas culturais impulsionado pelo Serviço de Patrimônio Histórico, cria-se a situação, aqui anteriormente mencionada, em que a poesia dispõe-se a assumir sua responsabilidade histórica. Ouro Preto apresenta-se como tema ou mote privilegiado.

A cidade, declarada monumento histórico, é simbólica. A Inconfidência é um referencial heróico. Nos anos 50, Ouro Preto desempenha o papel que depois do tropicalismo veio a ser desempenhado pela Bahia. Relíquia viva, fonte e foco da nacionalidade. Assim como o *Romanceiro* de Cecília e os poemas de Drummond, há *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo, há sonetos de Bandeira e há seu pioneiro *Guia* daquela cidade, há, enfim, a poesia de Henriqueta Lisboa (MORICONI, 2001, p. 91).

Além de sonetos de Bandeira, há seu apelo entre brincalhão e melodramático em “Minha gente, salvemos Ouro Preto”.

As chuvas de verão ameaçaram derruir Ouro Preto.
Ouro Preto, a avozinha, vacila.
Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto.

Bem sei que os monumentos veneráveis
Não correm perigo.
Mas Ouro Preto não é só o Palácio dos Governadores
A Casa dos Contos,
A Casa da Câmara,
Os templos,
Os chafarizes,
Os nobres sobrados da Rua Direita.

Ouro Preto são também os casebres de taipa de sapapo
Agüentando-se uns aos outros ladeira abaixo,
O casario do Vira-Saia,
Que está vira-não-vira enxurro,
E é a isso que precisamos acudir urgentemente!

[...]

Gentes da minha terra!

Em Ouro Preto alvoreceu a nossa vontade de autonomia nos sonhos frustrados
dos Inconfidentes.

Em Ouro Preto alvoreceu a nossa arte nas igrejas e esculturas do Aleijadinho.

Em Ouro Preto alvoreceu a nossa poesia nos versinhos do Desembargador.

Minha gente,

Salvemos Ouro Preto.

Meus amigos, meus inimigos,

Salvemos Ouro Preto.

Poema extraído de *Opus 10*, livro de 1952, “Minha gente, salvemos Ouro Preto” é uma demonstração explícita de que o passado colonial está na ordem do dia para os poetas modernistas. Junte-se a isso a ambição do vôo poético do *Romanceiro*, de *Contemplação de Ouro Preto* e do “Selo de Minas”, de *Claro enigma* e temos um ajuste de contas histórico com o passado colonial e com o sistema que o originou. Vale lembrar que *Romanceiro da Inconfidência* é de 1953, *Contemplação de Ouro Preto* é de 1954 e *Claro enigma* é de 1951. Trata-se de uma impressionante seqüência de livros ambiciosos e arrebatadores que, entre outras características, dão conta de disposição combativa e reflexiva dos poetas modernistas agora nos anos 50. Poetas que se permitem longos poemas sobre o passado colonial mediante um vôo de imaginação e elaboração reflexiva que ecoa inclusive na organização dos poemas nos livros, que deixam de ser propriamente coletâneas para ganharem estrutura.

Ouro Preto surge aqui como a cidade sede do ciclo do ouro na América portuguesa. A antiga Vila Rica foi fundada em 1689 e tornou-se em uma década o maior centro minerador de ouro das Américas. Foi a primeira capital da capitania (1720), depois província e Estado de Minas Gerais, tendo sido substituída em 1897 por Belo Horizonte. Tornou-se cidade-monumento em 1933, quanto o Iphan tombou seu amplo núcleo, que pode ser considerado o maior acervo de arte barroca do país.

É a cidade que está no miolo de um surto então inédito de integração geográfica no Brasil colônia, cuja condição é o incremento da exploração colonial, o arrocho dos laços com o sistema colonial para que o ouro escoe pelos caminhos oficiais. Na síntese poderosa de Luiz Felipe de Alencastro.

No final do século xvii o Brasil formado a partir de Angola estava pronto.

O mercado atlântico impusera o primado do tráfico negro, interpretado

pela Igreja como uma obra de caridade cristã e de evangelização. O escravismo dominava tudo, a barreira indígena no interior fora destruída, o território se repovoava dentro do esquadro colonial, o gado se expandiu, os mestiços e mulatos furavam o seu lugar. Nas décadas seguintes, a economia do ouro instaura uma divisão interregional do trabalho na América portuguesa, engendra um só mercado e faz isso tudo virar uma coisa só (ALENCASTRO, 2000, p. 353).

Vale lembrar que se trata de um surto de riqueza deveras restrito.

Se não cabe falar em um ciclo do açúcar, podemos falar de um ciclo do ouro, no sentido de que houve fases marcadas de ascenso e de decadência. O ouro não deixou de existir em Minas, porém sua extração se tornou economicamente pouco atraente. O período de apogeu situou-se entre 1733 e 1748, começando a partir daí o declínio. No início do século XIX, a produção aurífera já não tinha maior peso no conjunto da economia brasileira. O retrocesso da região das minas foi nítido, bastando lembrar que cidades de uma vida intensa se transformaram em cidades históricas com o sentido também de estagnadas. Ouro Preto, por exemplo, tinha 20 mil habitantes em 1740 e apenas 7 mil em 1804 (FAUSTO, 1995, p. 105-6).

Pois no miolo do incipiente mercado interno colonial e da incessante fome metropolitana por metais encontra-se Ouro Preto. Esta cidade cuja arquitetura barroca vai assistir ao surgimento da estética arcada de Cláudio Manuel da Costa e Gonzaga. No miolo, também, portanto, do esforço de renovação estética neoclássica que tratou de inserir a literatura da colônia Brasil no âmbito da literatura européia, estabelecendo uma tradição e, dadas as condições de sociabilidade existente, deflagrando a formação da literatura brasileira, segundo a famosa tese de Antonio Candido. A conexão Ouro Preto (Minas) e Rio de Janeiro viu surgir os primórdios do sistema literário, isto é, o esboço da tríade autor, obra e público, sem o qual a literatura enquanto fato civilizatório não se sustenta. Pois é esta Ouro Preto que ressurge na pena do alto modernismo brasileiro no pós-guerra e é a herança do sistema colonial que se põe em questão naquele conjunto de poemas já citado, aos que poderíamos acrescentar o espantoso *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

Pós-guerra que merece melhor estudo, pois configura um momento de enorme riqueza na literatura brasileira, que no caso de Drummond, entre outros, trata de ajustar contas com sentido de missão mais ou menos

edificante herdado dos dilemas da formação da literatura brasileira. Assim partem para a pesquisa estética autores que vão de Jorge de Lima e Drummond até Clarice Lispector e Guimarães Rosa, passando pelo experimentalismo coloquial-macabro-humorístico de Nelson Rodrigues em suas peças “míticas” *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949). Vale lembrar que Erico Veríssimo inicia *O tempo e o vento* nesta quadra, sendo de 1949 o primeiro volume de *O continente*. Não por acaso trata-se, para Erico, de narrar o passado colonial da América Portuguesa meridional, num esforço narrativo de largo fôlego que cobrirá aproximadamente dois séculos, de meados do século XVIII até metade do século XX.

Expandem-se uma vaga de ambição estética que se abate sobre autores maduros, uma boa parte deles já publicando pelo menos desde 1930, e no caso da poesia é a velha guarda modernista que redefine suas prioridades. Na relíquia viva mas ameaçada que é Ouro Preto lê-se a cidade símbolo do passado histórico brasileiro na condição de fonte e foco da nacionalidade. O legado patético e glorioso do sistema colonial e, portanto, documento da ocupação portuguesa. Se como quer Moriconi, no *Romanceiro* de Cecília privilegia-se o caráter heróico da resistência ao arbítrio metropolitano, em Drummond o país das lembranças não acende a veia heróica, mas incide na inspiração melancólica que deságua na reflexão sobre a transitoriedade e a morte. O passado colonial é refratado pela musa melancólica e irônica que barraria qualquer tentativa de conciliação saudosista ou patriótica, isto é, seja no sentido de saudar a herança colonial, submetida ao devastador teste do presente, seja no esforço de fundar a nacionalidade.

Até por afastar-se do sentido de missão herdado do esforço de formação da literatura brasileira, é possível a Drummond ajustar contas com o passado mineiro sem saudosismo nem patriotismo. Ciente dos perigos da poesia participante, o poeta pode saudar e identificar-se (*Minhas casas fustigadas, minhas paredes zurzidas, minhas esteiras de ferro...*) com o monumento histórico em suas manifestações mais humildes, dispondo-se, assim, a anotar o ritmo da história e o caráter precário da existência.

Referências bibliográficas

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes – a formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião – dez livros de poesia*. 10ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, s.d. (série Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa)
- CAMILO, Vagner. *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. I volume. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- _____. *Vários Escritos*. 3.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Col. Debates)
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. São Paulo: Objetiva, 2002;

Resumo

O ensaio analisa e comenta “Morte das casas de Ouro Preto”, poema de Carlos Drummond de Andrade publicado em *Claro enigma*, livro de 1951, e o trabalho tenta definir a melancolia e o *humour* do poeta enquanto problema estético e histórico.

Palavras-chave

Drummond, Ouro Preto, melancolia, história, poesia.

Recebido para publicação em

Abstract

The essay analyses and comments “Morte das casas de Ouro Preto”, poem of Carlos Drummond de Andrade published in *Claro enigma* (1951), and the work tries to define the poet’s melancholy and humour as esthetic and historical problem.

Key words

Drummond, Ouro Preto, melancholy, history, poetry.

Aceito em



IMAGENS DA HISTÓRIA A CONTRAPELO

Paulo Cezar Maia

A diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.

Walter Benjamin

J. é um aluno de 14 anos do Colégio Municipal de Pescadores em Macaé, ele é órfão de pai e mora em um dos lugares mais abandonados e perigosos da periferia desta cidade. Macaé é uma das cidades brasileiras com maior arrecadação, principalmente devido aos *royalties* do petróleo, e também uma das com menor índice de desenvolvimento humano, justamente devido às promessas não cumpridas de emprego e renda que nos últimos anos têm atraído exércitos de desempregados e expropriados dos vários cantos do país em busca do ouro negro. J., com uma câmera na mão, em uma aula de prática de vídeo realizada em seu próprio bairro, focou um ponto e quis fixar “o máximo e o mínimo” desse ponto, segundo disse. Obviamente que sair do lugar onde estava e se aproximar do ponto focado lhe custaria a perda do foco. Por isso lhe foi ensinado a utilizar o zoom e com isso ele aprendeu que, através de mecanismos técnicos, pode selecionar um quadro específico do mundo e aproximar ou distanciar sua visão sobre aquele ponto sem se mover de seu lugar. A lição abstrata dessa relação direta com a técnica, discutida posteriormente em aula, é que J. percebeu na prática pelo menos dois exercícios básicos da visão crítica: a lógica do enquadramento do real e a mecânica da aproximação e do distanciamento em relação a este quadro (o zoom).

*

Mais que duas técnicas, o zoom e o enquadramento são metáforas neste artigo. Apesar das limitações que um quadro fechado, um flash, uma fotografia impõem na sua auto-suficiência para a reflexão de qualquer problema a que se proponha refletir, há um lado da imagem fixada que pode abrir horizontes para além de sua superfície plana: o lado de quem a produz ou

conhece os seus mecanismos de produção. Óbvio que para isso não basta estar atrás da objetiva como quem simplesmente aperta um botão, mas sim como quem enquadra, cria planos primários e secundários ao que deseja fixar, com esquema preciso de luz e sombra, aproxima ou distancia um foco e clique. Produzir uma imagem ou conhecer as estratégias com que uma é produzida é o lado ético, épico e libertador dessa imagem. Ter acesso aos meios técnicos e aos imperativos categóricos que estruturam a linguagem visual de fixação de imagens pode permitir a qualquer um entender a lógica do lugar que lhe é atribuído, ou até imposto, na geopolítica e na história. E mais, pode auxiliar a um destes quaisquer questionar este lugar, pode ajudá-lo a se perguntar quem decidiu e fixou sua imagem neste cenário, pode contribuir para que ele não queira mais ser este qualquer um, para que ele assuma um papel diferente, o papel de um sujeito histórico ao menos desconfiado. Assim, com a objetiva na mão, com o domínio da lógica técnica e política do enquadramento e com a sensibilidade do zoom, ele poderá entender o momento de se distanciar ou se aproximar de todos os lugares dos quais queira fixar um instante de revelações. Isso sem movimentar mais que os olhos, a sinceridade, a sensibilidade, a coragem, o coração e o dedo indicador. É claro que a maior importância da técnica, no caso, é “alegorizar” o procedimento emancipatório através da sua mecânica exata, da qual se pode tirar uma lição menos exata e nada mecânica. A metáfora do enquadramento e do zoom ajuda a refletir sobre a desconfiança, elemento que distancia os olhos da emoção e contém a negação ou a adesão fácil ao meio em que se vive ou para o qual se deseja arriscar um olhar revelador.

No poema “Os mortos de sobrecasaca”, Drummond faz a distinção entre a superfície indiferente da fotografia e o peso da história, o peso da tradição, o peso das condições que motivaram esta fotografia como registro de uma época, de um esquema social fortemente estabelecido em um determinado momento.

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,

em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.

Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas páginas.¹

Drummond faz a distinção entre o que a fotografia dos seus antepassados evoca para as novas gerações, que se debruçam zombeteiras sob a sua superfície empoeirada, e para si mesmo, que viveu a experiência que esta fotografia apenas sugere. O poeta se coloca no canto oposto ao do retrato, de onde é possível ver e enquadrar a tradição nas duas pontas do seu processo histórico. De um lado a memória daquele cuja experiência estabelece uma ponte com o passado. De outro a diluição dessa memória pelas dentaduras do tempo, dos vermes, pelo riso descomprometido dos novos. Enquanto estes novos se debruçam sob as fotografias intoleráveis de muitos metros e infinitos minutos para zombar dos mortos de sobrecasaca, enquanto um verme rói a matéria superficial, a imagem fixada destes mortos, roendo inclusive o pó que legitima esta imagem na história, enquanto isso ocorre o poeta observa aquilo que não está na imagem mas explode do seu enquadramento: um imortal soluço de vida que permanece a despeito dos ícones, que pende e rebenta dos muros da tradição familiar. A esta tradição não importam as zombarias, não importa que um verme principie a roer, sejam as páginas de um álbum de família, sejam as dedicatórias, seja o pó que se lhes assentou com o tempo, pois as sobrecasacas, evocação da seriedade do ambiente retratado, são a tudo isso indiferentes.

Conhecer as condições da produção daquele retrato de família prende o riso e a indiferença do poeta sobre aquela imagem; mas o esforço de se colocar de lado, como quem observa o retrato, os seus observadores superficiais e até, clinicamente, o verme que o rói, dá a Drummond as condições de distanciar-se do espaço que evoca, espaço que também é o seu, sem negá-lo. Este poema é um enquadramento do peso da tradição e mostra na própria carnadura a superficialidade da fotografia que tenta reforçar este peso. Enquanto fotografia, a tradição é zombada e roída pela pose caricatural que sugere, enquanto elemento da tradição a fotografia não importa, importam as relações construídas por trás da imagem fixada. E são essas as relações que Drummond enquadra.

Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia*, encara a fixação de imagens como uma ética da visão, uma arma, uma incriminação do fotografado, um instrumento de poder. E ainda como uma catalogação do tempo, do espaço, do que passou. A fotografia torna passado tudo aquilo que fixa, no instante mesmo do fixar. Uma fotografia de família, por exemplo, é uma acusação e muitas vezes a única prova da existência dessa família.

A fotografia torna-se um rito familiar precisamente no momento em que, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição familiar começa a sofrer uma transformação radical. À medida que o núcleo familiar, unidade claustrofóbica, se afastava de um agregado familiar, muito mais vasto, a fotografia surgia para recordar e restabelecer simbolicamente a precária continuidade e o progressivo desaparecimento da vida familiar. As fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de família refere-se geralmente à família no seu sentido mais amplo e, com freqüência, é tudo o que dela resta.²

Fotografar pessoas é violá-las, atacá-las, agredi-las em certo sentido, pois as fixa e registra na história. Superficialmente, conforme o desejo do fotógrafo ou do fotografado e, intrinsecamente, a contrapelo de qualquer desejo de época. Fotografar é classificar, revelar e criar uma epifania negativa. Mas serve também para estimular e organizar o afago da nostalgia. Sontag diz que a fotografia é uma arte crepuscular, que promove a lembrança e a compaixão, é um *momento mori*, que participa da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade das pessoas ou objetos fotografados, “cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento”³. Em todos os casos, a câmera atomiza a realidade, institui fragmentos adjacentes da continuidade do espaço e do tempo, suspende o curso normal de tudo, nominalizando a visão. A fotografia dá assim a impressão de acessibilidade do mundo, criando um conhecimento sentimentalista, sempre cínico ou humanista, e um forte efeito em nossa sensibilidade ética. Ela, por si e em si somente, é sempre um simulacro do conhecimento, da sabedoria, da magia e da história.

Para a poesia de Drummond sempre foi importante um relativo limite entre o sujeito que observa e o cenário de que ele fala, sempre foi importante um certo enquadramento e, sobretudo, uma mecânica de distanciamento e aproximação em relação aos temas de que trata. Em “Infância”, de *Alguma poesia*, a voz do poema é a de alguém ao canto da sala de uma casa grande de fazenda mineira que observa a mãe sentada cosendo, a preta velha na cozinha preparando o café, o mais novo no berço e o pai, em aproximação, visto lá no mato sem fim da propriedade da família. Este sujeito observa todo o cenário como quem fotografa o forte plano onde cada personagem tem o seu papel bem definido, um plano que faz parte da estrutura de que ele próprio faz parte: a tradição patriarcal. Ele faz isso não para reafirmar esta estrutura, mas simplesmente como quem a observa, talvez para compreendê-la.

Mecanismo parecido ele utiliza em “Revelação do subúrbio”⁴. Porém, aqui o poeta coloca a câmera na mão de uma criança, quem sabe para explorar em alto grau a curiosidade e a ingenuidade reveladora para que o subúrbio não passe despercebido: “Quando vou para Minas, gosto de ficar de pé, contra a vidraça do carro,/ vendo o subúrbio passar.” Como num cinematógrafo, a imagem se projeta mágica e sintética sobre os olhos desse observador: “o subúrbio todo se condensa para ser visto depressa,” receoso de que suas parcas luzes não sejam vistas. Como um *flash*, a imagem projetada deste cinematógrafo luta contra o seu ofuscamento. “A noite come o subúrbio e logo o devolve,/ ele reage, luta, se esforça.”

No poema “Retrato malsim”,⁵ por outro lado mas dentro da mesma lógica, a revelação é constante e inexorável. O que se revela aqui é a passagem do tempo, ou melhor, é a impossibilidade de fixar a ação desta passagem. O retrato malsim remete a uma impossibilidade da imagem, remete à idéia de imagem inacabada, contínua. “O inimigo maduro a cada manhã vai se formando/ no espelho de onde deserta a mocidade.” O espelho é uma apreensão precária do retrato, ele fixa num instante a revelação da ação do tempo sobre o retratado para logo desfazê-la, seja pelo movimento deste que se reflete no espelho ou pela presença de um outro ser que é ele próprio sobre a sua face anterior, em mutação constante. O que o espelho revela é a presença deste novo ser, surgido misteriosamente, sobre o que era o si próprio e a cada manhã deixa de sê-lo. “Onde estava ele [...] onde, que lentamente grava sua presença/ por cima de outra, hoje desintegrada?” A angústia com a impossibilidade de fixação da imagem é a angústia da continuidade inflexível do tempo e da dissolução da existência pela sua ação inexorável. Esses três exemplos atestam o olhar fotográfico de Drummond na apreensão do mundo, de si próprio e daquilo que constitui a sua experiência histórica, como os mortos de sobrecasaca.

O significado das fotografias é o seu uso. Cada uma é apenas um fragmento e, por isso, o seu peso moral e emocional depende do conjunto em que ela se insere. O seu significado mudará sempre em função do contexto em que ela for vista. As fotografias, assim, contribuem para a erosão da noção de significado. Neste caso, elas podem ser tautologia e revelação! “Os mortos de sobrecasaca” sugere uma avaliação tautológica para os seus observadores descomprometidos, que tomam as fotografias de sua própria ancestralidade como uma representação caricatural da história: no passado as pessoas eram frias, comicamente sérias, e suas sobrecasacas atestam o aspecto rígido e risível, fantasmático e inumano de suas representações no

álbum fotográfico. Para o observador desse momento de zombaria, o poeta, o enquadramento de toda a cena é uma revelação. Só que o que se revela é a própria passagem do tempo, a ruína da noção de família, da noção da própria existência, uma vez que existir pra ele não pode se desprender completamente do álbum zombado e roído pelos vermes. Poeta gauche e sempre afastado, ele observa a cena sem nostalgia nem ironia, mas sugere um olhar de espanto talvez porque a cena, ao revelar o apagamento da lâmina fotográfica, revele também a dissolução da família toda, talvez pela sugestão de que o tempo de que ele próprio faz parte se desfaz entre o pó ou até pela curiosa ressignificação daquelas fotografias pelas novas gerações. A imagem dos antepassados no poema conta uma história da tradição familiar em uma ordem particular, devido ao ar de seriedade que estrategicamente evoca; exemplifica outra história mais alegórica e paradoxalmente ridicularizada aos olhos das novas gerações, que não reconhecem o peso dessa ordem, e espanta a visão daquele que, no poema, ao descrever a situação, demonstra conhecer os mecanismos ocultos do olhar das duas gerações, inexoravelmente ligadas pelo mesmo processo histórico. Apesar desse espanto, a revelação do simulacro de todo o processo, marcado pela experiência fotográfica, não fica senão insinuada na forma do poema: num canto da sala há um álbum de fotografias dos antepassados, há as novas gerações que zombam deles e há alguém que observa atentamente tudo do canto oposto e isolado, escovando assim a poeira dos porta-retratos e com ela a incompreensão pela vida presente dos fundamentos da tradição.

Ele observa tudo a contrapelo, mas não sem uma relativa carga de emoção. Em “Os mortos de sobrecasaca”, apesar de roídas pela idade, as fotografias familiares não deixam de evocar um imortal soluço de vida, que rebenta da superfície plana das páginas do álbum fixo intoleravelmente, de modo quase religioso, a um canto da sala. Rebenta, revela-se ao poeta, que conhece o universo em que se inserem aquelas imagens. Para os que zombam delas, aquele altar não passa de uma redundância hilária de uma idéia de passado: em um antigamente quase mítico havia os antigos e as suas sobrecasacas comprovam isso! “Alto de muitos metros e velho de infinitos minutos” o álbum é, aos novos, um esquema pesado e desengonçado num palco cômico. Por outro lado, é um peso moral e emocional numa cena épica ao observador comprometido com a própria história, peso também comprovado pelas sobrecasacas indiferentes, mas em sentido diverso. Outro poema do mesmo livro, “Confidência do itabirano”, a mesma lógica de revelação se constitui em peso sobre a moral e a emoção do poeta: “Itabira

é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”⁶ Assim, tautologia e revelação, as fotografias sempre se ressignificam fora de contexto. Entretanto, a visão sobre elas perde a passividade na medida em que se conhecem as suas condições de produção. A partir do poema, talvez se possa afirmar que haja uma apropriação do mecanismo técnico da produção de imagens no procedimento poético de Drummond. Não é novidade falar da importância do olhar como metáfora na sua poesia, o que se acredita novo é ver a dinâmica dessa metáfora na sua forma poética, principalmente através do recurso do enquadramento e do zoom de que se vale o poeta na análise do retrato familiar.

“Retrato de família”,⁷ aliás, é outro exemplo do olhar fotográfico de Drummond que vale à pena ser analisado. Poema do livro mais assumidamente comprometido com a história recente que o poeta escreveu, “Retrato de família” é uma análise, colada à imagem, dos limites do enquadramento e do jogo de luzes da técnica na apreensão do real.

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa, amarela,
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.
O rosto de Pedro é tranqüilo,
usou os melhores sonhos.
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa.

No semicírculo das cadeiras
nota-se certo movimento.

As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.

Esses estranhos assentados,
meus parentes? Não acredito.
São visitas se divertindo
numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços da família
perdidos no jeito dos corpos.
Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam – se preciso – voar.

Poderiam sutilar-se
no claro-escuro do salão,
ir morar no fundo dos móveis
ou no bolso de velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas
e papéis, escadas compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.
 Já não distingo os que se foram
 dos que restaram. Percebo apenas
 a estranha idéia de família

viajando através da carne.

As fotografias são sempre um simulacro da história. Nelas não se percebem as verdadeiras circunstâncias do que foi registrado, mas muitas vezes é possível ver nelas a arquitetura técnica do ideal que lhes motivou e do que elas desejavam sugerir. Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia”,⁸ discutiu bem a questão quando analisou a passagem do pintor retratista ao técnico fotográfico responsável pela mesma função depois da invenção da fotografia na primeira metade do século XIX. Para Benjamin, nas primeiras fotografias, os clientes viam no fotógrafo um técnico e este via, naqueles, membros da classe ascendente, dotados de uma aura que devia ser representada na fotografia. Há uma convergência entre o objeto e a técnica. “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”; pois para se obter uma imagem, devido à fraca sensibilidade luminosa das lâminas fotográficas, era preciso muito tempo de exposição fixa do modelo à câmera. O instante se congelava na fixação de uma imagem. As dobras da roupa de um modelo tinham tanta importância para a fotografia quanto às rugas na cara deste modelo. Para isso, por exemplo, era necessária a utilização de diversos instrumentos para fixação dos corpos, principalmente do queixo e dos joelhos. Além, é claro, de diversos recursos técnicos associados à iluminação e à composição do cenário do modelo fotografado, como o *mezzo-tinto*, recurso herdado da pintura que se preocupava em incidir um foco de luz a partir da sombra sobre o restante da composição, e da utilização de monstruosos artifícios de apoio aos modelos (colunas, palmeiras, paredes artificiais etc.). Todo esse condicionamento técnico serviu aos interesses de representação de um ideal aurático da classe burguesa.¹⁰

Em “Retrato de família”, o poeta se espanta com a contradição e os limites dos condicionamentos técnicos em face aos fatos, comportamentos e valores históricos da tradição familiar que ele conhece e da qual também faz parte como sujeito histórico. O trabalho e a consistente acumulação financeira não ressumbram nem transbordam do rosto impassível do pai no retrato, as mãos dos tios camuflam as viagens que eles fizeram e a avó em

nada lembra o universo do passado “tão longínquo” da monarquia. E mais: os rostos dos “meninos”, definidos pelos verdadeiros nomes dos irmãos do poeta, em nada se parecem com aqueles do retrato, a imagem que o retrato trás do jardim da casa da família é algo estranho, surreal a quem viveu ali:

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa.

No interior oculto da propriedade familiar, alguns estranhos assentados não são os seus parentes, certamente que não! são visitas contraditoriamente “se divertindo numa sala que se abre pouco”. Isso alude ao caráter fechado e auto-referente, com pouca abertura aos estranhos, tão característico na patriarcal tradição familiar. Porém, apesar do simulacro observado pelo poeta, a fotografia trai os imperativos técnicos e apresenta os traços perdidos, não simulados, tomados ao acaso, da idéia de família. “Ficaram traços da família/ perdidos no jeito dos corpos”. Drummond faz uma análise microscópica do retrato de família, onde ele também ocupa um lugar e, por isso, a falta de naturalidade na posição das pessoas na pose não lhe passa despercebida.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.¹¹

“As crianças trocam de lugar,/ mas sem barulho: é um retrato”. Drummond sugere, pela rigidez e impassibilidade da matéria, a inflexibilidade e a contenção dos comportamentos do próprio núcleo familiar. Núcleo claustrofóbico nas aparências públicas, para as quais a moldura do retrato representa uma vã prisão. Saberiam voar, se preciso, as personagens deste retrato, sutilizarem-se no claro-escuro do salão, no fundo dos móveis, dos bolsos de um velho colete, em uma escada comprida ou alguma gaveta das muitas que há na

casa familiar. Enfim, saberiam procurar um lugar discreto, oculto, misterioso, recalado para viverem tal como se vive, no sentido mais literal possível, no esquema duro da tradição patriarcal. “Quem sabe a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece?” Mas o retrato não responde à pergunta daquele que o observa, ele o fita e se contempla nos olhos inversamente empoeirados desse observador que limpa com uma escova as poeiras do retrato familiar.

Walter Benjamin vê com relativa animosidade os primeiros anos da invenção da fotografia, onde localiza, paradoxalmente, o auge da experiência histórica da fixação de imagens. Depois disso, para ele, todos perderam a ingenuidade artesanal diante da fotografia. Os técnicos e os modelos passaram a pensar fotograficamente e a reprodução de imagens passou a servir também como instrumento de ilustração da classe ascendente e como mercadoria a ela própria. Benjamin vê no olhar de um retrato do ainda menino Kafka esse momento de dissolução.

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança.¹²

É com o olhar empoeirado, mais que o próprio retrato, que Drummond já não distingue os personagens da saga familiar, e sim percebe apenas “uma estranha idéia de família/ viajando através da carne”. A técnica pode camuflar sugestões da experiência do real ao incauto, mas apresenta as estruturas sociais na sua concretude histórica aos olhares mais desconfiados, que enxergam na composição das imagens tanto as estratégias nela configuradas quando o acaso que elas não podem esconder.

A pessoa, o lugar, o objeto
estão expostos e escondidos
ao mesmo tempo sob a luz,
e dois olhos não são bastantes
para catar o que se oculta
no rápido florir de um gesto.¹³

Nas teses de “Sobre o conceito de história”,¹⁴ Benjamin diz que um dos papéis do pensamento materialista é “escovar a história a contrapelo”, o que significa construir uma outra visão da tradição que a retire da paralisia do

conformismo e a redinamize no processo das transformações sociais. O pensamento histórico assim, embora sempre contemporâneo das suas formas, reavalia toda a história pelas suas condições objetivas de produção em cada um de suas etapas. A poesia de Drummond orienta-se, ao seu modo, dessa maneira. O poeta analisa com desconfiança o retrato familiar escovando a poeira do peso da conformação na auto-representação ou na representação que em geral se faz, como em “Os mortos de sobrecasaca”, da noção da família patriarcal. Drummond aponta para uma história a contrapelo desse grupo da classe dominante brasileira através de mecanismos apropriados da técnica de produção de imagens, mecanismos transmutados em formulações poéticas sensíveis e narrativas. “Arrancar a tradição do conformismo” e “escovar a história a contrapelo” são duas das principais teses sobre o conceito da história formuladas por Benjamin em 1940, no mesmo momento em que o conformismo fascista arrancava da tradição o direito de uma outra história ser escrita. Havia uma disposição revolucionária até a década de quarenta e é nesta época que Drummond publica *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo* onde estão os dois poemas analisados. A crença na revelação de uma outra história e a certeza da necessidade de disposição revolucionária no esforço revelador justificam o procedimento poético sugerido na sua poesia.

Citado por Benjamin em “Pequena história da fotografia”, Brecht disse que, quando a fotografia se pretende realidade, ela é apenas uma realidade funcional. “É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” em toda experiência fotográfica para lhe dar um sentido diferente da pretensão que ela pode ter de apresentar o real.¹⁵ Brecht diz, por exemplo, que a imagem da saída tumultuada de uma fábrica nada diz sobre as relações de exploração do trabalho ali existentes. Benjamin distingue, neste caso, a “fotografia criativa”, verdadeira expressão do simulacro, da “fotografia construtiva”, espaço de experimentação e aprendizado. “Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda”,¹⁶ é simular a realidade, é ceder ao fetiche. A essência da criatividade é uma variante cujo pai é o espírito da contradição e cuja mãe é a imitação. Na construção, a fotografia nega a moda e busca singularizar-se tanto como experiência quanto como composição.

O mérito dos surrealistas é o de ter preparado caminho para essa construção fotográfica. O cinema russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva. Não é demais dizer que as grandes realizações dos seus diretores somente seriam possíveis num país em que a fotografia não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado.¹⁷

Através de alguns vagos apontamentos sobre a importância de uma certa mecânica da imagem na poesia de Drummond, talvez seja possível sugerir isso que Benjamin chama de “fotografia construtiva” como uma instância formativa da visão crítica. Retomando os apontamentos feitos lá atrás sobre as aulas de comunicação audiovisual, sobre as intenções do aluno J. de filmar o máximo e o mínimo da imagem focada e sobre as metáfora do zoom e do enquadramento, deve ser sugerida agora algumas associações entre a abstração teórica e o trabalho construtivo da visão crítica. A aula comentada é parte integrante do projeto de um documentário sobre a pesca em Macaé que envolve, em todas as suas etapas de realização, alunos de 12 a 15 anos do Colégio Municipal de Pescadores.

A realização do documentário “Mar Amaro”, que trata da realidade da pesca em Macaé, na região norte fluminense, é um projeto que relaciona educação e trabalho. Com tal documentário busca-se refletir sobre essa atividade econômica, sobre o contexto sócio-cultural que a envolve, bem como sobre o processo de modernização em Macaé, tendo por norte, mais do que que exercícios de registro ou narrativa cinematográfica, o aprimoramento da prática pedagógica [...] A continuação desse projeto prevê, para os próximos anos, a produção de novos documentários e a sua transformação em atividade regular para os alunos do Colégio.¹⁸

Na realização de Mar Amaro e de outros projetos de vídeo do Colégio, tem se buscado pôr em prática com os alunos os conhecimentos básicos dos meios de produção da linguagem audiovisual. Isso não significa que o objetivo do vídeo seja formar profissionais da área, não é. O seu objetivo é garantir aos alunos o acesso aos mecanismos de produção da linguagem audiovisual, pois esses alunos, vindos das classes mais empobrecidas e alijadas das mínimas garantias e privilégios da classe letrada, já têm acesso a esta linguagem como espectadores passivos. Tirá-los da passividade diante das estratégias técnicas da composição das imagens e da manipulação das idéias pela mídia, principalmente a televisiva, é o objetivo deste documentário e dos projetos audiovisuais do Colégio. Abstrair dos mecanismos técnicos um procedimento crítico na relação dos alunos com qualquer outra esfera da produção de discursos é outra.

A partir da idéia de “fotografia construtiva”, Mar Amaro não se funda sobre a idealização do seu assunto. Susan Sontag fala sobre a confusão que sempre se manteve entre a idéia de verdade e a beleza. Para ela, mesmo as fotografias mais bem intencionadas sempre revelaram, antes de tudo, a beleza.

As protegidas classes médias das regiões de maior abundância, onde são tiradas e consumidas a maior parte das fotografias, conhecem os horrores do mundo sobretudo através da câmera: as fotografias podem causar e causam angústia. Mas a tendência estetizante da fotografia é tal que o meio que comunica a angústia acaba por a neutralizar.¹⁹

O vídeo se passa na periferia de Macaé, região muito pobre e extremamente abandonada, onde moram os pescadores da região, profissionais que conduziam a economia local até a instalação da indústria petrolífera na região na década de setenta. É desta região também que o Colégio de Pescadores recebe quase todos os seus alunos. Então, o que se busca alcançar nos projetos envolvidos na realização de *Mar Amaro* não é somente a realização de um filme dignamente apresentado. O objetivo principal deste documentário é o desenvolvimento de uma visão crítica emancipadora, construtiva, através de uma formação dialética da visão sobre a imagem. Isso tem sido possível através de um olho estranho às experiências daqueles que habitam a região documentada (os alunos), um olho que necessita enquadrar e aproximar ou distanciar o foco para constituir-se, o olho da objetiva.

“Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso se transforma em teoria”²⁰. O enquadramento e o zoom são duas ternas empirias identificadas intimamente com o objeto no caso relatado no início deste artigo. Ambas surgiram de uma necessidade prática no exercício da construção de imagens e as duas se transformaram em metáfora e teoria para a visão crítica; isso tanto aos que na sua construção estiveram envolvidos quanto às possibilidades das reflexões aqui suscitadas. Para concluir, deve ser dito que a forma do trabalho no processo social foi sintetizada em metáforas. Pensadas cuidadosamente, estas metáforas se transmudaram em conceitos caros para a interpretação de determinado procedimento poético na forma da poesia de Drummond. Além da vasta referência ao universo fotográfico e cinematográfico ao longo de toda a sua obra, o poeta incorporou uma certa mecânica das composições visuais narrativas e sensoriais próprias da arte da reprodução técnica de imagens e movimentos. Isso pode ser observado desde “Poema de sete faces”, em que todas as estrofes representam quadros específicos de um mesmo turbilhão, quadros arranjados através de uma montagem dinâmica que lhes dá uma seqüência embriagante e que o conhaque ao final do poema apenas reforça. “Pernas brancas pretas amarelas”, tudo assim disposto, sem vírgula, sugerindo a composição bêbada, mas dinâmica, da imagem do tumulto da rua na experiência da vida do Rio da década de 20.

Drummond sempre deixou muito claro em suas crônicas e poesias a sua paixão pelo cinema e o seu vício semanal pelas projeções da sétima arte. Talvez isso tenha lhe dado certo senso plástico e estrutural dos procedimentos ainda em estágio de descoberta pela novidade inventada, naquele tempo ainda recentemente, pelos irmãos Lumière. Drummond também nunca escondeu a sua admiração por figuras célebres do cinema, como Greta Garbo e o irônico, *gauche* e esperto diretor e personagem de *Tempos modernos*, a este inclusive dedicou um longo poema intitulado “Ao homem do povo Charles Chaplin”, publicado em *Rosa do povo*. Mas a obra do poeta não se confunde com fotografia nem com cinema, é antes um trabalho de ação e resistência na história do presente, como ele próprio sempre assumiu. Sua poesia se aproveita de recursos de outras linguagens para configurar uma revisão particular da sua própria história, de sua tradição e de seu mundo. Drummond incorpora procedimentos técnicos caros ao século das imagens para reconstruir, a contrapelo, a história deste mesmo século.

Notas

¹ DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 73.

² SONTAG, Susan. “Na caverna de Platão”. In: *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. (Arte e Sociedade), p. 18.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”. *Op. cit.*, p. 83.

⁵ DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Lição de coisas”. In: *Poesia completa*. *Op. cit.*, p. 488.

⁶ DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Sentimento do mundo”. *Op. cit.*, p. 45.

⁷ DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Rosa do povo”. *Op. cit.*, p. 182.

⁸ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1), p. 91–107.

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. O observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho”. *Ibid.*, p. 110). A aura, portanto, atribui um caráter sagrado e único ao que envolve.

¹¹ Ibid, p. 94.

¹² Ibid, p. 99.

¹³ Poema “Diante das fotos de Evaristo Teixeira”. DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Amar se aprende amando”. In: *Poesia completa*. Op. cit., p. 1297.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit., p. 222.

¹⁵ Ibid., p. 106.

¹⁶ Ibid., p. 105.

¹⁷ Ibid., p. 106.

¹⁸ MAIA, Paulo *et alii*. “MAR AMARO – Prática audiovisual como prática de educação e trabalho”. *UFRJ-MAR em Revista*. 1 (194): 10-22. Rio de Janeiro, jan-mar. 2008. (no prelo). Sobre o filme e o Colégio: Marcos Henrique dos Reis, professor de Comunicação Audiovisual no Colégio, tem contribuído muito tanto no desenvolvimento do documentário quando nas questões sobre fotografia acerca dos quais aqui se tecem comentários arriscados. Colégio de Pescadores é como se chama a instituição aqui referida. Trata-se, este colégio, de uma parceria entre o Núcleo de Desenvolvimento Social (nedes-ufrj), Núcleo Interdisciplinar UFRJ-MAR e a Prefeitura de Macaé, parceria cujo objetivo é desenvolver uma instituição de ensino integral com o foco na educação baseada em projetos de caráter interdisciplinar e na orientação tutorial dos alunos, sempre relacionando educação e trabalho. A orientação dos alunos da escola é feita por alunos em fase final de formação acadêmica de diversas faculdades da UFRJ e coordenados por professores de suas respectivas áreas.

¹⁹ SONTAG, Susan. “Na caverna de Platão”. Op. cit., p. 102.

²⁰ Este trecho é de Goethe e foi citado em BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. Op. cit., p. 103.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1), p. 91–107.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DRUMMOND, Carlos. “Sentimento do mundo”. In: *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. *Reunião Drummond – 10 livros de poesia*. Introd. Antonio Houaiss. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MAIA, Paulo C.; ZILLER, Eleonora C.; MARTINS, Luis H.; BONETTI, Marcos A. “MAR AMARO – Prática audiovisual como prática de educação e trabalho”. *UFRJ-MAR em Revista* 1 (194): 10-22. Rio de Janeiro, jan-mar. 2008 (no prelo).

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986. (Arte e Sociedade).

Resumo

Tautologia e revelação, as fotografias sempre se ressignificam fora de contexto. Entretanto, a visão sobre elas perde a passividade na medida em que se conhecem as suas condições de produção. A partir dos poemas “Os mortos de sobrecasaca” e “Retrato de família”, talvez se possa afirmar que haja uma apropriação do mecanismo técnico da produção de imagens no procedimento poético de Carlos Drummond. Não é novidade falar da importância do olhar como metáfora na sua poesia, o que se acredita novo é ver a dinâmica dessa metáfora na sua forma poética, principalmente através do recurso do enquadramento e do zoom de que se vale o poeta, por exemplo, na análise do retrato familiar. “Arrancar a tradição do conformismo” e “escovar a história a contrapelo” são duas das teses sobre o conceito da história formuladas por Benjamin em 1940, no mesmo momento em que o conformismo fascista arrancava da tradição o direito de uma outra história ser escrita. Havia uma disposição revolucionária até a década de quarenta e é nesta época que Drummond publica *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo* onde estão os dois poemas analisados. A crença na revelação de uma outra história e a certeza da necessidade de disposição revolucionária no esforço revelador justificam o procedimento poético sugerido na sua poesia.

Palavras-chave

forma poética em Drummond, fotografia, história a contrapelo.

*Recebido para publicação em**Abstract*

At the same time tautology and revelation, photographs always find new meanings when placed out of context. However, our vision of them ends up losing its passivity as the conditions of their production become known. Based on the poems “Os mortos de sobrecasaca” and “Retrato de família”, it might be possible to assert that there is an appropriation of the technical means used to produce images in Carlos Drummond de Andrade’s poetical process. It is not novel to talk about the importance of the point of view as metaphor in Drummond de Andrade’s poems. What is thought to be novel is to see the dynamics of this metaphor within his poetic form, especially through the use of framing and the zoom for example, in the analysis of the family portrait. “To wrest tradition away from conformism” and “to go through history in the wrong direction” are two propositions about the concept of history formulated in 1940 by Walter Benjamin, as fascist conformism was wresting from tradition the right for another history to be written. It is in the 1940’s, a time replete with revolutionary disposition, that Carlos Drummond de Andrade published *Sentimento do mundo* and *Rosa do povo*, where the two poems analysed here can be found. The belief that another history can be revealed and the need for a revolutionary disposition in the revealing process justify the poetic process suggested in his poetry.

Key words

poetical process in Drummond, photographs, another history.

Aceito em



A REVOLUÇÃO E A PEDRA: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE *AUTO DO FRADE* (POEMA PARA VOZES)

Bruno Rabello Golfêto

Nunca pensei que tal mundo
com sermões o implantaria
Sei que traçar no papel
é mais fácil que na vida.
Sei que o mundo jamais é
a página pura e passiva.

Frei Caneca

Auto do frade (poema para vozes)

João Cabral publicou *Auto do frade* (poema para vozes) em 1984. O poema narra a execução do Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo Caneca (1779-1825), um dos protagonistas da Confederação do Equador, ocorrida em 1824. Segundo o poeta a sua intenção original era produzir um roteiro para cinema, mas dada a dificuldade de aceitação da proposta resolveu escrever um auto¹. Desde que foi publicado, muito pouco se escreveu sobre o *Auto do frade* por talvez ser considerado um poema menor na obra do poeta. Embora muito pouco se tenha falado sobre o poema, é importante atentar para alguns pontos que podem ser fundamentais para o entendimento não só de *Auto do frade*, que corresponde a uma pequena parte da grandeza de João Cabral, mas também no que concerne às concepções filosóficas e ideológicas do próprio poeta. Uma questão importante pode ser observada no texto “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra”, de Marly de Oliveira, prefácio das obras completas do poeta, num breve apontamento feito sobre *Auto do frade*:

Em 1824 saiu o Auto de Frade, um poema que de certo modo parece uma resposta à exaltação da figura de Tiradentes, feita por Cecília Meireles no seu célebre *Romanceiro da Inconfidência*. O autor reivindica para Frei Caneca, líder da revolução separatista de 24, prioridade e o heroísmo na luta pela instalação da República no Brasil. O livro começa com um diálogo entre dois carcereiros que vão acor-

dar frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, o Frei Caneca. Nunca a condensação, a contenção e a força estiveram tão unidos, causando emoção, embora, como sempre, escritos com a objetividade e ausência da emoção do autor. O caminhar silencioso para o cadafalso, os comentários das pessoas nas ruas, interrompidos pelos monólogos interiores do herói são de uma pungência, uma contrição, uma submissão, tal a ordem divina em que acreditava que nos quedamos perplexos.

Os monólogos são em heptassílabos assonantados e pareados, o resto em versos de oito sílabas.

Obedecendo ao ritual da igreja de então, é Frei Caneca execrado. Depois, de batina branca, continua até o Forte das Cinco Pontas, enquanto o boato de que a qualquer momento chegaria o indulto de Pedro I desfaz toda esperança. O fracasso é a vitória e a glória de Frei Caneca.²

Embora o poema trate da execução de um dos líderes separatistas da insurreição de 1824, não há no poema e ao que parece também no resto da obra de João Cabral, nenhum dado que sustente a afirmação que João Cabral reivindicaria para Frei Caneca a “prioridade” e o “heroísmo” na luta pela instalação da república no Brasil.

Além de *Auto do frade*, João Cabral fala de Frei Caneca em outros três poemas: “Descrição de Pernambuco como um Trampolim”, *Escolas das facas* (1975–1980), “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, *Museu de tudo* (1966–1974) e “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, *Crime na Calle Relator* (1985–1987). Todos estes poemas ajudam a traçar o perfil de Frei Caneca, construído pelo poeta. Outro fato que pode ser constatado a partir destes dados é que Frei Caneca encontra-se dentro do campo memorialístico da poesia de João Cabral, dando assim uma primeira pista para as investigações acerca do assunto.

O poema intitulado “Descrição de Pernambuco como um Trampolim”, *Escolas das facas* (1975–1980), publicado num livro que segundo Antonio Carlos Secchin: “não deixa de ser, a sua maneira, um outro “museu”: o de Pernambuco”³. De fato, o poema referido é um memorialístico, que entre outros, traz de volta Pernambuco, definindo poeticamente sua geografia: (*Cortaram Pernambuco/ em prancha longa e estreita/ no Brasil nordestino/ de que era sabre e testa*) e também ironizando e imprimindo o tom de sua crítica: (... *não só para o Barão/ que se ia ao Sul, em festas/não só para o dinheiro/ para pagar as festas do Barão...*).

O poeta aqui se vale de um Caneca essencialmente pernambucano. Ao definir e descrever metaforicamente Pernambuco como “trampolim”, Frei Caneca é a matriz e a estrutura deste trampolim (*Quem mais de um trampo-*

lim/ tinha acorda de bestala tensão, retesadal e o élan nato de seta?) e também que mais sabe se valer de seu material, material que no caso de Frei Caneca é discurso e revolução (O trampolim usual/ também salta às avessas/ se imóvel é uma porta que o fermento penetral é oficina que ensinala aguçar setas, pedras/ quem melhor soube usar/ disso que Frei Caneca?).

Pernambuco, neste poema, não é apenas o cenário que o poeta recobra suas memórias. Existe uma profunda relação que excede o espaço das relações metafóricas: a sugestão é a leitura da obra de Evaldo Cabral de Mello que, em seu livro *A outra independência. O federalismo pernambucano de 1817 a 1824*,⁴ procura refletir sobre o processo de independência do Brasil em relação a Portugal, buscando reconstruir o discurso histórico sob o a luz das insurreições pernambucanas, aplicando largamente a idéia do nativismo pernambucano. Para o historiador, a idéia de nativismo começa no século XVII com o episódio da expulsão dos holandeses e vai tomando forma até os movimentos insurreccionais do século XIX. Este é talvez um ponto de partida privilegiado para as investigações memorialistas de Cabral acerca de Pernambuco.

Outro poema indispensável sobre o tema é “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, *Museu de tudo* (1966–1974), eis os versos:

Ele jamais fez por onde,
sequer desejou, ser mártir.
Assim, morto, e aqui esquecido
não é coisa que o agrave.

Talvez sentisse que o mártir
tem sempre um lado podrido
e que ser mártir
vem com a mania ou o vício,

enfim, com o gosto de crer-se
já um além mártir, messias:
neurose que não sofreu,
crioulo e enciclopedista

(o que não o salvou do martírio,
salvou-o de ver-se mártir
e trouxe-lhe a honra de ter
nome na rua de um cárcere).

O título: “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, é bastante objetivo. Não se trata de uma suposta visita do Frade carmelita a cidade do Rio de Janeiro, mas do reconhecimento póstumo que a história lhe dera. João Cabral produz um Caneca que nunca desejara ser mártir, um Caneca “*crioullo*”, oriundo das classes populares, filho de Domingos da Silva Rabelo um tanoeiro português e da brasileira Francisca Alexandrina Siqueira. Herdou do ofício de seu pai o apelido, que incorporou ao nome com grande orgulho. Podemos verificar inclusive que no próprio *Auto do frade* esta informação aparece em versos:

- por que não deixou para um lado
esse apelido de Caneca?
Ser do amor divino era pouco
para dignificar quem ele era?
- Não quis esconder que seu pai
um simples operário era,
nem mentir parecendo vir
das grandes famílias da terra.
(Cabral, 1994: 509).

Retornando ao poema citado anteriormente (“Frei Caneca no Rio de Janeiro”), Caneca também é enciclopedista. Concluiu seus estudos no convento dos frades carmelitas, tendo se ordenado em 1796. Foi nomeado em 1805, professor de filosofia e substituto de geometria e retórica do Recife. Homem de cultura tem no *Tifis Pernambucano* (jornal que redigiu 29 números) o ponto alto da literatura revolucionária do período.

Assim, buscando uma via contrária a exaltação de Frei Caneca, o poema sugere que o frade teria a honra de ter seu nome na rua de um cárcere, ou seja, o ostracismo histórico que impuseram a Caneca não lhe aborreceria. Acerca do reconhecimento histórico dado a Caneca, o problema tem um fundo bastante complexo⁵. É verdade que o discurso tradicional do século XIX preterira a imagem de Frei Caneca em favor da de Tiradentes, como o grande protagonista da luta pela república. No entanto não podemos nos esquecer que o modelo histórico criado pela própria república não é o único. A fundação do Instituto Histórico Pernambucano em 1862 foi fundamental para a preservação de parte da história dos movimentos que ocorreram a partir de 1817. Só para fins de ilustração, apesar de dar seu nome a um complexo penitenciário no centro do Rio de Janeiro, o local onde Frei

Caneca foi fuzilado, a Fortaleza de Cinco Pontas em Pernambuco, é hoje local de visitação turística⁶.

Portanto, num poema publicado mais ou menos dez anos antes de *Auto do frade*, João Cabral de Melo Neto não reivindica nenhum heroísmo para Caneca, o que já nos dá uma pista sobre como o poeta constrói o personagem em sua obra. Este ponto, apesar de não encerrar a discussão, já nos abre um caminho seguro para análises posteriores.

Adiantando a leitura, podemos retomar um pequeno fragmento de *Auto do frade*, narrado pelo povo em que Caneca recusa o martírio. Este fragmento serve de base para refletir a coerência de João Cabral, no que diz respeito a Frei Caneca. Comparativamente falando, o poeta segue o mesmo raciocínio do poema publicado em *Museu de tudo*:

- Um dia capangas jagunços
mandaram para sua defesa.
 - Havia, dizem, gente paga
para caçar sua cabeça.
 - Mandou os capangas de volta
e respondeu dessa maneira:
 - Não sou ninguém para ser mártir,
não é distinção que eu mereça.
- (Cabral, 1994: 490).

Auto do frade (poema para vozes), livro que Cabral dedicou aos filhos, é disposto em sete partes: na cela, na porta da cadeia, da cadeia à igreja do terço, no adro do terço, da igreja do terço ao forte, na praça do forte e no pátio do Carmo. Os cenários, bem definidos, aparecem no poema sem detalhes de descrição, buscando o poeta a não sobrecarga da linguagem sobreposta às imagens que ele mesmo criou. A estrutura neste caso é a de um roteiro, sem a preocupação de fixar o espaço. Retomando a declaração de João Cabral: “o *Auto do frade* mais parece um filme do que um auto”.

A primeira cena é iniciada com um diálogo entre o *provincial* e o *carcereiro*. Sem a preocupação de referenciar as falas dos personagens durante o diálogo (traço que aparece com frequência no poema), a conversa dos personagens flui entorno da necessidade de acordar o frade para a execução. Começa já na primeira cena a comparação do frade com um santo. As duas últimas falas merecem um destaque:

- Está dormindo como um santo.
- Santo não dorme. Os santos são é moucos. Mas têm os olhos bem abertos.

Vi na igreja.

(Cabral, 1994: 465).

Seguindo o roteiro proposto pelo poeta, na porta da cadeia são apresentados ao leitor alguns personagens. A cena trata dos preparativos da cerimônia, que seguirá a pé até o Forte de Cinco Pontas. Aqui já se pode afirmar o caráter crítico do poema em relação à sociedade pernambucana. Munido de uma fina ironia, marca que Homero José Vizeu Araújo em *O Poema no Sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira* observou também acerca da poesia cabralina anterior a *Auto do frade*:

[...] Assim, a aridez pernambucana e pesquisa da realidade se casam sem atrito com a denúncia do poema e suas boas intenções, fazendo com que Cabral torne-se um poeta particularmente mal-intencionado, no sentido da desconfiança pregada por Walter Benjamin e assumida numa escala quase inédita na Literatura Brasileira, com a exceção provável de Machado de Assis. Alguns traços malignos e escarninhos do narrador machadiano estão também no humor de Cabral, um admirador, assim como Machado, da ironia e do humor setecentista inglês (Araújo, 1999: 229).

Na cena em questão João Cabral apresenta um modelo crítico da sociedade da época, como o clero, que aparece apenas no início do poema e se caracteriza por sua arrogância e sua preocupação com o status social.

- Nós que somos da Madre Igreja,
por força seremos os últimos?
 - Teremos de ir detrás de todos?
Nossos direitos estão nulos?
- (Cabral, 1994: 471).

Ou com a tropa, revelando sua condição de explorados e subalternos. Interessante que a denúncia não vem com um tom agressivo e retórico, mas como sempre, uma fina ironia.

- O que estamos fazendo aqui,
de pé e à espera qual cavalos?

- Qual cavalos atraímos moscas,
As moscas de nossos cavalos.
- As moscas não estão saciadas,
Vêm dos cavalos para os soldados.
- Caíram sobre nós e os cavalos poupados.
(Cabral, 1994: 470).

Outra a se apresentar nesta cena, e que sua voz desaparecerá durante o resto do auto é a “justiça”. Denunciando o não aparecimento do juiz, com um discurso debochado e cruel, avisa que o magistrado pode estar correndo suas terras:

- O juiz não virá: partiu
na sua visita trimestral
para correr os dez partidos de seu imenso canavial.
- Canavial de muitas sesmarias
que para corrê-lo em total,
se precisa de muitas viagens
em lombo de escravo ou animal
- Algo é suspeito em tudo isso,
tratando-se de homem tão pontual
ao corregedor cabe julgá-lo:
quem sabe não é um monstro liberal
- Talvez como é tão importante
(numa execução é central),
receia que confundam o réu
com seu meritíssimo animal.
(Cabral, 1994: 469).

Outra classe que aparece em cena são os oficiais. Ordenados direto do império para conduzir a execução de frei Caneca, revelam que seus motivos, ao contrário dos soldados subalternos, são também ideológicos:

- Republicano, ele não quis
obedecer ordens da Corte.
Separatista, pretendeu
dar o Norte a gente do Norte.
Padre existe é para rezar
pela alma, mas não contra a fome.
(Cabral, 1994: 472).

Os oficiais são também os responsáveis pela caminhada do frade até o Forte de Cinco Pontas. Interessante e muito semelhante com a contemporaneidade é a postura do poder policial perante as massas:

- Melhor é apressar mais o passo,
Que a gente já se mostra inquieta.
- A gente é o que há de perigoso:
Sua arma final é um quebra-quebra.
(Cabral, 1994: 483).

E muito interessante é ainda sagacidade com que Cabral dá à voz “*as gentes*” sobre a mesma questão.

- Há pessoas com muito medo
de toda essa gente na rua.
- Muita gente em ruas e praças
é coisa que a muitos assusta.
- Como se se vissem de súbito
desarmadas, ou mesmo nuas.
- A gente está com muito medo
da cheia de gente, de súcia.
- Mas não temem o Carnaval,
embora a gente se mascare.
- Sabem que no Carnaval, toda
a gente, em mil gentes, se parte.
- Cada um monta seu Carnaval,
solto na praça, sem entraves.
cada um segue pelo seu lado
e nada mais há que os engate.
(Cabral, 1994: 476).

A sociedade retratada por João Cabral é escravista, repleta de senhores de escravos, grandes e pequenos proprietários. Desta forma, o imaginário liberal, embora tivesse eco na tentativa separatista encontrava seus limites. Por esse motivo, João Cabral não remonta seu povo ensandecido por justiça, tentando libertar seu herói. O povo aqui, compartilhando da fé católica, um tanto messiânica, santifica o padre e deposita num indulto do imperador suas esperanças. No entanto, mesmo em relação à corte, o poeta não esconde críticas, que de forma coerente, ridiculariza a monarquia:

- Foi contra seu Imperador
é o que se diz no veredicto.
 - E separatista ademais;
saberá Dom Pedro o que é isso?
 - Pensa que é ladrão de cavalos
ou que é capitão de bandidos,
 - Pensa não ser mal português,
sim de brasileiro, algum vício.
- (Cabral, 1994: 491).

Não podemos dizer propriamente que o Frei Caneca de João Cabral é um personagem construído com o restrito compromisso biográfico. O poeta nos deixa algumas pistas⁷ de que o discurso do frade se mistura com seu próprio discurso poético. Como por exemplo, da cena Da Igreja do Terço ao Forte, na qual Frei Caneca fala de Sevilha e de Córdoba, espaços que compõem o imaginário poético cabralino. A comparação entre Sevilha e Córdoba, João Cabral versificou em “A Sevilhana que é de Córdoba”, no livro *Sevilha andando* 1987–1993. E quando o frade fala de Malevitch e Brancusi⁸, a referência cronológica com a realidade neste caso também inadequada: Kazimir Severinovitich Malevitch nasceu em 23 de fevereiro em Kiev no ano de 1878 e Constantin Brancusi nasceu em Hobita, Romênia em 21 de Fevereiro de 1876. Enquanto a execução do Frei Caneca ocorreu em 1825.

De Kazimir Malevitch o poeta cita *o branco sobre branco*, talvez um dos marcos do movimento moderno. A obra é uma composição suprematista e está hoje no Museu de Arte Moderna de Nova York. A obra pode ser descrita por Karl como “uma forma branca quase quadrada apoiada num fundo branco mais amplo que não é bem quadrado”⁹. Malevitch em torno de sua simplicidade considera: “eu me transfigurei até o zero das formas e então fui do zero à criação, isto é, ao suprematismo, o novo realismo pictórico, a criação da arte não figurativa”.

A indagação de Frei Caneca ao vestir-se com os trajes que sabe que serão suas últimas vestimentas: *será que a morte é de branco/ onde coisa se habita,/ ou se habita, dá na somal/ uma brancura negativa?! Ou será que é uma cidade/ toda de branco vestida,/ toda de branco caiadal/ como Córdoba e Sevilha,/ como o branco sobre branco/ que Malevitch nos pinta...*, suscita a reflexão sobre o branco de Malevitch. A morte infinita, que é ao mesmo tempo o esvaziamento dos significados, é também a “sensação não objetiva”, repleta de

sentimentos. Isto reflete o silêncio e a disciplina que Caneca mantém durante todo o cerimonial de sua execução, revelando a soberceria que citou Antonio Candido¹⁰.

Observando de perto um fragmento da primeira fala de Caneca no auto, podemos avançar um pouco na crítica:

– Acordar não é de dentro,
acordar é ter saída.
Acordar é reacordar-se
ao que em nosso redor gira.
(Cabral, 1994: 468).

É importante atentar que Frei Caneca trata do mundo sensível. Acordar aqui é ligar-se ao mundo concreto, o mundo das coisas materiais. Logo depois o frade é bastante incisivo, o que justifica a leitura:

– Esse bosque de espingardas
Mudas, mas logo assassinas,
Sempre à espera dessa voz
Que autorize o que é sua sina,
Esses padres que as invejam
por serem mais efetivas
que os sermões que passam largo
dos infernos que anunciam.
(Cabral, 1994: 468).

Neste discurso Frei Caneca denuncia o excessivo uso da força no espetáculo de sua execução e vai mais além: não poupa o clero, mesmo sendo parte dele. João Cabral também não o poupa. Em outro poema “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo”, *Agrestes* (1981–1985), livro que contém poemas escritos na mesma época de *Auto do frade*, o poeta cita o convento do Carmo, angustiando-se com passado:

Nossa Senhora do Carmo
(de helicóptero já então),
que viste matar Caneca
sem qualquer intervenção (fragmento)

A brutalidade da última cena é aterradora. Os carrascos se recusam a enforcar Caneca e assim o oficial recorre aos criminosos e até a uma criança:

– Vi na cadeia muitos réus
que esperam tranqüilos a pena.
Disse tudo o que me mandaram,
mas foi inútil toda a lenha.
Nem mesmo o monstruoso assassino
que trucidou na Madalena
pai, mãe, filho, mais quatro escravos
e um bebê de dias apenas,
que por isso foi condenado
pegando a última sentença,
concorda em enforcar o padre,
diz que é uma questão de consciência.
Parece que o melhor carrasco
é um menino em toda a sua inocência:
ir buscar no Asilo da Roda
carrasco infantil mas com venda.
(Cabral, 1994: 502).

O “Asilo da roda”, a roda dos enjeitados, é o local onde as crianças são por seus pais são depositadas para a orfandade. João Cabral já dedicou alguns versos ao tema no poema “A roda dos expostos da Jaqueira”, *Agrestes* (1981–1985), compostos na mesma época de *Auto do frade*. A intenção não é apenas demonstrar o quanto vale uma vida na Pernambuco do século XIX, nem demonstrar a santidade de Caneca, ao ter vários carrascos contrários a fazer sua execução. A crueldade está em como o estado incube os mais desvalidos e expropriados para executar suas maiores atrocidades.

Uma tentação quase inevitável é a de propor alguma comparação entre *Auto do frade* e o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meirelles. Neste caso o problema não estaria num estudo comparativo, mas na pronta sugestão de semelhança. A idéia é antiga, consta desde a orelha da 2ª edição do *Auto* de João Cabral. A afirmação de Marly de Oliveira, a partir da qual a autora sugere que *Auto do frade* seria uma resposta ao poema de Cecília na disputa do herói da república, ao que parece ainda é uma proposta impressionista.

Aproveitando ainda os estudos de Araújo (1999), no *Romanceiro da Inconfidência*: “destacam-se momentos de autêntica imprecação contra personagens

históricos e tipos históricos, o que rende o uso agressivo da segunda pessoa do plural”. Isto é o que o crítico considera “distância entre voz poética e enunciada”, seria o momento em que os elementos conativos¹¹ não estão presentes. O *Romanceiro* é fruto de uma exaustiva pesquisa histórica, cujos frutos são versos belíssimos e de retórica agressiva. Segundo o estudo do professor Homero Vizeu Araújo (1999), exemplificando com um fragmento do *Romanceiro*: “Fala dos pusilânimes” (Do romance XLVII ou Dos seqüestros), denota o seguinte:

Na segunda pessoa do plural, trata-se de denunciar a covardia não dos assassinos ou delatores, mas dos coniventes silenciosos. O tratamento sentencioso, que predomina em todo o “Cancioneiro”, é adequado para a celebração dos condenados e condenação de autoridades, impostores e carrascos (Araújo, 1999: 216).

Este movimento é incompatível com a proposta cabralina, tanto no que diz respeito à produção de heróis, quanto ao que diz respeito a cobrar individualmente dos personagens históricos responsabilidade pelos rumos da história, como vem demonstrando este estudo. Por este motivo talvez seja necessário buscar outros parâmetros para futuros apontamentos de semelhança entre as duas obras.

Auto do frade foi escrito no período de redemocratização do país. Novas esperanças sondavam os destinos da nação, após anos difíceis, em que muitas lideranças foram dizimadas. A esta altura muitos projetos de revolução já haviam fracassado. Assim como é descrito nas últimas cenas do poema, o poeta sabia que muitos pais rezaram e aguardaram seus filhos, mesmo que degradados pelo cárcere escuro, esperando um indulto. Até perceberem que uma bala poderia ter matado seus filhos e então muitos perderam a fé, lançando ao mar suas esperanças.

Denominado “Cinema no pátio”, a cena final do poema não é escrita em versos. Confirmando a intenção do poeta em produzir um filme, o texto compõe uma cena apenas visual, sem diálogos, um texto em prosa de apenas um único parágrafo. Não havia mais nada a dizer, o frade, morto, é entregue à igreja. João Cabral condensa de forma muito coerente seu antiliterarismo. Ao tratar dos versos, o poeta não sede ao tom retórico e não renuncia ao seu método cerebral de fazer literatura. Não há heroísmo nem revolução romântica, a revolução é pela pedra. Joaquim do Amor Divino Rabelo Caneca, personagem do poeta de Recife, não é um herói. É parte da memória de Pernambuco, é parte do próprio João Cabral.

Notas

¹ “*O Auto do frade*, que é o último dia de frei Caneca, eu acho que aquilo daria um filme extraordinário, e eu sugeri a diversos cineastas, e nenhum se interessou em fazer o filme. Aí eu transformei aquilo num auto, mas você percebe que aquilo é mais um filme do que um auto, propriamente.” (Primeira de uma série de três entrevistas a Júlio César Lobo, *A Tarde*, Salvador, 26 out. 1987.)

² In: MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Organização Marly de Oliveira – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 22-23. As próximas referências ao livro serão feitas no corpo do texto da seguinte forma: (CABRAL, 1994, p. X).

³ Estou me atendo a introdução do XV capítulo (a família reescrita) do livro: *João Cabral: a poesia do menos*, Antonio Carlos Secchin, 1985.

⁴ MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra independência. O federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Ed 34, 2004.

⁵ Ver a obra MOREL, Marco. *Frei Caneca: cristianismo e Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶ Estas considerações foram feitas com base no artigo: “Frei Caneca e a Confederação do Equador”, de Mariana dos Santos Ribeiro, *Revista Intellectus*, ano 5, vol. 2, 2006.

⁷ MoMA, The Museum of Modern Art. www.moma.org/

⁸ MELO NETO, , João Cabral. *Obra completa*. Op. cit, p. 494.

⁹ KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885–1925*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

¹⁰ *Formação da Literatura Brasileira, momentos decisivos*, p. 264–270; 696.

¹¹ Trata-se do estudo de ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema: a peculiaridade do anti-lírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999, sobre a obra de João Cabral, no qual se faz uso do conceito de função conativa da linguagem, estabelecido por Roman Jakobson em *Linguística e poética*.

Resumo

O objetivo deste trabalho é apresentar uma breve reflexão sobre o poema *Auto do frade (poema para vozes)*, de João Cabral de Melo Neto. Este estudo visa refletir algumas questões acerca do heroísmo e do martírio que supostamente João Cabral reivindicaria para o líder da Revolução de 1817.

Palavras-chave

João Cabral de Melo Neto, Frei Caneca, poesia brasileira.

Recebido para publicação em

Abstract

The objective of this work is to present a short reflection on the poem *Auto do frade (poema para vozes)*, by João Cabral de Melo Neto. This study aims to reflect on some questions about the heroism and the martyrdom that João Cabral would supposedly claim for the leader of the Revolution of 1817.

Key words

João Cabral de Melo Neto, Frei Caneca, Brazilian poetry.

Aceito em

SOBRE OS AUTORES

Bruno Rabello Golfêto

Graduando em Letras pela UFRJ
bruno_letras@yahoo.com.br

Carlos Ziller Camenietzki

Professor do Departamento de História,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ)
carlosziller@ifcs.ufrj.br

Daniel Pimenta Oliveira de Carvalho

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ).
muriquis@ig.com.br

Daniel Magalhães Porto Saraiva

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ).
magalhaesporto@hotmail.com

Ewerton de Sá Kaviski

Graduando em Letras e Bolsista de Iniciação Científica,
Universidade Federal do Paraná/CNPq
ekaviski@bol.com.br

Fernando C. Gil

Professor de Literatura Brasileira
Universidade Federal do Paraná/CNPq
fcgil61@gmail.com

Homero Vizeu Araújo

Professor de Literatura Brasileira
Instituto de Letras – UFRGS
beatriz.gil@uol.com.br

Rodrigo Cardoso Soares de Araújo

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ).
rodhema@yahoo.com.br

Ronaldo Lima Lins

Professor Titular de Teoria Literária
Faculdade de Letras – UFRJ
linsr@globo.com

Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

Professora Titular de Literaturas de Língua Inglesa – FFLCH
Universidade de São Paulo
sgtvasco@usp.br

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO XIII. NÚMERO 19

NÚMERO TEMÁTICO:

40 anos de 68: ficção, memória e história

Editora convidada: Martha Alkimin

O número 19 da revista da *Terceira Margem* reúne alguns textos apresentados no seminário 40 anos de 68: Ficção. Memória e História, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, e realizado entre os dias 19 e 21 de maio de 2008.

Sob a rubrica de 1968, a próxima edição propõe o entrelaçamento entre a ficção, a memória e a história daquele ano para compor um pequeno complexo crítico sobre uma geração, cujo legado é decisivo para a compreensão da cena contemporânea.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1. Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2. Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome-completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3. Da Seleção:

O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores “ad hoc”, que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4. Do formato dos artigos:

4.1. 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2. As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3. As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4. A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando “configurar página” do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5. Do material entregue para seleção:

Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Faculdade de Letras – UFRJ

Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº – Cidade Universitária – Ilha do Fundão

CEP: 21.941-590 – Rio de Janeiro – RJ

e-mail: ciencialit@letras.ufrj.br

Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

MISSÃO

Terceira Margem (ISSN: 1431-0378) é uma revista semestral publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo a divulgação de trabalhos de pesquisa originais nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, em literaturas de língua portuguesa e em línguas estrangeiras, clássicas e modernas, em suas interfaces com a filosofia, a história, as belas artes, a cultura popular, a performance e as ciências sociais. A revista também está aberta a publicações de resenhas críticas, para a avaliação e divulgação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, ela segue fiel ao título roseano e à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Aloísio Teixeira

Pró-Reitora de Ensino para Graduados e Pesquisa (SR-2)

Ângela Uller

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decano

Léo Soares

FACULDADE DE LETRAS

Diretor

Ronaldo Lima Lins

Diretor Adjunto de Pós-Graduação

Henrique Cairus

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Vera Lins